Nummer 1 · 7. Januar 1938

Allgemeine Musikzeitung

Rheinisch-Westfälische Musikzeitung · Süddeutscher Musikkurier
Berlin · Leipzig · Köln · München
65. Jahrgang

Das Instrumentalkonzert der Gegenwart

Hans Brehme: Gedanken über Haltung und Stil des neuen Instrumentalkonzerts

Friedrich Herzfeld: Das Instrumentalkonzert in der Praxis

Univ.-Prof. Dr. Hans Engel: Der Weg des Instrumentalkonzerts bis zur Gegenwart

Dr. Helmut Schmidt-Garre: Zeitgenössische Instrumentalkonzerte



Postversand ab Leipzig

ALLGEMEINE MUSIKZEITUNG

Hauptschriftleitung und Geschäftsstelle: Berlin-Südende, Doelle-Straße 48 • Fernspr. 75 12 38

Telegramm-Anschrift: Musikzeitung Berlin-Südende. Bankkonto: Deutsche Bank und Diskonto-Gesellschaft, Depositenkasse L III, Berlin-Tempelhof. Postscheckkonto: Berlin 283 28. Zu beziehen durch die Geschäftsstelle Berlin-Südende, Doelle-Straße 48, und Köln a. Rh., Am Hof 30—36, sowie durch alle Musikalien- bzw. Buchhandlungen und Postanstalten.

Geschäftsstelle für die Rheinprovinz und Westfalen: Musikalienhandlung P. J. Tonger, Köln a. Rh., Am Hof 30—36; Fernsprecher 22 59 48; Postscheckkonto: Allgemeine Musikzeitung Köln 559 23 • Schriftleitung: Studienrat Alois Weber, Köln-Deutz, Markomannenstraße 12; Fernsprecher 126 74

Geschäftsstelle für München und Süddeutschland: Süddeutsche Konzertdirektion Otto Bauer, G.m.b.H., München, Wurzer Straße 16, u. Musikalienhandlung Otto Bauer, München, Maximilianstraße 5 • Stadtauslieferungsstelle für Groß-Berlin: Bote & Bock, Berlin W 8, Krausenstraße 61 • Auslieferung in Leipzig: Breitkopf & Härtel, Leipzig C 1, Nürnberger Straße 36—38 • Die Zeitung erscheint jeden Freitag, vom 15. Juli bis 1. September zweiwöchentlich • Bezugspreis durch Postzeitungsamt und den Buchhandel bezogen RM. 6.25 vierteljährlich einschließl. Bestellgeld • Bei Versand nach dem Ausland werden Porto und Streifbandkosten berechnet • **Preis der Einzelnummer RM. 0.70**

Anzeigenpreise werden nach Millimeterzeilen berechnet. Zur Zeit gilt Preisliste Nr. 4 vom 15. September 1936. Ausführliche Auskunft auf schriftliche Anfragen
Für unverlangt eingesandte Manuskripte keine Gewähr. Rückporto ist beizufügen

Allgemeine Musikzeitung

Wochenschrift für das Musikleben der Gegenwart

RHEINISCH-WESTFÄLISCHE MUSIKZEITUNG / SÜDDEUTSCHER MUSIK-KURIER

Herausgeber: Paul Schwers

65. Jahrgang — Berlin, Leipzig, Köln, München, 7. Januar 1938 — Nummer 1

Gedanken über Haltung und Stil des neuen Instrumentalkonzerts

Von Hans Brehme, Stuttgart

Wer es heute unternimmt, Konzerte für Soloinstrumente zu komponieren, kann nicht anders, als sich mit dem historisch Gewordenen auseinanderzusetzen. Er mag sich dessen bewußt sein oder nicht, ja eine solche Stellungnahme vielleicht entrüstet ablehnen — eine Last von wenigstens zweihundert Jahren liegt auf ihm mit all den Herrlichkeiten der „Hochform" des Solistenkonzertes, wozu ich namentlich die beiden letzten Beethovenschen Klavierkonzerte und sein Violinkonzert rechne. Man versteht darum sehr wohl die Bestrebungen mancher jüngeren Komponisten, an eine ferner liegende Zeit anzuknüpfen, wenngleich solch fast konstruktiv anmutendes Zurückgreifen auf Stilelemente des 17. und 18. Jahrhunderts seine Gefahren birgt. Dieses geistige Rückwärtsschauen hat mancherlei Ursachen, vor allem die Ablehnung der Kunstübung des 19. Jahrhunderts. An sich ist diese „Reaktion" verständlich, denn auf die Aufblähung des technischen Apparates, die wohl vor etwa dreißig Jahren ihren Höhepunkt erreicht hatte und bei der zuletzt ein rein artistischer Leerlauf der Musik übrigbleiben mußte, war ein Rückbesinnen auf die edelste und geistigste Form alles Musizierens, die Kammermusik, natürlich. Wir sehen schon in der Vorkriegszeit den einen und den andern Namen auftauchen, der diese Entwicklungslinie mit anbahnte, so z. B. Rudi Stephan mit seiner „Musik für Geige und Orchester". Auch einige Werke von Reger gehören dahin. Bis zum bewußten Wiederaufgreifen der barocken Konzertform war von da freilich noch ein weiter Weg, der durch mancherlei Irrtümer und Übertreibungen geführt hat.

Zu einem solchen Wiederanknüpfen an ältere Form- und Stilelemente gehört freilich innere Kraft, wenn es gelingen soll, auf diese Weise etwas zu sagen, was zu sagen überhaupt nötig ist! Da diese Kraft natürlicherweise nicht jedem gegeben ist, wirken viele dieser „neubarocken" Konzerte wie bloße Kopien nicht nur der barocken Konzertform, sondern auch wie Nachahmungen des gesamten harmonischen und polyphonen Stils jener Zeit, so daß man manchmal geradezu Werke von schwächeren Zeitgenossen Bachs und Händels zu hören vermeint. Sogar Themen aus Bachschen Kantaten und Händelschen Concerti grossi werden fast wörtlich benutzt! Die innere Lebenshaltung jener Zeit war dagegen eine von unserer so verschiedene, daß bloßes Nachbilden ihrer Kunstäußerungen bedenkliche Schwäche verrät. Freilich laufen manche Stilmerkmale unserer heutigen Musik mit denen der alten parallel: nach der immer stärker werdenden romantischen „Zerfaserung" der Musik hat ein natürliches Wiedererstarken der Urtriebkraft, des Rhythmus, stattgefunden.

Freilich wird der „konstante Rhythmus" der Alten nicht einfach übernommen werden können, sondern er wird dem ganz andern Empfinden, dem gesteigerten Lebenstempo unserer Zeit entsprechend viel differenzierter, ja man kann ruhig sagen, viel fanatischer gesteigert erscheinen. Aus einer gewissen geistigen Bequemlichkeit heraus wird eine solche rhythmisch vorangetriebene Musik leider noch oft als „motorisch" bezeichnet, dabei ist sie in ihrer lebendigen rhythmischen Erfüllung gerade das Gegenteil davon! „Motorik" ist ein Auf-der-Stelle-Treten, eine stumpfsinnige Wiederholung ostinater Floskeln ohne die Kraft, von sich aus die Form weiterzutreiben. Sie fand sich z. B. bei manchen Strawinsky-Adepten. Es wäre Zeit, daß diese Begriffe einmal klar und deutlich abgegrenzt würden, wie man überhaupt getrost manchem musikalischen Schlagwort an den Hals gehen könnte. Denn es würde wohl niemandem einfallen, etwa eine Bachsche Toccata oder vielleicht den ersten Satz des *d*-moll-Konzertes für Cembalo als „motorisch" zu bezeichnen!

Sehr beliebt sind — ebenfalls in Anlehnung an die alte Konzertform — zur Zeit auch die Orchestermusiken mit obligatem Klavier, merkwürdigerweise öfters „Konzert" genannt! An sich ist die Verwendung des Klaviers als Orchesterinstrument nichts Neues (man sehe sich die ausgezeichnete Farbenmischung in Szymanowskis Violinkonzert op. 61 an!), vom Standpunkt des praktischen Musikers aus, der im Konzertleben steht, erscheint jedoch diese Art wenig aus-

sichtsreich. Man stelle dem Solisten eine dankbare Aufgabe — das muß nach meiner Meinung auch heute noch die Hauptaufgabe des Solistenkonzertes im Rahmen der zur Zeit üblichen Veranstaltungen mit der jetzigen Zusammensetzung ihres Publikums sein. Anders wird das Bild sofort, wenn man sich eine andere Art des Musizierens vorstellt, etwa in Form von Collegia musica oder ähnlichem, woraufhin mancherlei heutige Bestrebungen abzielen. Teilweise ist heute ein gewisser Leerlauf des Konzertlebens nicht zu übersehen. Daher ist es durchaus verständlich, daß man nach Wegen sucht, den Hörer zu einem lebendigeren, persönlicheren Miterleben zu bringen. Für eine solche kammermusikalische Musizierform, bei der jede Solisteneitelkeit wegfällt, sind die eben erwähnten Musiken mit obligaten Instrumenten natürlich geeignet! Vor allem gehört dahin auch die Wiedererweckung des Cembalos, das durchaus nicht in den großen Konzertsaal gehört. Vielleicht sollte man sich bei der Renaissance des Cembalos und des Klavichords ganz auf alte Musik beschränken, da auch die beste neue Musik nicht so aus dem Klangcharakter dieser Instrumente heraus empfunden sein kann wie die alte, aus ihnen „gewachsene". Zudem verträgt gerade der starre und kühle Ton etwa des Cembalos sich schlecht mit guter neuer Musik, die keine bloße Kopie der alten ist. Er paßt wenig zu der obenerwähnten erregteren und getriebeneren Rhythmik, die Menschen in sich fühlen, die auch geistig nicht mehr mit der Postkutsche fahren.

Wenn man eine Linie des eigentlichen Solistenkonzertes, wie wir es heute verstehen, etwa die des Klavierkonzertes von Mozart und Beethoven über Hummel und Chopin zu Liszt verfolgt, so ist außer der geistigen Wandlung, die die Musik inhaltsmäßig durchmacht, vor allem der außerordentliche, mit dem Zeitalter der Aufklärung einsetzende Aufschwung der Spieltechnik in die Augen fallend. Die Aufklärung, die die Kunst zum großen Teil von der kultischen Bindung löst, schafft erst den Boden für die Freude an immer größerer Steigerung der Spieltechnik, die dann im Laufe eines Jahrhunderts bis an die Grenze des Menschenmöglichen getrieben wird, freilich meist auf Kosten des musikalischen Inhalts, der immer dürftiger wird. In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts sehen wir als Gegengewicht dem reinen Virtuosenkonzert gegenüber sich den Typ des „symphonischen" Konzerts herausbilden, der, zum Teil auf Kosten des Solisten, eine strenge organisch-thematische Verflechtung der Solopartie mit dem Orchester anstrebt. Das vollkommenste Werk dieser Gattung ist meiner Meinung nach das *B*-dur-Konzert von Brahms, auch die Regerschen Konzerte und das Pfitznersche Klavierkonzert repräsentieren diesen Typ sehr klar. Der größere Teil unserer Komponisten pflegt auch heute noch diese Gattung des Konzerts. Leider fehlt diesen Brahms-Nachahmern aber meist eins: sein wunderbar logischer und knapper Aufbau.

Es sei hier eine Abschweifung gestattet, die zwar das Solistenkonzert nur mittelbar angeht; da sie aber die Instrumentalmusik im ganzen betrifft, so betrifft sie auch den Sonderfall des Konzerts. In einer Besprechung eines Konzerts mit zeitgenössischer Musik (Name und Ort tut nichts zur Sache) stand kürzlich folgender nachdenklich stimmende Satz: „Die Vortragsfolge war so gewählt worden, daß keine atonale Verzerrung gewohnter Klangvorstellungen zu befürchten war." Abgesehen davon, daß sehr viele Musik, die als „atonal" bezeichnet wird, es ebensowenig ist wie viele als „motorisch" bezeichnete motorisch: wo ginge es hin, wenn die „gewohnten Klangvorstellungen" als Norm von aller zeitgenössischen Musik gefordert würden? Wäre es nicht besser, dann lieber Brahms und Reger zu spielen als eine Kopie? Wie sagt doch Robert Schumann: „Was hilft die Wiederholung der Ideen eines Meisters, die wir frischer von der ersten Quelle weg genießen?" Einen Fortschritt im Sinne der Technik kann es in der Kunst zwar niemals geben, wohl aber eine natürliche Entwicklung, die auch in noch nicht betretene Bezirke der Kunst führen kann. In diesen Bereichen wird es aber auch noch andere als die „gewohnten Klangvorstellungen" geben, die man sich, genau wie es die Hörer früherer Jahrzehnte, ja Jahrhunderte mußten, erst erarbeiten muß. Daß das auch früher nicht immer leicht gewesen ist, beweisen ja die sattsam bekannten „Durchfälle" von Werken, die wir heute zu unsern größten Meisterwerken zählen. Es gehört freilich Aufgeschlossenheit und Unvoreingenommenheit dazu, und es ist heute leicht, über Leute zu spotten, die etwa im Jahre 1859 in Leipzig das Brahmssche *d*-moll-Konzert auszischten. Auf die Einstellung im ganzen aber kommt es an, wenn man an ein neues, noch nicht erprobtes Kunstwerk herangeht, an ein Heraushören auch der seelischen Triebkräfte, die hinter dem Werk stehen, auch wenn sie eben in einem nicht gewohnten Klanggewande erscheinen.

Als Komponist begrüße ich am neuen Instrumentalkonzert im formalen Sinne ein Rückwenden zur alten Musik insofern, als es zur Knappheit, Selbstzucht und Sparsamkeit des Ausdrucks erziehen kann, wenn es nicht, wie oben gesagt, zur schwächlichen Kopie herabsinkt. Auch ein Wiederaufgreifen alter Formen, wie der Passacaglia und ähnlicher ist denkbar, sofern die schöpferische Persönlichkeit dahintersteht, die in die alten Schläuche neuen Wein zu füllen versteht. Im Technischen versuche man nicht, die bis ans äußerste getriebenen Schwierigkeiten der Konzerte von Liszt und anderen überbieten zu wollen. Ich bin der Überzeugung, daß jemand, der auf einem Instrument „zu Hause" ist, auch heute noch in seiner Weise eine aus dem Instrument herausgeborene, dem Spieler eine dankbare Aufgabe stellende Spieltechnik finden wird, ohne schon Gesagtes breitzutreten. Gerade beim Instrumentalkonzert ist alles Asketische, Trockene, am Schreibtisch Konstruierte völlig verfehlt. Also keine zweistimmigen Inventionen! Der Stil des neuen Instrumentalkonzertes muß freilich der Zukunft überlassen bleiben. Ich hoffe aber, daß wieder ein Meister erstehen wird, der in schwebender Klarheit zuchtvoll-organische Form, eine nicht überladene, doch konzertgemäße Technik und einen Ausdrucksstil, der, ausgehend von unsern großen Meistern, die großen dynamischen Spannungen unserer Zeit wahr und unerbittlich spiegelt, in sich vereinigen wird.

Ich hoffe auf einen neuen Mozart!

Das Instrumentalkonzert in der Praxis

Von Friedrich Herzfeld, Berlin

Welchen Rang das Instrumentalkonzert in der Zukunft einnehmen und ob es sich überhaupt erhalten wird, entscheiden Gründe, die allein aus dem Wesen dieser Form erwachsen. Wird das Instrumentalkonzert taugliches Gefäß sein, um den Gestaltungsdrang der Zeit aufzunehmen, dann wird es sein. Im anderen Falle wird es nicht sein. Formen sind Ausdruck inneren Wollens. Auch Form und Schicksal des Instrumentalkonzertes wird darum von innen her bestimmt.

Dieser Satz ist noch immer richtig, wenn man andererseits auch zugestehen muß, daß gewisse äußere oder zumindest scheinbar von außen kommende Gründe mitsprechen und bisweilen sogar entscheiden können. Zwar ist die Wahl des Instrumentes, für das ein Konzert geschrieben werden soll, nicht zufälliger Natur, sondern hängt mit jenem „inneren Wollen" zusammen. Aber es sprechen auch da Gründe mit, die aus der Ebene der nüchterneren Wirklich-

keit kommen. Im Jahre 1870 ein Konzert für Cembalo oder Blockflöte zu schreiben, hätte — von allen inneren Gründen abgesehen — nicht den mindesten Sinn gehabt und ist darum auch nicht geschehen. Es erhebt sich also die Frage, für welche Instrumente heute und in den nächsten Jahrzehnten Konzerte zu schreiben als sinnvoll erkannt werden darf. Im 18. und 19. Jahrhundert sind beinahe für alle Instrumente Konzerte geschrieben worden. Welche Rolle das Orgelkonzert gespielt hat, beweist allein der eine große Händel. Klarinette wurde als Soloinstrument so geschätzt, daß H. J. Bärmann weite Kunstreisen unternehmen konnte. Dies war fast ebenso gut bei Meistern der Flöte, Oboe, Bratsche, des Fagotts, Horns, Kontrabasses usw. möglich und ist tatsächlich auch geschehen. Heute jedoch wäre das unmöglich und wir dürfen das für die Zukunft als ebenso sicher annehmen. Unsere Konzertsäle sind größer geworden. Während die Zuhörer eines Konzertes vor hundert Jahren durch die Beschränkung in der Zahl und durch Herkunft aus gleichen oder verhältnismäßig engumgrenzten Gesellschaftskreisen von vornherein eine innere Gemeinschaft bildeten, kann dies bei den tausend, zweitausend oder dreitausend Besuchern unserer heutigen Symphoniekonzerte nicht ohne weiteres der Fall sein. Auch ist die Ausdruckswelt der Klarinette zwar ungemein eigen aber doch auch begrenzt. Mit ihr lassen sich große Massen nicht erobern, mit Horn und Fagott natürlich erst recht nicht. So besteht bei allen Bläsern die Gewißheit, daß Instrumentalkonzerte nur dann in Frage kommen, wenn wir die kleinere Form des Konzertes, etwa das Kammerkonzert stärker ausbauen und damit wieder zu Verhältnissen kommen, die in vieler Beziehung denen vor hundert Jahren gleichen.

Bei einigen andern Instrumenten spricht allzu stark der Gegensatz zwischen der aufgeschlossenen Reizsamkeit unseres Musikempfindens und einer gewissen Unbeholfenheit dieser Instrumente mit. So muß man z. B. den Konzerten für Trompete eine trübe Zukunft voraussagen, obwohl erst im letzten Jahr zwei Werke dieser Art entstanden sind. Nicht anders liegen die Dinge bei den Konzerten für Posaune, und Werke für vier bis fünf Pauken mit Orchester sind von vornherein nur als technische Spielereien zu betrachten. Ungünstig liegen die Verhältnisse auch beim Kontrabaß und leider ebenso bei der Bratsche. Die Instrumentalkonzerte, von den Meistern ihrer Instrumente für Studiumzwecke und zum Vortrag in Fachkreisen bestimmt, bleiben dabei natürlich außer Betracht.

Während für Kammerkonzerte Solowerke für die wieder geschätzten Gamben und im höherem Maße für das Cembalo, kaum dagegen für Clavichord denkbar sind und ja auch geschaffen wurden, müssen wir uns bei großen Symphoniekonzerten damit abfinden, daß Solowerke nur für Violine, Violoncello, Klavier und in einem anderen Rahmen für Orgel in Frage kommen werden. Bei diesen Instrumenten kehrt sich das Spiel ins Gegenteil um. Ihre Zukunft wird allenfalls durch den beängstigenden Mangel an Literatur gefährdet. Die Zahl der Violoncellokonzerte, die einer größeren Hörerschaft zu Dank gespielt werden können, ist äußerst klein. Daß das Violoncello durch seine tiefe Lage leicht vom Orchester klanglich überspielt wird, ist die beinahe unüberwindliche Schwierigkeit dieser Gattung. Die Geiger sind besser dran, wenn auch sie sich meist im Kreislauf der zwei Ewigkeitswerke von Beethoven und Brahms bewegen müssen. Jenseits der Violinkonzerte von Mozart, Bruch und Tschaikowsky beginnen schon die etwas außenseitigen Werke. Allein den Klavierspielern steht eine größere Auswahl zur Verfügung, wenn praktisch die Zahl der von ihnen dargebotenen Werke auch ungemein klein ist. Dem universalistischen Klavier gelingt eben am ehesten, sich bei einer tausendköpfigen Hörerschaft Eingang zu erzwingen.

Das zeitgenössische Instrumentalkonzert nimmt leider einen recht schmalen Raum in unseren Konzertprogrammen ein, obwohl aus der älteren Generation Werke von Pfitzner, Strauß, Graener und Reger (der seinen Lebensjahren nach zu diesen gehört) auf ihre Klangwerdung warten, während sich die jüngere Generation eben zu einem entschlossenen Eroberungsfeldzug auf das Instrumentalkonzert rüstet. Von dessen glücklichem Ausgang wird viel für die Zukunft dieser Form abhängen, denn selbstverständlich läßt sich nicht bis in alle Zeiten von der großen Vergangenheit zehren. Es ist eine Schicksalsfrage, ob sich das mehr dem Vokalen zugewendete Musikregen unserer Zeit nun so stark zum Instrumentalen zurückfinden wird, daß jenes Gegeneinander eines Instrumentes zu allen dem jüngeren Geschlecht der Tonschöpfer als reizvoll erscheint. Wenn wir die Lage unserer Zeit richtig deuten, so ist jene Rückwanderung schon in vollem Gang. Die Wandlung bei Kurt Thomas von der Markus-Passion über die Olympia-Musik zu seinem Klavierkonzert dürfte kennzeichnend für viele sein.

Es wird sich andererseits fragen, wie stark das Instrumentalkonzert noch dem Wollen der Hörenden entspricht. Diese Entscheidung ist natürlich auch nicht nur ein Grund von außen her, sondern steht unmittelbar neben dem Wollen der Tonschöpfer. Das Instrumentalkonzert als Kunstform wie das Konzert als Veranstaltung überhaupt sind in der letzten Zeit oft totgesagt worden. Dennoch leben beide. Der Irrtum entstand, weil sie zu sehr als Erzeugnisse des verlästerten 19. Jahrhunderts angesehen wurden. In Wahrheit ist das Instrumentalkonzert sehr alt. Das Heraustreten des einen aus der Gemeinschaft der Konzertierenden ist wahrscheinlich ein Grundsatz, der im Wesen der Musik überhaupt liegt. Es entspricht dem Wunsch der Hörenden nach Gegensätzlichkeit. Aber das ist es nicht allein. Zwischen dem Solisten und dem Hörer besteht noch eine persönliche Verbundenheit. Den Hörer lockt niemals allein das Werk. Das wäre zwar der Idealfall. Aber er ist noch nie Wirklichkeit geworden und dabei wird es bleiben. Immer lockt auch der Wiedergebende. Die Größe des Werkes bildet den Untergrund für das musikalische Erlebnis. Beethoven ist für die Konzertbesucher das märchenhaft wirkende Zauberwort. „Zeitgenössisches Schaffen" dagegen verbreitet Angst und Schrecken. Was aber außerdem in die Konzerte lockt, ist jenes persönliche Gegenüber mit dem Solisten, der lebendig vor uns steht und unmittelbar aus seinem Empfinden zu uns spricht. Diese Tatsache, deren seelenkundliche Bedeutung oft erörtert worden ist, läßt sich auch in dem Satz ausdrücken, daß Konzerte ohne Solisten schlecht besucht werden. Hier sind wir nun zwar auf der nüchternsten Ebene der Wirklichkeit angekommen. Aber jedenfalls wird das Schicksal des Instrumentalkonzertes auch von solchen durchaus unideellen Dingen abhängen.

Allerdings geht die Bewegung der letzten Jahrzehnte dahin, die Konzerte immer mehr auf die großen symphonischen Werke zu sammeln. Eine „Akademie" von Beethoven war ein endloses Sammelsurium. Noch die Konzerte von Richard Wagner in Dresden waren bunt wie der Regenbogen. Erst Hans v. Bülow hat hier als Reiniger in größtem Ausmaß gewirkt. Heute liegt das Konzert ohne einen Solisten, einst ein unerhörtes, tollkühnes Wagnis, nicht mehr außer allen Möglichkeiten. Unter Umständen kann es unsern gefeiertsten Dirigenten glücken. Aber es bleibt seltene Ausnahme. Der Dirigent gilt den Hörern doch nicht eigentlich als Musizierender wie etwa ein Geiger oder Klavierspieler. So groß ist der Wunsch des Hörers zum Zauber des Solisten, daß bei ihm am ehesten das Vorurteil gegen das zeitgenössische Werk überwunden wird. Es ist eine wohl nicht zu bezweifelnde Tatsache, daß Edwin Fischer und Wilhelm Backhaus eher ein zeitgenössisches Werk aufführen dürfen als

selbst Wilhelm Furtwängler — natürlich nur von der Wirkung auf den Hörer aus gesehen. Allerdings kann die Bindung des Hörers an den Solisten auch zu Auswüchsen führen, wie sie in der großen Virtuosenzeit um Liszt und Paganini tatsächlich erlebt wurden. Es heißt aber das Ruder allzu gewaltsam nach der andern Seite zu reißen, wenn jene Bindung überhaupt verdammt wird. Hätte es in den vergangenen Jahrhunderten zwischen der Wiedergabe und den Hörenden nur reine Werkbeziehungen und niemals persönliche Bindungen gegeben, so wäre es nie zur Entwicklung des Instrumentalkonzertes gekommen. Jene persönlichen Bindungen sind in Wahrheit völlig natürlich. Man muß sie auch für das Instrumentalkonzert der Zukunft als gerechtfertigt anerkennen. Denn eine Form kann nicht bewahrt werden, wenn man die seelischen Kräfte leugnet, die sie bedingt. Zwar wirft unsere Zeit dem aussterbenden Virtuosengeck mit Recht Steine nach. Aber den Solisten an sich wollen wir nicht missen. Unsere Konzerte würden diesen Verlust auch nicht ertragen. Aus allem geht hervor, daß die Aussichten des Instrumentalkonzertes, soweit sie Fragen der hier allein berücksichtigten Wirklichkeit betreffen, denkbar günstig sind. Es fehlt zu einem glücklichen Gedeihen „nur" noch, daß die Meister kommen, die uns Werke im Range der von Beethoven, Mozart, Brahms usw. schaffen ...

Eigentlich ist es ein Widerspruch und doch in diesem Zusammenhang nicht ganz unberechtigt, wenn man beim Instrumentalkonzert auch von den Möglichkeiten der Gesangskonzerte, besser der Gesangskantaten und Gesangsszenen spricht. Denn unsere Sänger sind, wenn sie in Symphoniekonzerten mitwirken sollen, in einer Verlegenheit, die alle anderen Solisten weit übertrifft. Früher störte nicht im mindesten, wenn zwischen einer Symphonie von Mozart und einer von Beethoven das Heideröslein und die Forelle mit Klavierbegleitung gesungen wurden. Heute klingt uns das Klavier als Begleiter nach dem Orchester erbärmlich. Unsere Sänger müssen entweder zu den wenigen, meist nachträglich instrumentierten Liedern greifen, was meist so viel bedeutet, wie eine Oper auf dem Klavier zu begleiten. Oder es bleiben Arien und Bruchstücke aus Opern, was bei den im Geschmack Anspruchsvolleren stets eine gewisse Pein hervorruft. Allein den Altistinnen sind einige schöne Aufgaben gestellt. Vertreter anderer Stimmfächer in unsern großen Symphoniekonzerten auftreten zu lassen, ist ohne krasse Zugeständnisse kaum möglich. Hier liegen besonders große Aufgaben und Möglichkeiten für unsere Tonschöpfer. Es werden dann wahrscheinlich nicht einfach ältere Formen wie die Kantate aufgegriffen werden können. Auch wird sich das Lied wohl nicht zu groß gespannten Formen ausweiten lassen. Aber all das sind untergeordnete Fragen gegenüber dem Bedürfnis, unsere Symphoniekonzerte durch das allergegensätzlichste „Instrument", den Gesang, aufzuhellen. Müßte es nicht die Tonschöpfer unserer Zeit locken, für große Sänger und Sängerinnen Werke mit Orchester zu schreiben, die etwa dem Rang eines Instrumentalkonzertes entsprächen?

Mozart und viele andere taten dies. Sie ließen sich im Schaffen von solchen von außen her kommenden Gründen bestimmen, weil dies im Grund dem Wollen der Hörer entsprach. Wenn wir heute das Schaffen aus Ursachen her zugunsten eines Schaffens mit gesetzten Zielen verdrängen wollen, wenn nicht mehr das eigenweltliche Regen eines ichbezogenen Musikantenherzens, sondern die Verpflichtung zum Dienen bestimmen soll, dann liegt auch — im weitesten Umfang betrachtet — das Instrumentalkonzert auf der Bahn, die den jungen Tonschöpfern vorgezeichnet ist. Denn das Instrumentalkonzert ist eine jener Musikformen, die am reinsten Aussprache zwischen dem Ich und der Welt sind. Diese Aussprache ist es aber vor allem, die der Hörer von der Musik unserer Zeit erwartet.

Der Weg des Instrumentalkonzerts bis zur Gegenwart

Von Universitätsprofessor Dr. Hans Engel, Königsberg i. P.

Wie uns die Weltgeschichte das Aufblühen und Vergehen von Völkern und Reichen vorführt, so zeigt uns die Musikgeschichte, wie Gattungen und Formen der Musik aufblühen und vergehen, wie sie sich ablösen, verschmelzen, beerben, wie unter dem Einfluß dessen, was wir Stil nennen, einzelne Gattungen, die längst bestehen, neue Formen annehmen und neues Leben bekommen. Gewisse Formen herrschen epochenweise uneingeschränkt vor. Da ist im 19. Jahrhundert die Sonatenform. Sie herrscht in der Kammermusik in allen Gattungen, in der Symphonie und Ouvertüre; selbst Kleinformen, wie das Lied, werden von ihr beeinflußt, oder gänzlich andersstämmige Formen, wie die Fuge, nach ihren Grundrissen ausgerichtet. Alle die genannten Gattungen haben zur Ausbildung dieser Form beigetragen. Zwei Hauptelemente der Sonatenform, welche die ausgebildete Form von ihren Vorformen unterscheiden lassen, das „zweite" oder Gesangsthema und die Durchführung sind in bestimmten Gattungen herausgebildet worden, das 2. Thema in der Mannheimer Symphonie und die Durchführung als „thematische" Durchführung durch Josef Haydn in Symphonie und Streichquartett.

Wie im 19. Jahrhundert die Sonatenform alle Gattungen beherrscht, so herrscht im 17. Jahrhundert eine Form oder besser eine Art der Formgestaltung oder eines Prinzips der Anordnung, unumschränkt: das Konzert oder besser: das Konzertieren. Wenn Praetorius (1619) das Wort Konzert „vom Lateinischen verbo concertore, welches miteinander scharmützeln heißt, seinen Ursprung" haben läßt, so ist das zwar sprachlich falsch, aber inhaltlich richtig. Zwei Klangkörper stehen sich gegenüber und „scharmützeln" miteinander, Chor gegen Chor, Chor gegen Orchester, Chöre und Orchester, großes und kleines Orchester, Soli und Orchester, ein Solo und Orchester. Wir finden dieses Prinzip des Konzertierens in jeder Musik, auch in der Arie, wo die Solostimme dem Begleitbaß entgegensteht oder ein weiteres „konzertierendes" Soloinstrument dazutritt. Dieses Konzertieren geht zunächst nicht in einer ausgeprägten, festen Form vor sich. Die ersten Konzerte zeigen uns die Aneinanderreihung von „Tutti" und „Soli" von „allen Spielern" und „Einzelspielern". Nehmen wir ein solches „Konzert" der frühesten Zeit, das 10. Konzert, aus Torellis op. 6 (1698 in Augsburg erschienen)[1]. Der Satzfolge nach haben wir eine Kirchensonate vor uns: Adagio $^3/_2$, Allegro *C*, Largo $^3/_2$, Allegro *C*. Zwei unbegleitete Soloviolinen treten im 1. Satz in kurzen Strecken dem Tutti entgegen, das in schweren Akkorden sich dem schmiegsamen Terzengesang der Sologeigen entgegenstellt. Ein echter Dialog, eine Zwiesprache zwischen zwei verschiedenartigen Partnern, mit dramatischem Unterton. Wo das Konzert in späterer Zeit den Sinn der Gattung erfüllt, wird der Charakter einer solchen dramatischen Zwiesprache nicht, wie in flachem Virtuosenkonzert verlorengehen, er wird sich steigern zu heroischem Kampf, wie in Beethovens *Es*-dur-Konzert oder leidenschaftlicher Zwiesprache, wie im langsamen Satz seines *G*-dur-Konzertes, dem man seinerzeit schon das Bild „Gretchen im Dom" (Zwiesprache mit dem bösen Geist) unterlegt hat. Freilich, die Musik braucht keine ins Einzelne gehenden „Erklärungen" tatsächlicher Begebenheiten, kann aber doch durch vergleichsweise Benennung ihrer seelischen Grundhaltung für weniger ursprünglich musikalisch Empfindende verständlicher werden.

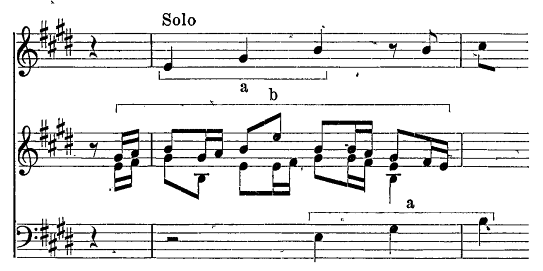
Das echte Konzertieren also wird immer die Spannung, das „Scharmützeln", den Dialogcharakter zwischen den beiden Klangkörpern: Tutti und Soli ausnützen. An Stelle der Soli kann ein Solo treten. Das kann im ganzen Konzert oder satzweise, auch nur streckenweise der Fall sein. Unermüdlich ist die Kombinationslust und die Phantasie der großen Barockmeister, von denen die Italiener zuerst zu nennen sind: Torelli, Albinoni, Corelli und Vivaldi[2], denen viele kleinere Meister zur Seite zu stellen sind. Großartig hat in ihrer Gefolgschaft Händel diesen Stil des Concerto grosso ausgebaut, in seinen sogenannten „Oboenkon-

[1] Vom Verf. herausgegeben in Nagels Musik-Archiv.

[2] Zahlreiche Neudrucke in „Perlen alter Kammermusik", Kahnt-Leipzig, Nagels Musikarchiv, Breitkopf & Härtel, Schotts Söhne, Bärenreiter-Verlag, Peters u. a.

zerten“ op. 3 (gegen 1733), seinen zwölf „Grand Concertos“ (gedruckt 1740, op. 7) und mit reichster Bläserverwendung in Spätwerken, zwei „Concerti a due cori“ mit Bläserdoppelchören und Streicherchor, wahrhaft „pompösen“ Festmusiken!

Ganz anders handhabt **Bach** die Konzertform in den sechs Brandenburgischen Konzerten mit ihren wechselnden Besetzungen und Formen. Überall ist das italienische Formprinzip der Aneinanderreihung von Tutti und Soliteilen vertieft und organisch ausgebaut durch die kontrapunktische Arbeit, mit der es Bach gelingt, die Formteile organisch zu verbinden, wenn Bach im Violinkonzert *E*-dur den Solisten das Thema bringen läßt, die Begleitung aber kontrapunktisch aus der zweiten Themahälfte bildet und den Baß nachahmend einsetzen läßt:



Daß Bach hier die Form „vertieft“, ist kein äußerlicher Vorgang. Es entspricht deutscher Art, in der Kunst, wie im Geist schlechthin, da wo der Romane die schöne harmonische Form in abgewogenem Nebeneinander wirken läßt, sich nicht mit dieser Schönheit der Ordnung zu begnügen, sondern an Stelle des schönen Nebeneinander (in der Musik eigentlich Nacheinander) das Über- und Hintereinander, die Tiefgründigkeit, Hintergründigkeit in einer überquellenden Überfülle des Einzelnen, des Teiles, einen Überreichtum, der den Romanen Überwuchern und Überladenheit dünkt, wachsen zu lassen, der, wieder echt deutsch, in überaus vielfältiger, künstlicher Arbeit höchst sinnreich durchdacht ist. Wir werden auf eine ähnliche Geisteshaltung noch einmal stoßen[1].

Inzwischen wurde aus vielfachen Vorformen die Form geschaffen, die seit 1750 Kanon für alle Gattungen wird: die Sonatenform. Das Konzert hat zu ihr selbstredend viel beigetragen. Die Hauptetappen dieser Entwicklung spielen sich aber in anderen Gattungen ab. Aus der einfachen Zweiteiligkeit kurzer Stücke entwickelt sich die dreiteilige Form durch Ausbildung der Reprise (diese kennt das ältere Konzert als Da Capo-Form schon). Ganz neuartig ist die Ausbildung des „zweiten“ Themas (das im Konzert des Barock als Kontrastthema schon heranwächst). Dieses zweite Thema ist nun seelisch, melodisch und gesamtmusikalisch etwas Neues: es ist „singend“, im Gegensatz zum 1. Thema melodiös, „weiblich“. Eine ganz andere seelische Gesamthaltung drückt sich in dieser Melodik aus. In dieser Musik des Spätrokoko über Sturm und Drang zur jungen Romantik hin tritt an Stelle von Kraft Lieblichkeit und Gefühl, von Tiefe Süße und Ausdruck, von Künstlichkeit des Satzes Beschwingtheit. Die Sonatenform wird in der Symphonie ausgebildet oder Kanon für das Konzert. Doch ein gewisser Dualismus der Formprinzipien[2] bleibt nicht aus, und die Lösung des Widerspruches zwischen Konzertprinzip, das Abwechslung der Klangkörper fordert, und Sonatenform, die in beiden Themen einen dem Gegensatz zwischen Tutti und Solo im Konzert nicht gleichartigen Gegensatz kennt, ist für unsere großen Meister ein Problem, für das sie unablässig neue Lösungen ersinnen: **Mozart**, der das Solo schon im „Tuttiteil“ beginnen läßt, **Beethoven**, der in den Konzerten *G*- und *Es*-dur ebenso verfährt, **Schumann** in seinem herrlichen Klavierkonzert. Bei allen diesen Meistern ist das Grundprinzip des Konzertierens, „das Scharmützeln“, wie Praetorius es nannte, vorherrschend. Tutti und Solo stehen sich nicht im Nacheinander, in der bloßen Wiederholung gegenüber, sondern in echtem Widerstreit oder im Dialogcharakter, im Großen wie im Kleinen, in der Einzelheit, etwa im Durchführungsteil, der zu kurzen Wechselgesprächen beider Partner am ehesten Gelegenheit bietet.

Auch hier zeigt sich wieder als spezifisch **deutsche Kunstleistung** der Drang nach Vertiefung, Vertiefung in geistiger und in technischer Hinsicht, das Bestreben, alle Teile reich und überreich zu entwickeln, aber trotz überquellender Phantasie eng und organisch nach einem weitausholenden Plan zu verbinden. Das wird klar, wenn man etwa ein Chopinsches Klavierkonzert mit dem Schumannschen vergleicht. Dort wundervolle Klaviermusik, leidenschaftliche, subjektive und oft höchst poetische Einfälle, aber eben vom Orchester schlecht und recht umrahmte und begleitete Klaviersolomusik konventionellen Aufbaues. **Schumann** dagegen hat die Sonatenkonzertform nicht einfach übernommen, er sucht und findet genialste Lösungen für die oben geschilderten Gegensätze und Formschwierigkeiten in Exposition und Reprise; die Durchführung beginnt er nach zeitüblicher Art concertinohaft mit einer neuen lyrischen Episode: sie ist aber Umgestaltung des Hauptthemas. Auch die virtuose Kadenz ist nicht nur virtuos, sondern höchst geistvolle Verarbeitung des thematischen Materiales. Vor allem aber ist überall, in der Großarchitektur wie in der Einzelheit, Solo und Orchester in feinster Weise einander entgegengestellt und doch miteinander verwoben!

Schon die Anfänge des Konzertes werden aber noch von einer weiteren Kraft getrieben: das ist die **Spielfreudigkeit des Solisten**. Die zunehmende Spieltechnik auf Blas-, Streich- und Tasteninstrumenten im Barockkonzert wird aber weit in den Schatten gestellt durch die Überhandnahme dieses spielerischen Elementes in späterer Zeit. Gerade die Zeit seit 1756 prägt den Typus des **Virtuosen** aus, des reisenden Virtuosen, der in den achtziger Jahren des 18. Jahrhunderts überhand nimmt. In der Klaviertechnik der Frühromantik ist die „Brillanz“ etwas ganz Neues: dieses Glitzern und Funkeln in Läufen und Fiorituren über die Klaviatur hin ist nicht nur leeres Geklingel, sondern gehört zur neuen Klangbewertung der kommenden Romantik mit ihrer Freude am Klang als solchem. In der französischen Violinschule von Gaviniés bis Viotti wird der moderne Violinvirtuose geboren, der seit Spohr auch in deutscher Ausprägung mächtig wird. Sie alle, diese von Stadt zu Stadt, von Land zu Land reisenden Virtuosen, komponieren für sich Virtuosenkonzerte, in denen die Technik ausgedehnte Teile, die Spielepisoden, die sich den Thementeilen anschließen, zugewiesen erhalten, die meist unorganisch als leerer Klingklang überwuchern und deren sinnvolle organische Verschmelzung mit dem musikalischen Aufbau wieder unseren Meistern gelang.

Ein anderes Element aber bringt die **Romantik** ins Konzert: die Programmusik. Die Romantik will nicht nur Musik, sondern Tonkunst, als Teil der Gesamtkunst, die mehr oder minder stark mit direkten oder indirekten Programmen, mit Bildern und allgemeinen Anregungen eine poetische Haltung anstrebt. **Spohrs** „Konzert in Form einer Gesangsszene“ bringt ohne Worte und Vorgänge Ablauf und Poesie einer üblichen theatralischen Szene und **Weber** hat in seinem Konzertstück *f*-moll nicht nur ein in Einzelheiten angegebenes Programm in Musik gesetzt, sondern er tut dies auch in Form einer dramatischen Szene, etwa wie in der „Euryanthe“ oder im „Oberon“, bei der die Heldin durch das Soloinstrument, das Klavier, stellvertreten wird[1]). Natürlich ist bei **Liszt**, dem genialen Programmusiker, diese Poetisierung des Konzertes sehr stark. Daß er, der auch in der einsätzigen symphonischen Dichtung neue formale Wege geht, sich nicht mehr an das überkommene Formschema des Sonatenkonzertes halten kann, ist bei der Neuheit seiner Tonpoesie verständlich. Seine Konzertform ist entstehungsgeschichtlich eine Verschmelzung von Sonatenform und Rondo, bei der die mannigfachsten Anregungen programmatischer, literarischer und sonstiger Art, z. B. von dramatischer und symphonischer Musik her wirksam geworden sind.

Im deutschen Musikleben um 1860 stehen sich zwei Fronten gegenüber: die Neudeutschen, die Anhänger Liszts, auch Neuromantiker genannt, und die Konservativen, die auf Schumann

---

[1]) Ich beziehe mich auf das geniale, leider die Musik nicht genügend berücksichtigende Buch von Kurt Breysig: Vom deutschen Geist und seiner Wesensart, 1932. H. E.

[2]) Vgl. hierzu die umfassendsten Darstellungen des Gebietes: Engel, Die Entwicklung des deutschen Klavierkonzertes von Mozart bis Liszt, Leipzig 1927, Breitkopf & Härtel; und ders., Das Instrumentalkonzert (Führer durch den Konzertsaal, beg. von Kretzschmar, Orchestermusik Bd. III), Leipzig 1932, Breitkopf & Härtel. Auch die übrigen Ausführungen gehen auf diese Darstellungen zurück.

[1]) Über die „Concertino“-Formen der Romantik mit ihrer Zusammenziehung dreier Sätze u. a. vgl. Engel, ZfM. 15, 1932, S. 232.

fußen und deren geistiges Haupt Brahms ist. Im Konzert sind die Fronten nicht so klar, wie da, wo Liszts Kompositionsstil nicht wirksam geworden ist, wo man also weiter am Ideal der überkommenen Symphonie bzw. Konzertform festhält, doch Liszts Klavierstil abgefärbt hat. Liszts eigentlicher Schule sind d'Alberts gewaltige Konzerte zuzurechnen, aber auch Tschaikowskys noch immer beliebtes Konzert *b*-moll ist ohne Liszt nicht denkbar. Auf der anderen Seite bleiben die beiden Klavierkonzerte von Brahms und sein Violinkonzert die reifsten Arbeiten im Geiste Schumanns, d. h. in Form des Sonatenkonzertes, das nun von der Symphonie her stark symphonisch ausgebaut ist. Beide Hauptrichtungen lassen sich in den Hauptzügen bis zur Gegenwart verfolgen. Die Klavier- und Violinkonzerte von Reger und Pfitzner gehören zur Brahmsschen Grundrichtung, während Busonis op. 39 (1904), das der Ausdehnung nach gewaltigste Werk der Konzertliteratur mit Heranziehung des (Männer-)Chores im letzten Satz, Lisztscher Art huldigt.

Mit der seit der Jahrhundertwende einsetzenden Stilwandlung ist gleichzeitig mit der Hinwendung zur alten Musik in der Musikpflege auch das Interesse für solche Formen erwacht, die vor der Alleinherrschaft der Sonatenform geblüht haben. Dazu gehört in erster Linie die barocke (altklassische) Konzertform. Schon August Halm hat 1910 ein „Konzert" mit „obligatem" Klavier komponiert, das zwar an musikalischem Werte gering, doch als ein Wegweiser für die künstlerischen und formalen Tendenzen der damals jungen Kräfte gelten darf. Mit Max Regers „Konzert im alten Stil für Orchester" op. 123, gedruckt 1912, ist die alte Konzertform von einem Meister gehandhabt worden. In der Reger dicht folgenden Generation hat Heinrich Kaminski mit seinem erschienen „Concerto grosso" wenigstens in der Teilung der zwei Orchester in je ein dreistimmiges Concertino und das Grosso und der Fuge zum Schluß Form- und Satzprinzipien der barocken Musik übernommen. Allenthalben hat die jüngere Generation diese altklassische Form des Konzertes in immer stärkerem Maße angewandt. Voran muß hier Paul Hindemith genannt werden. Die Zahl der in den Formen des 18. Jahrhunderts, aber neuer Sprache entstandenen Konzerte ist unendlich groß und umfaßt alle Schattierungen von extremer Haltung bis zur gemäßigten. Auch das Ausland kennt dieselbe Form und Haltung. Sie steht als neue Richtung neben dem nachromantischen und „symphonischen" Solistenkonzert, wie es bei uns etwa Pfitzners Violoncellokonzert in schönster Prägung weiterführt.

So zeigt gerade das Konzert als Gattung heute ein überaus reiches Leben. Wohl keine andere Gattung wird so emsig gepflegt. Es stellt dies zweifellos eine Belebung der gesamten Orchestermusik dar, die in der symphonischen Dichtung ebenso wie in den klassischen Formen fortführenden Symphonie seit 1900 zunehmende Erschöpfung zeigte. Die mannigfachen Formen des neuen Musizierens, die vielen guten, durch den Rundfunk noch vermehrten Orchester in Deutschland, die außerordentlich zahlreichen und glänzenden Solospieler überall haben für diese Neubelebung der Konzertformen die Voraussetzung geschaffen.

Zeitgenössische Instrumentalkonzerte

Von Dr. Helmut Schmidt-Garre, München

Die Gattung des Instrumentalkonzertes hat in jüngster Zeit einen Aufschwung erfahren, dem in entwicklungsgeschichtlicher Hinsicht zweifelsohne eine symptomatische Bedeutung zukommt. Das für das Konzert charakteristische Gegenüberstehen zweier Klangkörper, des Soloinstrumentes und des Orchesters stellt den Komponisten vor Aufgaben, bei deren Lösung sich auf rein musikalischem Gebiete liegende Möglichkeiten und Schwierigkeiten ergeben, die oft den Anreiz zur Wahl gerade dieser Instrumentalform gegeben haben dürften. Denn die Tendenz der musikalischen Entwicklung ist heute deutlich dahin gerichtet, den Einfluß außermusikalischer Vorstellungen auf die Gestaltung musikalischer Werke auszuschalten und die Auflockerung und Ausweitung der formalen Anlage durch straffe Formgebung zu ersetzen, ja im extremen Fall ein sauberes Handwerk höher zu schätzen als den elementaren Ausdruck.

Unter den zahlreichen Komponisten, die sich heute dem Konzert zuwenden, lassen sich mehrere Gruppen unterscheiden, deren Gegensätzlichkeit durch den sich ewig wiederholenden Gegensatz zwischen älterer und jüngerer Generation mitbestimmt ist. Eine Gruppe gibt dem Konzert in Anlehnung an die Klassik und Romantik einen symphonischen Aufbau und unterwirft es dem Sonatenschema. Hierher gehören vor allem die Konzerte von Graener und Zilcher, in denen die Sonatenform das geeignete Gefäß für eine romantisch empfundene, bei Zilcher bisweilen an Schumann, bei Graener mehr an Brahms gemahnende Musik abgibt. Aber auch Joh. Nep. David, der sich sonst mit Vorliebe polyphonen Formen zuwendet, greift in seinem Flötenkonzert zur Sonatenform, die er mit großer Strenge und Klarheit gestaltet. Die drei Konzerte von Hans Pfitzner gehören ebenfalls hierhin, obwohl in ihnen das Symphonieschema jeweils in sehr eigenwilliger Weise abgeändert wird. So gehen die einzelnen Symphoniesätze oft ineinander über und verschmelzen z. B. im Violoncellokonzert zu einem einzigen Satz, in dem trotzdem die symphonische Satzanordnung noch deutlich erkennbar bleibt. Auch die Verwendung von Haupt- und Seitenthema, Durchführung usw. erfährt bei ihm mancherlei Abänderung wie z. B. im Violinkonzert, in dessen 1. Satz gleich drei Themen erscheinen und die Durchführung durch sieben Variationen über das dritte Thema ersetzt wird. Das erste und zweite Thema kommen jedoch auch noch im Schlußsatz vor, wodurch auch dieser vielfach Durchführungscharakter erhält. Diese formalen Neuerungen entspringen zwar keinem „Programm", wie bei Liszt und Strauß, als deren Gegenspieler Pfitzner gilt, lassen sich jedoch trotzdem oft durch subjektiv-psychologische Bedingtheiten erklären, worauf bereits Bezeichnungen wie „aufbäumend", „ermattend", „leidenschaftlich", „schwärmerisch" und ähnliche hinweisen.
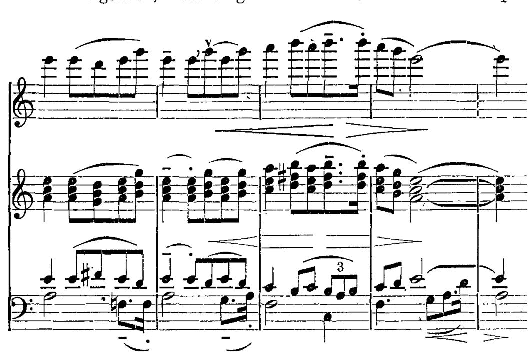
Pfitzner, Graener und Zilcher verwandt ist eine Reihe von Komponisten, die bisweilen ähnliche Ausdruckswerte erstreben, jedoch an Stelle eines streng symphonischen Aufbaues mehr die freien, aus der Auflösung des symphonischen Schemas entstandenen Formen, deren sich die Programmusik mit Vorliebe bediente, verwenden. Hier seien vor allem Atterberg und Bleyle genannt. In formaler Hinsicht gehören auch die Konzerte Busonis und in jüngster Zeit das Konzert von Gerhard Frommel hierhin. Der Schwede Kurt Atterberg verdankt seine wichtigsten Anregungen der deutschen Romantik; Schumann und Bruckner sowie die deutsche Programmusik haben auf ihn entscheidend eingewirkt. Seine schwedische Nationalität tritt dagegen in einer gewissen Verhaltenheit, die trotz aller romantischen Gefühlsbetonung seine Musik kennzeichnet, in einer Vorliebe für Moll und in einer an Grieg gemahnenden Weichheit und Melancholie der Linienführung zu Tage. Für alle diese Momente bietet sein „Konzert für Horn und Orchester" ein schönes Beispiel. Den 1. Satz beherrscht eine Melodie, welche den Kontrast zwischen gedehnten und ganz kurzen Notenwerten zusammen mt häufigen Leittonspannungen in eigentümlicher Weise auswertet. Mit dieser Melodie ist das Horn in ein nur aus Streichern, Klavier und Schlagzeug bestehendes Orchester geradezu eingebettet. Der langsame Mittelsatz huldigt romantischer Klangfreude, während der schnelle Schlußsatz einen tänzerisch beschwingten Ausklang des für einen Hornvirtuosen überaus dankbaren Konzertes bringt. Der Wechsel zwischen Besinnlich-Elegischem und Tänzerisch-Virtuosem kennzeichnet auch Atterbergs Violin- und Violoncellokonzert, während sein Klavierkonzert eine straffere Formgebung symphonischer Art anstrebt. Sehr frei, eigentlich als Fantasien ohne strengere formale Bindungen sind das Violin- und das Violoncellokonzert von Bleyle gestaltet.

Eine ähnliche formale Auflockerung weisen — in Verbindung allerdings mit einem vollkommen anderen Ausdruckswillen — die Konzerte Busonis auf. In der „Indianischen Fantasie für Klavier mit Orchester" und im „Divertimento für Flöte mit Orchester" deuten bereits die Titel auf die freie Form hin, die uns in gleicher Weise auch im Violinkonzert entgegentritt. Trotz dieser Freiheit besitzt Busonis Musik jedoch immer eine vollkommene formale Ausgewogenheit, die, wohl ein Erbteil seiner romanischen Abstammung, analytisch allerdings nicht erfaßbar ist. Ist das Violinkonzert im allgemeinen ruhig gehalten, eine Ruhe, die sich im „Divertimento für Flöte mit Orchester" zum Klassizismus ausweitet, so ist die „Indianische Fantasie" reich an bizarren Einfällen, seltsamen Klangfarben und exotischen Melismen. Der Klavierpart weist eine ganz eigentümliche, mit keinem anderen der hier besprochenen Werke vergleichbare Art von Figuration auf, die bald in rhapsodisch freie, bald in hymnisch-pathetische Partien einmündet. Die „Indianische Fantasie" ist eines von jenen isoliert

dastehenden, einmaligen Werken, das nur wenige Beziehungen zum Vorhergehenden hat, dessen Stilelemente jedoch auch nach ihrem Entstehen kaum weiterentwickelt wurden. In dem „Konzert für Klavier, Soloklarinette und Streicher" von Gerhard Frommel lassen sich Stilelemente der neueren Musik erkennen, die von der Lyrik und Pathetik Tschaikowskys bis zu der turbulenten Buntheit des frühen Strawinsky reichen und die hier von einer letzten Endes romantisch-subjektiv empfindenden Persönlichkeit zusammengefaßt sind. Das einsätzige Werk baut sich auf einigen scharf profilierten Themen auf, deren Abwandlung ebenfalls in einer freien, fantasieartigen Weise erfolgt.

Mit dem Klavierkonzert von Kurt Thomas kommen wir zu einer neuen Gruppe von Konzerten meist jüngerer Komponisten, welche sich von den freien, durch die Auflösung des symphonischen Schemas entstandenen Formen abwenden, welche aber auch die Symphonie selber meiden, teils weil sie ihren Psychologismus scheuen, teils weil sie zu der besonderen Art thematischer und motivischer Arbeit, wie sie vor allem der Durchführung eigen ist, kein Verhältnis mehr haben. Die großen Vorbilder, denen sie nacheifern, sind nicht die klassischen und romantischen Konzerte, sondern die Instrumentalkonzerte der Barockzeit, vornehmlich also die Meisterwerke J. S. Bachs. Dies führt bei jungen Komponisten wie Fortner, Distler, Maler und Höller sogar soweit, daß als Soloinstrument ein charakteristisches Instrument der Barockzeit, das Cembalo, zu neuem Leben erweckt und ebenfalls das Orchester dem Klang und der Besetzung des Barockorchesters weitgehend angenähert wird. Diese neue Einstellung wirkt sich natürlich auch auf die Form aus; Fugen, Passacaglien und andere strenge Formen ergeben nun an Stelle der Sonate neue Bindungen.
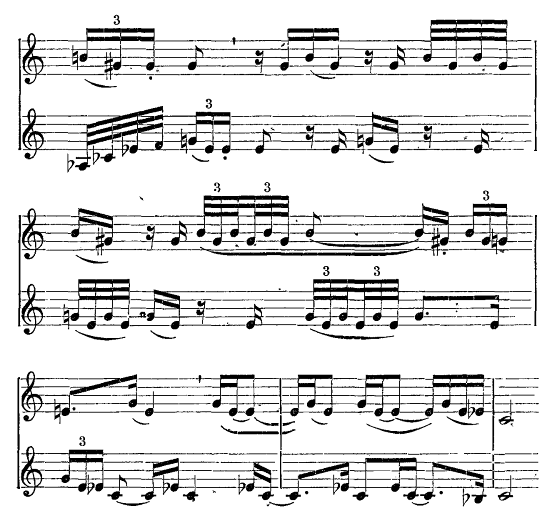
Das Klavierkonzert von Thomas bildet erst einen Übergang zu dieser neuen Gruppe. Der 1. Satz seines Konzertes weist zwar noch eine freie Sonatenform auf, der ruhige 2. Satz ist hingegen als strenge Passacaglia aufgebaut. In dem Klavierkonzert von Karl Marx erobert sich die Passacaglia bereits den 1. Satz und der Aufbau des Konzertes erfolgt jetzt nach linearen Prinzipien. Kunstvolle Polyphonie beherrscht auch Marx' „Konzert für zwei Violinen mit Orchester" und sein Bratschenkonzert. Gegenüber der komplizierten, bisweilen geradezu verwirrenden polyphonen Struktur dieser beiden Werke läßt Marx' jüngstes Konzert für Violine und Orchester eine Vereinfachung der Technik und eine Auflockerung der linearen Schreibweise erkennen. So schmiegt sich im folgenden, dem langsamen Satz entnommenen Beispiel
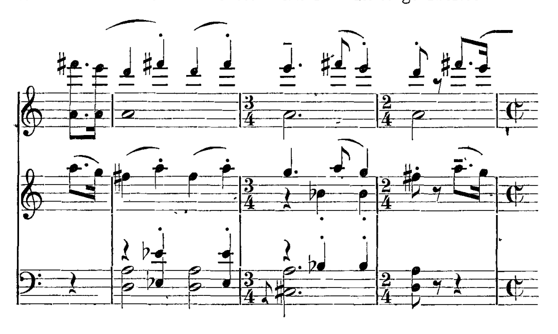


die von Holzbläsern und Bratschen ausgeführte, in häufigen Dreiklangsparallelen verlaufende Begleitung eng an die Melodie der Solovioline an. Gegenüber diesem klar herausgearbeiteten Hauptgedanken kommt den kontrapunktierenden Linien der Mittel- und Unterstimmen nur die Bedeutung von begleitenden Nebenstimmen zu. Oft kehrt Marx in diesem Konzert sogar zu reiner Homophonie zurück, wobei seine Musik jedoch eine eigentümliche Herbheit und Verhaltenheit des Ausdrucks beibehält, in der die strenge Zucht polyphonen Denkens noch nachklingt.

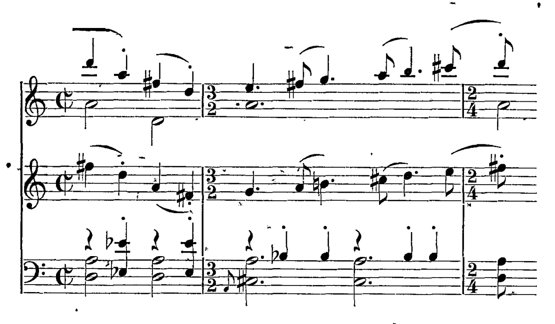
Angebahnt war die aufs Polyphone gerichtete Entwicklung durch die zahlreichen Instrumentalkonzerte Paul Hindemiths, deren lineare Stimmführung von zahlreichen jüngeren Komponisten aufgenommen und weiterentwickelt wurde und dessen motorische Rhythmik u. a. auch auf das „Konzert für Cembalo und Streichorchester" von Hugo Distler eingewirkt hat. Der 1. Satz dieses Konzertes hat tokkatenhaften Charakter, sein Hauptmerkmal besteht in einer ungestümen, bis zum Schluß durchgehaltenen Rhythmik. Im langsamen 2. Satz werden dem Cembalo ganz neuartige, stark chromatisch durchsetzte Klänge entlockt, während das Streichorchester ein Höchstmaß an Auflockerung, an rhythmischer Differenzierung und ausdrucksmäßiger Nuancierung aufweist. Der Schlußsatz des Konzertes besteht aus dreizehn Variationen über ein Thema von Samuel Scheidt und zeigt das hohe formale und technische Können des Komponisten. In dem häufigen Wechsel zwischen Figurativem und Expressivem und in der eigenartigen Koloristik spürt man bisweilen eine innere Verwandtschaft Distlers zu der seltsamen Phantastik der Orgelpräludien Buxtehudes.

Gegenüber der kühnen Neuartigkeit Distlers ist im „Konzert für Cembalo und Streichorchester" von Wolfgang Fortner stärker die Verbundenheit mit der Tradition des Barocks betont. Das Konzert gliedert sich in Präludium, Passacaglia und Fuge, es bildet somit nach Form und Technik geradezu den Gegenpol zu den anfangs besprochenen Konzerten von Pfitzner, Graener und Zilcher. Im Klanglichen und in der Linienführung versucht jedoch auch Fortner, ähnlich wie Distler die alten Formen mit neuen und modernen Ausdruckswerten zu durchsetzen. Gegenüber der eigenartigen Erregtheit Distlers ist in Fortners Musik mehr das Verstandesmäßige betont, welches bisweilen zu klanglichen Spielereien führt, wie an folgendem Beispiel, das einer in die Passacaglia eingefügten Kadenz des Cembalo entnommen ist, ersichtlich wird:



Eine Sonderstellung nimmt die „Geigenmusik mit Orchester" von Werner Egk ein, in der folkloristische Tendenzen, vornehmlich solche oberbayerischer Herkunft, zum Durchbruch gelangen. Das Werk ist mit sehr viel Witz und Esprit und mit einem großen Wissen um virtuose und instrumentale Effekte gearbeitet.





Die dem Schlußsatz entnommenen Takte zeigen deutlich den echt bajuvarischen Humor von Egks Tonsprache, ihren starken rhythmischen Schwung und die von der bayerischen Volksmusik übernommene Aneinanderreihung von geraden und ungeraden Takten. Die Harmonik ist überaus einfach und beruht lediglich auf einem dauernden Wechsel zwischen Tonika und Dominante. Sie erhält jedoch eine große Farbigkeit durch die Beimischung harmoniefremder Töne und durch eine einfallsreiche Instrumentation. Volksliedhaftes erscheint auch in den Konzerten ausländischer Meister, so in den Klavierkonzerten Manuel de Fallas und Bela Bartóks. Wird es bei de Falla mit dem ganzen Klangzauber der impressionistischen Farbenpalette überzogen, so erscheint es bei Bartók mit einer sehr exzessiven, sowohl von Schönberg, wie auch von Strawinsky beeinflußten Klangwelt verbunden. Von Strawinsky gibt es schließlich drei Konzerte, von denen das erste für Klavier und Bläser mit seiner strengen herben Klangwelt wohl das gehaltvollste ist. Viel leichter verständlich ist hingegen das zweite, „Capriccio" genannte Klavierkonzert mit der Lustigkeit seines schwungvollen Schlußsatzes und der gemäßigten, klassizistischen Haltung der beiden anderen Sätze. Das als letztes entstandene Violinkonzert Strawinskys zeigt bereits in der Anordnung der Sätze: Toccata, Aria I und II, Capriccio barocke Färbung. Es beweist damit, daß die Anwendung von der Musik des 19. Jahrhunderts und gleichzeitig von ihrer wichtigsten Form, nämlich der Sonate bzw. Symphonie und die Hinwendung zur älteren Musik mit ihren strengen Formen eine über Deutschland hinausgehende Bedeutung hat. Diese Wandlung erkennen wir besonders augenfällig an der Entwicklung des zeitgenössischen Instrumentalkonzertes als einer der repräsentativsten Formen heutigen Musikschaffens.

Zum Gedächtnis Max Bruchs

(Geboren am 6. Januar 1838)

Von Prof. Dr. Wilhelm Altmann

Erst achtzehn Jahre sind verflossen, seitdem Max Bruch im 83. Lebensjahre der musikalischen Welt entrissen worden ist, und doch begegnet man nur noch selten einem seiner größeren, seinerzeit sehr geschätzten Werke. Er ist kein Vielschreiber gewesen. Obwohl er bereits als Zwanzigjähriger sein op. 1, das Goethesche Singspiel „Scherz, List und Rache", aufführen konnte und noch bis kurz vor seinem Tode schöne Einfälle zu Papier brachte, so hat er noch nicht volle hundert Werke veröffentlicht, auch nur wenige in der Handschrift hinterlassen. Wer unvoreingenommen sein Schaffen überschaut, muß zu der Überzeugung kommen, daß Bruch ein Tonsetzer edelster Richtung, in erster Linie Melodiker und auch Klangzauberer, dazu ein Meister der Form und musikalischen Architektur, auch ein ausgezeichneter Instrumentator gewesen ist.

Sein Ruhm beruht vor allem auf den großen Chorwerken mit Orchester und auf Violinkompositionen, unter denen sein erstes Konzert in *g*-moll aus dem Jahre 1867 die denkbar größte Verbreitung gefunden hat. Erinnert sei daran, daß die amerikanischen Geiger sich veranlaßt gefühlt haben, bald nach dem Friedensschluß als nachträgliche Gabe zu seinem 80. Geburtstage ihm eine größere Geldsumme zu spenden. Auch als Opernkomponist ist er mehrfach hervorgetreten. Seine „Loreley" ist zeitweise, obgleich ihre textliche Schwächen eine spätere Neubearbeitung auch nicht beseitigen konnte, häufig gegeben worden. Zuletzt hat sich kein geringerer als Hans Pfitzner, als er Operndirektor in Straßburg war, mit Begeisterung und erfolgreich dafür eingesetzt. Unaufgeführt sind noch heute Bruchs Vertonungen von Goethes „Jery und Bätely" und „Claudine von Villa Bella", die aus seiner besten Zeit, den sechziger Jahren des vorigen Jahrhunderts, stammen. Im Jahre 1918 holte er diese Partituren wieder einmal hervor; ich wurde ganz begeistert von dem Melodienreichtum dieser Werke und mußte die in Mozartscher Art entworfenen großen Finales ganz besonders bewundern. In der Folgezeit beschäftigte er sich noch mehrfach damit und war schließlich damit einverstanden, daß ich den Versuch machte, den damaligen Generalintendanten der Königlichen Oper, den Grafen v. Hülsen, für eine Aufführung zu gewinnen. Am 8. November 1918 erklärte sich dieser bereit, sich diese Opern vorspielen zu lassen. Den nächsten Tag aber legte er bei Ausbruch der Revolution sein Amt nieder. Bruch sah darin einen Fingerzeig, daß diese Opern nicht aufgeführt werden sollten, und bat mich, von weiteren Schritten in dieser Angelegenheit Abstand zu nehmen. Sehr bedauerlich ist auch, daß die beiden Streichquintette, die Bruch 1918 beendigt hatte, nicht gedruckt sind. Nicht kennengelernt habe ich das ziemlich gleichzeitig mit diesen Quintetten entstandene Streichoktett, das statt des sonst meist üblichen zweiten Violoncells einen Kontrabaß aufweist. Merkwürdig, daß Bruch, der seit seiner Jugendzeit Kammermusik nicht mehr komponiert hatte, im hohen Alter zu dieser wieder zurückgekehrt ist. Auf seinen Wunsch ist auch sein sehr gelungenes Doppelkonzert für Bratsche und Klarinette mit Orchester unveröffentlicht geblieben; er wollte es seinem Sohne Max Felix (Klarinettist) vorbehalten wissen. Leider liegen auch Bruchs keineswegs sehr umfangreiche „Lebenserinnerungen" bisher nicht gedruckt vor. Das Schicksal hat ihn viel herumgeführt, auch ins Ausland, und mit den bedeutendsten Musikern der Zeit hat er in Verbindung gestanden.

Als Geiger war ich schon lange, ehe ich ihn persönlich kennenlernte, ein großer Verehrer seiner Muse; ich wurde dann auch ein sehr großer Verehrer seiner Person. Anfangs nur ein gelegentlicher Besucher seiner Empfänge an den Sonntagnachmittagen, bin ich später, als der Tod die Reihen seiner alten Freunde immer mehr lichtete und durch seine Pensionierung seine Beziehungen zur staatlichen Hochschule der Musik (an der er von 1891—1910 gewirkt hatte) sich mehr und mehr lockerten, öfter zu ihm gekommen. Bewunderungswert war seine große allgemeine Bildung, insbesondere seine Kenntnis des klassischen Altertums, die in seinen Oratorien „Odysseus" und „Achilles" ihren Niederschlag gefunden hat. Regsten Anteil nahm er an der Politik und war alles andere als Philosemit. Sehr schmerzte es ihn, wenn er gelegentlich als Jude ausgegeben wurde. (Daß seine Familie einst Baruch geheißen habe, ist übrigens längst widerlegt. Sie stammte aus Lothringen, zahlreiche Pastoren gingen aus ihr hervor.) Man hat ihm auch künstlerisch bitter Unrecht getan und tut es noch heute, wenn man ihn als musikalischen Reaktionär bezeichnet. Er war durchaus kein Gegner jedes Fortschritts in der Musik, wohl aber hat er mit Recht stets allen Auswüchsen und extravaganten Verirrungen aufs energischste den Krieg erklärt. Einen solchen Künstler soll man nicht vergessen. Darum rufe ich den Dirigenten zu: Wißt ihr nicht, daß Max Bruch auch Symphonien und Orchestersuiten komponiert hat? Den Geigern aber sei gesagt: Spielt nicht immer nur Bruchs erstes Konzert! denket daran, daß er noch ein zweites und drittes ebenso wertvolles, wenn auch vielleicht nicht ebenso dankbares veröffentlicht hat, ebenso die nordische Eindrücke widerspiegelnde Romanze in *a*-moll und das tiefinnerliche, wahrhaft ergreifende Adagio „In memoriam". Daß die Chorleiter auch unter den kleinsten Chören Bruchs sehr Beachtenswertes vorfinden, sei schließlich noch hervorgehoben.

Maurice Ravel †

Als vor einigen Wochen die Berliner Staatskapelle von ihrem erfolgreichen Wirken in Paris nach Berlin zurückkehrte, brachte sie die traurige Botschaft mit, daß der führende Komponist Frankreichs, Maurice Ravel, schon seit einiger Zeit an einem schweren Leiden krank darniederliege. Am 28. Dezember ist der französische Meister im Alter von zweiundsechzig Jahren in einer Pariser Klinik gestorben, in der er sich etwa zehn Tage zuvor einer Operation hatte unterziehen müssen.

Unzweifelhaft ist mit Maurice Ravel der stärkste Vertreter des neueren Impressionismus, dessen Klangformung mitunter schon heimisch in den Bezirken des Expressionismus war, dahingegangen. Meisterhaft wirkte stets das Fluktuierende seiner Rhythmen und vor allem die erstaunliche Elastizität in der Behandlung der Form, deren raffiniertes Klanggefüge mehr mit leichter, aber sicherer Hand hingeworfen als symmetrisch geordnet erscheint. Der hervorragende Klavierkünstler Ravel, dessen feinnerviger Sinn für eine abwechslungsreiche Farbskala — von den weichsten bis zu den wuchtigsten Klangmodellierungen — ist aus zahlreichen seiner Klavierschöpfungen ersichtlich. Erinnert sei nur an das in unendlichen Farbenzauber getauchte Klavierstück „Jeux d'eau", an das Klavierkonzert, an die berühmte Klangpoesie „La cloche engloutie" (nach Gerhart Hauptmanns „Versunkene Glocke"), die melodisch feingeschwungene „Sonatine", die vielfarbigen „Valses nobles et sentimales", die Impression „Gaspard de la Nuit" und anderes mehr.



Als Orchesterwerk muß in erster Linie das choreographische Gedicht „La Valse" genannt werden, das dem eingänglicheren „Bolero" noch vorzuziehen ist. Als ähnlich geformtes Stück verdient die „Rhapsodie espagnole" Erwähnung. Als meisterhaft ist Ravels eigenwillige Instrumentierung von Mussorgskys Klavierwerk „Bilder einer Ausstellung" anzusprechen. Eindruckstark berühren das 1904 entstandene, durch die Leichtflüssigkeit und den Gedankenreichtum der thematischen Sprache bestechende Streichquartett *F*-dur und das geistvolle Klaviertrio (1915). Beachtung fanden das Oratorium „Franziskus von Assisi" und die Oper „Die spanische Stunde", nachhaltigerer Erfolg war indessen dem Ballett „Daphne und Chloe" beschieden, das in der Wucht der Rhythmen, der Herausarbeitung der Farben, in der Kraft seiner energiegeladenen Harmonik vielleicht ohne Beispiel im musikalischen Impressionismus der Gegenwart dasteht.

Das musikalische Deutschland nimmt an dem Tode des großen Tonkünstlers aufrichtig Anteil. Es sieht in ihm ganz besonders den gefühlsbetonten Romanen, der einstmals selbst mit einem Konzertstück „Grabmal für Couperin" an den unvergänglichen Ruhm der französischen Klassik appellierte.

Friedrich Karl Grimm

Aus dem Berliner Musikleben

Eine Weihnachtsmusik des **Staats- und Domchores** unter **Alfred Sittard** verband Chorsätze alter Meister mit Chören heutiger Musiker. Auf dem Urgrund dreier, in lichtvoller Klarheit aufklingender Motetten Palestrinas entfalteten sich in Reinheit und Schönheit des Klangs ein werkgetreues Musizieren. Die Gegensätze zwischen den liebevoll erschlossenen Chören der Altmeister Eccard und Michael Praetorius und den sorgfältig vorbereiteten Weihnachtgesängen unserer Zeit zu überbrücken, diente ein klangmächtig aufstrahlendes „Jubilate" J. C. Aiblingers (1779—1865). Von den Chören der Gegenwart erfreut ein von Hans Lang bearbeitetes „Fränkisches Weihnachtslied" durch den reizenden Wechsel zwischen Solo und Chor. Wilhelm Weismanns zart empfundenes „Christwiegenliedlein" und „Das Reis" von Martin Grabert atmen Adventstimmung. Ernst Peppings Motette „Uns ist ein Kind geboren", ein Werk neuzeitlichen Geistes, wirkt infolge der unruhevollen Deklamation wenig geschlossen. Seinen Höhepunkt erreichte der Abend, den Fritz Heitmann durch den meisterlichen Orgelvortrag von Werken Michelangelo Rossis und Buxtehudes sowie einer, zwei Weihnachtslieder sehr kunstvoll verbindenden „Kleinen Partita" von Joh. Nepomuk David bereicherte, mit dem innigsten Weihnachtslied, das Deutschland hervorgebracht hat: „Es ist ein Ros' entsprungen" in der Fassung des Michael Praetorius.

Adolf Diesterweg

Die Leitung des 5. Philharmonischen Konzertes hatte **Oswald Kabasta** übernommen, der damit zum erstenmal in der Reichshauptstadt dirigierte. Wir empfinden ihn als echten Wiener. Zwar ist es nicht so sehr die österreichische Spielfreude und jene gewisse sprühend spritzige Leichtigkeit des Wienerischen, sondern mehr die Weichheit all seiner Farben, die zuerst auffällt. Begreiflich, daß er darum die zwei Impressionisten Debussy und Strawinski (der es mindestens im Feuervogel ist), wählte. Übrigens erscheint uns heut dies einst viel bewunderte Werk wie auch „Iberia" von Debussy trotz allen Klangrausches oder vielleicht gerade darum als stark überaltert. Aber welchen Farbenrausch Kabasta da herausholt, ist wirklich außerordentlich. Auch Mozarts *D*-dur-Symphonie war in weichen Schimmer eingehüllt und verlor dabei nach unserem Empfinden etwas von ihrer trotz allem tragischen Gewalt. Sogar das Beethovensche Violinkonzert haben wir kaum je so gedämpft, so ganz auf schöne Rundung abgestellt gehört. In dieser Auffassung unterscheidet sich Kabasta gründlich von Wilhelm Mengelberg, dem er in der Technik des Dirigierens und in der Art der Orchesterzucht auffallend gleicht. Solist war Henry Holst aus London. Er verstand sich in seiner Musizierart ausgezeichnet mit Kabasta. Leider war seine innerliche Ausdeutung des ewigen Werkes von einigen Intonationsschwierigkeiten getrübt.

Eine Weihnachtsfeier der **Staatlichen Hochschule für Musik** hatte sich mit Heinrich Schützens „Historia der Freuden- und Gnadenreichen Geburth Gottes- und Marien Sohnes Jesu Christi" eine schöne und allerdings auch recht schwierige Aufgabe gestellt. Seltsamerweise erklang das gleiche Werk in der Reichshauptstadt vor einigen Tagen schon einmal. In der Hochschule war die Aufführung ausschließlich Studierenden anvertraut. Daß William Reese ein ungemein begabter Chorleiter werden wird oder vielmehr schon ist, hat er bei dieser Gelegenheit bewiesen. Er besitzt die für den Chorgesang so nötige Weichheit der Technik und dazu große Überlegenheit. Unter den Solisten fand sich manch prächtige Leistung. Der Evangelist Helmuth Krebs bewies viel Gestaltungskraft für derlei tiefe Aufgaben. Besonders frisch jubilierte der Engel von Anni Berlinicke. Die solistischen Leistungen der andern Sänger und Sängerinnen ließen alle Grade der Entwicklung erkennen. Nicht zum erstenmal erhielt die Aufführung in der Hochschule ein besonderes Gepräge durch Mitwirkung alter Instrumente. So wurden diesmal die Flötenstimmen auf Blockflöten geblasen. Auch der Posaunenpart wurde auf alten Instrumenten aus der Staatlichen Musikinstrumentensammlung ausgeführt. Der Instrumentalklang erhielt erst damit die zwielichternde Farbe, die Heinrich Schütz ganz verständlich macht.

Friedrich Herzfeld

Ein Berliner Weihnachten ohne die traditionelle Aufführung des Bachschen Weihnachtsoratoriums durch die **Singakademie** und ihren noch immer beschwingt das musikalische Zepter führenden Direktor Georg Schumann ist kaum vorstellbar. Die technische Sicherheit mutet wie selbstverständlich an, zumal wiederum mit den Philharmonikern und ihren trefflichen Solisten musiziert wird. Im Stilistischen bleiben wie wohl bei fast jeder heutigen Bach-Aufführung in solchem Rahmen einige Dinge ungeklärt: einmal die barbarischen Striche, die aus Zeitgründen in der vierten bis sechsten Kantate angebracht werden müssen und deren Eigengesicht verdecken (Aufführungen an zwei Abenden wären das Ideale!), zum andern macht das heute übliche Zahlenverhältnis zwischen Chor und Orchester und in letzterem zwischen Streichern und Bläsern viele der Einzelheiten des Bachschen Liniengewebes unwirksam, uneinheitlich ist noch immer die Ausführung der Vor-

halte durch die Solisten. Der erfahrene Leiter der Aufführung hatte hierfür Prof. Georg A. Walter als bewährten Evangelisten, die hochkultivierte Emmi Leisner, Helene Fahrni und Prof. Paul Lohmann gewonnen.

Als Jahresabschluß seines im Klindworth-Scharwenka-Konservatorium durchgeführten Lehrgangs durch die Klavierliteratur bot Prof. **Bruno Hinze-Reinhold** einen Cembalovortrag mit mündlichen Erläuterungen, für den er sich eine fast zu umfangreiche Folge von Werken Bachs, Händels, Pogliettis und der französischen Clavecinisten zusammengestellt hatte. Am aufschlußreichsten war vielleicht die Gegenüberstellung desselben Werkes auf Cembalo und modernem Konzertflügel. Im übrigen waren die Ausführungen mehr aphoristisch gehalten.

Eine neue Form der musikalischen Gestaltung der Weihnachtslegende versucht Walter Berten in seiner „Weihnachtsgeschichte in Volksliedern", die man durch die musikalischen Kräfte der **Berliner Propstei** unter der bemühten Leitung von Walter Drwenski in St. Marien hörte. Berten verfolgt den kultischen Vorgang an Hand meist älterer Weisen, die er auf Solostimmen, Chor und Instrumente verteilt. Eine gedankliche Verbindung ist so zwar hergestellt, musikalisch bleibt es jedoch bei einer losen Folge, zumal die Handlung, wenn man so sagen darf, noch durch von Propst Eckert gesprochene Verse des märkischen Dichters Gustav Schüler unterbrochen wurde. In harmonischer und orchestraler Beziehung verfolgt Berten eine durchaus romantisch-volkstümliche Richtung. Dr. Richard Petzoldt

Heinz Günther-Bahr bot begrüßenswerterweise in der **Oratoriumaufführung** der Chorvereinigung der Nathanael-Gemeinde mit dem Schubert-Chor (Schmargendorf) und der Orchester-Vereinigung 1930 eine interessante Seltenheit: Heinrich v. Herzogenbergs dreiteiliges Kirchenoratorium „Die Geburt Christi" op. 90, das in vorwiegend lyrisch-symphonischem Stil mit fein hineingearbeiteten geistlichen Volksliedern die Brücke zum geistlichen Liederspiel schlägt. Die in vokaler Hinsicht besonders anspruchsvolle Partitur (es werden u. a. je zwei Solotenöre und -bässe verlangt, ferner außer dem gemischten Chor ein Knabenchor) wurde von Günther-Bahr zu gelegentlich besonders gesteigertem, lebendigem Erklingen gebracht; neben dem Chor setzten sich Lisa Bardeleben-Comperl mit ihrem reizvollen Sopran, Anny Zanger-Neckel mit etwas zu dramatischem Alt, Hugo und Rudolf Zech (Tenöre), Georg Schlaffhäuser und Ernst Tieroff (Bässe), ferner Johannes Vitense an der Orgel mit Wärme für das musizierfreudige Werk ein. Ernst Boucke

Volksoper. Wie oft haben wir es erlebt, daß Rossinis „Barbier von Sevilla" zum Opfer des Bühnenschlendrians wurde, indem er, im Gegensatz zu der, von Geist und graziöser Laune sprühenden Musik zu grober Posse herabgewürdigt wurde! An Versuchen den Charakter des köstlichen Werkes zu wahren, hat es nicht gefehlt. August König griff nunmehr auf die, im Jahre 1932 im Druck erschienene Originalpartitur zurück und unternahm, unter engster Anlehnung an Rossini, zugleich eine musikalische Neugestaltung der überwiegend konventionellen Recitative des Maestro, deren textliche Neufassung, unter Zugrundelegung der Kollmannschen Übersetzung, Hans Hartleb sich angelegen sein ließ. Mit diesem zusammen war Erich Orthmann zugleich um sprachliche Verbesserungen der Übersetzung bemüht. — Die mit liebevollem Verständnis ins Werk gesetzte Bearbeitung wahrt den Lustspielcharakter des „Barbier" nach Möglichkeit ebenso, wie die quicklebendige und humorvolle Inszenierung Hartlebs. Aus dem übermütig sich tummelnden Bühnenvölkchen ragte Rosl Schafrian hervor, eine durch launige Darstellung und feingeschliffenen Ziergesang entzückende „Rosine". Ihr und Hans Körner, dem gerissenen Schwerenöter von „Figaro"-Kaliber, glückten die reizvollsten Spielszenen des Abends. In die Rollen drastischeren Einschlags teilten sich mit prächtigem Gelingen Erich Rauch (Dr. Bartolo) und, als ränkevoller Heuchler „Basilio", Wilhelm Faßbinder. Der jugendliche Liebhaber („Almaviva") war Ferdinand Müller-Hendrich, einem noch in Entwicklung begriffenen Künstler anvertraut. August König, der Dirigent des Abends, hielt Orchester, Sänger und Chor — dieser verriet allenthalben die ausgezeichnete Schulung durch Ernst Senff — mit sicherer und geschmeidiger Stabführung zusammen. Gelegentlich wäre ein noch temperamentvolleres „brio" am Platz gewesen. Das Ganze spielte sich im Rahmen der ebenso charakteristischen, wie phantasievollen Bühnenbilder ab, die Walter Kubbernuß entworfen hat. Adolf Diesterweg

Staatsoper. Eine hauptsächlich das Klangliche betonende und in der Regie die Bewegung stark unterstreichende Aufführung des Troubadour brachte die Staatsoper kurz vor Weihnachten in der Neuinszenierung Bruno v. Niessens heraus. Er läßt das äußere Bild der Handlung phantasievoll wie das Leben selbst zwischen beklemmender Düsternis und ungebundenster Lebenslust schwanken. Die sprühende Daseinsfreude der Zigeuner fand in dem bunten Wirbel der Tänze im 5. Bild (Choreographie: Lizzi Maudrik) den Ausdruck stärksten Gegensatzes gegen das die Oper im übrigen beherrschende harte und kalte Wüten racherfüllten Hasses. Edmund Erpfs Gesamtausstattung füllte die groß angelegten Szenerien stilvoll aus. Eine ganz hervorragende Rollenbesetzung mit der lyrisch-zarten Anny v. Stosch (Leonore), der im Ausdruck höchst vielseitigen Margarete Klose (Azucena), Heinrich Schlusnus (Luna), Helge Roswaenge (Manrico), ferner Olga Rieser (Ines) und Ivar Andresen (Ferrando) machte die Aufführung zum künstlerischen Ereignis; für die vier Hauptrollenträger gab es mehrmals spontanen Beifall bei offener Szene; geradezu frenetische Begeisterung löste Roswaenges sieghafter Gesang aus. Zu den großartigen Leistungen gesellte sich das unter Robert Heger herrlich spielende Staatsopern-Orchester; die von Karl Schmidt einstudierten Chöre waren von durchschlagender Frische — das Ganze wahrlich eine Gabe von hohem künstlerischem Niveau. Ernst Boucke

Aus dem Leipziger Musikleben

Im **Reichssender Leipzig** ging am letzten Adventsonntag eine Sendereihe zu Ende, die in der Geschichte der musikalischen Aufführungspraxis als einzigartige Großtat fortleben wird: In den von Karl Straube geleiteten 200 Aufführungen sämtlicher Bach-Kantaten durch die Thomaner und das Stadt- und Gewandhausorchester wurden Bestrebungen nun endlich zur Wirklichkeit, die die Thomaskantoren seit bald anderthalb Jahrhunderten beseelten. In einer von reinem und tiefen Wollen, überlegenem Stilwissen und leidenschaftlicher Hingabe getragenen Gestaltung wurden hier neben den bekannteren Kantaten zahlreiche völlig vergessene Werke zu tönendem Leben erweckt. Fast alle diese Werke hat Straube für die Aufführung selbst bearbeitet, er hat die Continuostimmen ausgesetzt und die Chor- und Soloproben selbst geleitet. Das künstlerische Ergebnis war stets eine Aufführung, die in ihrer stilvollen Klarheit und ihrer strömenden Fülle künstlerischen Lebens den großen Bach-Traditionen Leipzigs ein neues Blatt des Ruhms hinzufügte. In diesem, über sechs Jahre ausgedehnten Zyklus hat sich der Leipziger Thomaskantor von neuem als „der würdigste Nachfolger des größten deutschen Meisters" erwiesen, als den der Intendant des Reichssenders Karl Stueber ihn in einer Ansprache feierte. Als Abschluß der Sendereihe gelangte die aus dem Gloria der *h*-moll-Messe bearbeitete Weihnachtskantate Nr. 191 „Gloria in excelsis" zur Wiedergabe, in deren großangelegten Chören die Thomaner ihre Kunst in einer von hinreißendem Schwung erfüllten, prachtvoll reinen und klaren Gestaltung noch einmal mit Glanz entfalten konnten. Wie oft schon vorher, setzten Helene Fahrni und Heinz Marten ihre überlegene Kunst des Bach-Gesangs ein, und wieder wirkten Prof. Günther Ramin und Friedbert Sammler an Orgel und Cembalo.

Von den unübersehbar vielen musikalischen Weihnachtsfeiern in Leipzig nahm die im **Landeskonservatorium** besonderes Interesse in Anspruch. Hier wurde eine abendfüllende Spielfolge neuer Weihnachtsmusik geboten, die fast ausschließlich von Studierenden des Instituts aus den Klassen Johann Nepomuk Davids geschrieben war. Als am ausgeglichensten und reifsten erwiesen sich die Arbeiten von Helmut Bräutigam, der neben seinen bereits bekannten „Vier Weihnachtsmotetten" nun eine „Kleine Weihnachts-



kantate“ für zwei Frauenstimmen und Orgel beisteuerte, ein Stück voll zarter Schönheit und eigenem, herbem Reiz. Eindrucksvolle Proben seiner Begabung und eines umfassenden Könnens lieferte auch Wolfgang Hiltscher in der Kantate „Es kommt ein Schiff geladen“, in der ein kleines Orchester den einstimmigen Gemeindegesang einfallsreich und stimmungsvoll umspielt, und in der groß angelegten sechsstimmigen Motette „Mit Fried und Freud fahr ich dahin“, die ebenfalls durch die Lebendigkeit der polyphonen Schreibweise überzeugt. Stehen diese Werke nicht nur in der Art ihrer kontrapunktischen Gestaltung, sondern auch geistig im Bannkreis von Davids Schaffen, so folgt der Engländer George Theophilus Miles dem unmittelbaren Gefühl vieler seiner Landsleute für das Artistische in der musikalischen Äußerung in klangmalerischen Wirkungen, die oftmals durch ihre Kühnheit und Anschaulichkeit überraschen und gefangennehmen. Nicht aus der Schule Davids ist Walter Füß hervorgegangen, der in seiner „Neuen Deutschen Weihnachtsmusik“ eine volksliedhafte schlichte, stille und überlegen gekonnte Musik voll tiefer Empfindung schreibt. Die Kantorei des Instituts wartete in der Wiedergabe der oft recht schwierigen Werke mit hervorragenden Leistungen auf, und auch die zahlreichen Solisten setzten ihr Können mit einer Hingabe und einem unmittelbaren Verständnis für den Eigenstil der verschiedenen Kompositionen ein, das diesen starke Wirksamkeit sicherte. Immerhin wäre man in der Spielfolge gern auch einem Werk begegnet, das in seinem textlichen Vorwurf vorwärts gerichtet ist, statt ihn immer wieder aus vergangenen Jahrhunderten zu entlehnen. Dr. Waldemar Rosen

Aus dem Münchener Musikleben

Konzerte. Auch für das **sechste Volkssymphoniekonzert** hatte Adolf Mennerich ein schön ausgeglichenes, gehaltvolles Programm aufgestellt: von Brahms die Dritte und die Nänie und Regers Eichendorff-Suite. Diesen drei hier nur selten aufgeführten Werken wieder einmal zu begegnen, war eine um so größere Freude, als Adolf Mennerich ihnen eine ganz vorzügliche Wiedergabe zuteil werden ließ. Jedes einzelne in seiner besonderen Welt erfassend, musizierte er ebenso sorgfältig wie gefühlslebendig, dabei ohne falschen Dirigentenehrgeiz immer nur als ehrlicher Mittler waltend. Die Münchener Philharmoniker und der Philharmonische Chor liehen ihm die förderlichste Unterstützung.

In einem Symphoniekonzert mit den Münchener Philharmonikern stellte sich **Fritz Straub** als Dirigent vor. Die sichere, bewußte Art, in der er Beethovens erste Leonoren-Ouvertüre, Webers „Aufforderung zum Tanz“, die „Fünfte“ von Tschaikowsky und ein Mozartsches Klavierkonzert leitete, verriet nicht nur sein enges Vertrautsein mit den aufgeführten Werken, sondern vor allem auch eine genaue Kenntnis des Orchesters. Als Musiker entfaltete er sich am freiesten bei Tschaikowsky. Den Solopart im Klavierkonzert spielte Stell Andersen sehr sauber und verständig.

Als ein wahrhafter „Kollektivvirtuose“ um ein Wort Hans v. Bülows zu gebrauchen, erwies sich das **Kammerorchester der Berliner Philharmoniker,** das auf der Rückkehr von seiner Italienfahrt in München haltmachte. Man weiß nicht, was man an dieser erlesenen Künstlerschar mehr bewundern soll, das haarscharfe präzise Zusammenspiel oder die sinnlich blühende Tonfülle oder den dynamisch im reichsten Wechsel abgetönten Vortrag. Dabei wurde unter Hans v. Bendas stilsicherer, impulsiver Führung bei aller höchst verfeinerten Kunst mit einer hinreißenden Beschwingtheit und Unmittelbarkeit musiziert. Die Gäste fanden stürmischen Beifall.

Einen einzigartigen Genuß bereitete ein Weihnachtsliederabend, den Landeskirchenmusikdirektor Friedrich Högner mit der **Evangelischen Kantorei St. Matthäus** veranstaltete. Die im schönsten und besten Sinne werktreue Durchführung des vorbildlich zusammengestellten Programmes, das neben alten Weihnachtsliedern kostbare Stücke von Ph. Dulichius, C. Freund, Heinrich Schütz und Melchior Franck bot, ließ wieder wohltuend empfinden, wie glücklich sich in Högner klarstes Wissen um die alte Musik und erlebnishaftes Erfassen ihres innersten Wesens vereinen. Orgelvorträge von Heinz Schnauffer fügten sich würdig in den Rahmen der erhebenden Veranstaltung.

An einem Kompositionsabend machte **Philippine Schick** mit einer Reihe neuer Werke bekannt, zwei Zyklen „Vom Frieden der Liebe“ für Sopran op. 29 und „Lieder der Nacht“ für Bariton op. 30, „Liebesduette“ für Mezzosopran und Bariton op. 32, drei Baßlieder „Soldatenleben“ op. 35 und „Norwegische Suite“ für Violine und Klavier op. 33. Sie alle bedeuten einen entschiedenen Fortschritt, namentlich nach der Seite der musikalischen Diktion, die gelöster, unreflektierter, gefühlswärmer geworden ist. Aber auch in der Behandlung der Form zeigt die Komponistin eine größere Freiheit und Beweglichkeit, wofür namentlich die Duette interessante Beispiele bieten. Am schönsten sind die im Volkston gehaltenen drei Baßlieder gelungen. Philippine Schick, die am Flügel selbst mitwirkte und sich in Felicie Hüni-Mihacsek (Sopran), Gisa Nerz (Mezzosopran), Edith v. Voigtländer (Violine), E. E. Haase (Bariton) und Paul Bender (Baß) der hingebungsvollsten Werber für ihre Kunst erfreuen konnte, wurde aufs herzlichste gefeiert.

Ein Konzert des 1864 gegründeten **Orchestervereins „Wilde Gung'l“**, in dem einst Richard Strauß als Zwanzigjähriger unter der Leitung seines Vaters erste Violine spielte, zeigte wieder einmal, wie weit entfernt von allem Dilettantismus in diesem Kreise „nebenberuflich gearbeitet“ wird. Unter der überlegenen, energischen Führung von Akademieprofessor Dr. Heinrich Knappe, dessen hier geleistete erzieherische Arbeit man nicht genug bewundern kann, fanden Werke wie Beethovens Egmont-Ouvertüre und 2. Symphonie und eine Cassation von Mozart eine durchaus konzertreife Aufführung. Als besonderer Gabe durfte man sich der selten gehörten Bläser-Serenade op. 7 von Richard Strauß erfreuen.

Von Kammermusikvereinigungen gaben bisher Konzerte das Münchener Klavier-Trio, das Münchener Streichquartett, die Dresdener, das Salzburger Mozart-Quartett, das Calvet-, Kunkel-, Peter-, Stroß- und Strub-Quartett, von denen das letztgenannte in einer vollendeten Aufführung mit dem neuen Streichquartett von Karl Höller, einem eigenwilligen, problem- und gedankenreichen, energiegeladenen Werke, bekannt machte. Für Neues setzten sich auch an einem Sonatenabend Herma Studeny (Violine) und Dr. Fritz Linden mit ihrem kammermusikalisch feingeschliffenen Vortrag von Kompositionen Respighis, Roussels, Szymanowskis und Delius' ein.

Oper. Als nachträgliches Weihnachtsgeschenk bescherte die Staatsoper Norbert Schultzes heitere Oper für kleine und große Leute „Schwarzer Peter“. Das liebenswürdige Werk hinterließ auch hier sehr sympathische Eindrücke. Ein ursprüngliches Musiziertalent und unbeschwert von allen Problemen des zeitgenössischen Musikschaffens schreibt der jugendliche Komponist eine melodiefreudige, durchsichtige, klingende Musik, die leicht und gefällig ins Ohr dringt. Freilich halten sich ihr Ausdrucksformat und Charakterisierungsvermögen selbst für eine solche primitive Handlung in ziemlich engen Grenzen, und da auch die Formenwelt der Partitur nicht eben reich ist, bleibt die Frage offen, ob es nicht, um einer gewissen Gleichförmigkeit zu begegnen, zweckmäßiger gewesen wäre, die Oper mit Dialog zu versehen, statt sie durchzukomponieren. Zweifellos würde auch dadurch den Kindern, an die sie sich ja in erster Linie wendet, das Verständnis erleichtert worden sein. Bühnenbild und Inszenierung stammten von Hans Strohbach (Staatsoper Dresden), der das harmlose, lustige Geschehen mit lockerer Hand humorvoll und theaterfroh szenisch verlebendigte. Ebenso gestaltete der musikalische Leiter Meinhard v. Zallinger feinfühlig und leichtbeschwingt, ganz aus dem Geiste des Werkes. Dr. Willy Krienitz

An die Bezieher, Inserenten und Freunde der Allgemeinen Musikzeitung

Unser Hauptschriftleiter Herr **Paul Schwers** ist aus Gesundheitsrücksichten genötigt, sich einige Zeit von der Redaktionstätigkeit zurückzuziehen. Er wird bis auf weiteres nur die Leitung des Berliner Teils weiterführen. An seine Stelle tritt vertretungsweise Herr Dr. Richard Petzoldt, der damit zugleich die Verantwortung für die redaktionelle Gestaltung (mit Ausnahme des Berliner Teils) übernimmt. Alle Zuschriften und Einsendungen sind lediglich an die Schriftleitung der Allgemeinen Musikzeitung, Berlin-Südende, Doellestraße 48 zu richten, nicht aber an eine bestimmte Person.

Kleine Mitteilungen

Im Sommer dieses Jahres werden **zwei deutsche Sängerfeste in den Vereinigten Staaten** veranstaltet: in Chikago und in Baltimore. An dem Fest des Nordamerikanischen Sängerbundes in seinem Bundessitz Chikago beteiligen sich die deutschen Sänger der Staaten Wisconsin, Illinois, Indiana, Michigan und Ohio. Das Fest in Baltimore hält der Ostamerikanische Sängerbund ab, dem die deutschen Gesangvereine der Staaten Maine, Vermont, New Hampshire, Massachusetts, Connecticut, Neuyork, New Jersey und Pennsylvania angehören.

Die Mailänder Scala hat gegen die Gepflogenheit mancher Sänger Stellung genommen, sich als **„Mitglied der Scala"** zu bezeichnen, auch wenn sie nur an der Scala gastierten. Wie alle großen Theater in Italien verpflichtet die Scala ihre Solisten nur von Fall zu Fall. Es gäbe daher ein falsches Bild, wenn alle Sänger, die vielleicht nur vorübergehend dort mitgewirkt haben, sich als Mitglieder der Mailänder Scala bezeichneten. — Gleichzeitig führt die Scala eine Ermäßigung der Eintrittspreise für Ausländer ein, die 25 v. H. bei Logen- und Parkettplätzen und 10 v. H. bei den übrigen Plätzen betragen soll.

Die **erste Übertragung von Musiknoten durch Bildtelegramm** wurde kürzlich vom Verlag Breitkopf & Härtel, Leipzig, durchgeführt, um eine rechtzeitige Aufführung des Chorwerks „Ursprung des Feuers" durch das Symphonieorchester Boston und den Finnischen Studentenchor zu ermöglichen.

In der Ausstellung **„Leipzig, die Musikstadt"**, die, wie bereits gemeldet, im Richard Wagner-Jahr 1938 in der Zeit vom 13. Februar bis 6. Juni im Museum der Bildenden Künste am Augustusplatz veranstaltet wird, ist dem Archiv Breitkopf & Härtel ein eigener Raum zugewiesen, der in vier Abteilungen die Zeit von 1719 bis 1800, von 1800 bis 1870, von 1870 bis zur Gegenwart und außerdem das Schaffen Leipziger Autoren im Rahmen des Verlages Breitkopf & Härtel zur Schau stellen wird. Auch das Gewandhaus, das im Musikleben der Stadt seit der Gründung der Konzerte im Jahre 1781 die führende Stellung innehat, wird mit Erinnerungsstücken, Bildern, Programmen und Künstlerbriefen aus seiner mehr als einhundertundfünfzigjährigen Geschichte auf der Ausstellung vertreten sein.

Anläßlich des **100. Geburtstages von Cosima Wagner** fand in der Festhalle in Bayreuth eine Feier in Anwesenheit zahlreicher Persönlichkeiten des kulturellen und politischen Lebens statt. Cosima Wagners Büste wurde sinnvoll zwischen denen Liszts und Wagners aufgestellt. Die Festrede hielt ihre Tochter Daniela Thode.

Der **österreichische Staatspreis für Musik 1937** wurde als Würdigungspreis dem leider noch immer nicht genügend von den Bühnen berücksichtigten Komponisten Prof. Julius Bittner zuerkannt. Der Förderungspreis wurde geteilt und den Komponisten Franz Salmhofer für die Oper „Iwan Sergejewitsch Tarassenko" und Hanns Holenia für sein Werk „Der Schelm von Bergen" gegeben. — Den erstmals verliehenen **Kunstpreis der Stadt Dessau** erhielt auf dem Gebiet der Musik der Komponist und Musikpädagoge Fritz Schulze.

1938 wird der **Musikerwettbewerb der belgischen Königin Elisabeth-Musikstiftung** unter den Pianisten ausgetragen. Er findet am 19. Mai im Palais Egmont in Brüssel statt. Teilnahmeberechtigt sind Künstler zwischen fünfzehn und dreißig Jahren.

Personal-Nachrichten

Vorbehaltlich der Bestätigung durch das Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda wurde **Rudolf Scheel**, der frühere Intendant des Duisburger Stadttheaters, zum Leiter des Reußischen Theaters in Gera verpflichtet.

Der bisherige Bühnenbildner der Städtischen Bühnen in Frankfurt a. M., **Ludwig Sievert**, wurde nach München verpflichtet. Zu seinem Nachfolger hat Generalintendant Hans Meißner den Leiter des Ausstattungswesens der Städtischen Bühnen Düsseldorf, **Helmut Jürgens**, berufen. Sievert war als Gast bisher schon mehrfach in München tätig.

In Paris vollendete am 1. Januar der Komponist **Sylvio Lazzari** das 80. Lebensjahr. Geboren in Bozen (Tirol), lebt er seit 1882 in Paris. Er war Schüler von Guiraud und César Franck. Er schrieb Opern, symphonische Werke, Kammer- und Klaviermusik und allerhand Vokales. Er wird zur Zeit in Frankreich wieder ziemlich häufig aufgeführt. Seinen wichtigsten Erfolg hatte er seinerzeit mit der Oper „La Lepreuse".

Der bedeutende katalanische Musikforscher **Higini Anglès**, einst Schüler von Felipe Pedrell (Barcelona), Wilibald Gurlitt (Freiburg i. Br.) und Friedrich Ludwig (Göttingen) wurde am 1. Januar fünfzig Jahre alt.

Thomaskantor **Karl Straube** vollendete am 6. Januar das 65. Lebensjahr.

Im Alter von neunundsechzig Jahren starb der Inhaber des Braunschweiger Musikverlages Henry Litolff, **Richard Litolff,** der das bis dahin von seinem Vater geleitete erfolgreiche Unternehmen kurz vor Ausbruch des Weltkrieges übernommen hatte.

Nach einem Konzert mit der Meininger Landeskapelle dankte die Stadt Meiningen dem Präsidenten der Reichsmusikkammer, Prof. Dr. **Peter Raabe** durch Überreichung einer Ehrenplakette.

In Oldenburg starb zweiundachtzigjährig der Orgel- und Klavierbauer **Johannes Rehbock,** dem auf seinem Gebiet mehrere Erfindungen zu danken sind. Auch um die Neubelebung des Cembalos machte sich Rehbock verdient.

Der finnische Komponist und Musikforscher Prof. Dr. **Ilmari Krohn,** dessen Arbeitsgebiete vor allem die Musiktheorie und die Volksliedkunde sind, wurde vor kurzem siebzig Jahre alt. Professor Krohn war von 1900—1936 der Vertreter der Musikwissenschaft an der Universität Helsinki.

Im 73. Lebensjahr starb der große nordische Bühnensänger **Vilhelm Herold,** der über dreißig Jahre lang der Kopenhagener Oper mit seinem edlen Künstlertum das Gepräge gab. Seit zweiundzwanzig Jahren stand Herold jedoch nicht mehr auf der Bühne. Er war zeitweilig Opernleiter und bis zu seinem Tode Leiter der Opernschule. In seiner Glanzzeit war der Sänger auch ein im Ausland gern gesehener Gast und trat z. B. in Berlin sehr erfolgreich auf. F. C.

Theater und Oper

Ansbach. Erste Kräfte der Münchener Staatsoper gastierten unter der Leitung von Karl Tutein höchst erfolgreich mit Verdis „Rigoletto".

Bukarest. Im Verlaufe des deutsch-rumänischen Kulturaustausches finden im Bukarester Staatstheater am 7. und 9. Januar Aufführungen von Wagners „Meistersingern" statt. Für die Hauptpartien wurden folgende Mitglieder des Berliner Deutschen Opernhauses verpflichtet: Generalintendant Wilhelm Rode (Hans Sachs), Bertha Stetzler (Evchen), Eyvind Laholm (Stolzing) und Eduard Kandl (Beckmesser). Die musikalische Leitung der beiden Aufführungen liegt in den Händen von Generalmusikdirektor Arthur Rother.

Genua. Das Teatro Carlo Felice eröffnete die Spielzeit am 26. Dezember mit Verdis „Othello". Im Spielplan befindet sich außer bekannten italienischen Opern, auch Wagners „Tristan und Isolde". Als italienische Erstaufführung gelangt „Feuersnot" von Richard Strauß zur Darstellung. Der Komponist wurde eingeladen, seine Oper zu dirigieren, und hat sich zur Mitwirkung bereit erklärt.

Mainz. Für das Stadttheater Mainz hat Intendant Teßmer die Tanzpantomime „Der große Bär" des schweizerischen Komponisten Conrad Beck zur Uraufführung erworben. Die musikalische Leitung hat Generalmusikdirektor Karl Maria Zwißler, für die Regie wurde Dr. Oskar Wälterlin (Frankfurt a. M.) als Gast verpflichtet, die Choreographie leitet Ballettmeister Heinz Denies.

Posen. Der Hamburger Generalintendant Heinrich K. Strohm der sich schon mehrfach große Verdienste um die deutsch-polnischen Kulturbeziehungen erwarb, inszenierte als Gast unter Mitwirkung des technischen Direktors der Hamburger Oper, Dipl.-Ing. Unruh, eine außerordentlich beifällig aufgenommene Einstudierung des „Fliegenden Holländers". Zahlreiche Persönlichkeiten des öffentlichen Lebens wohnten der Aufführung bei. Generalintendant Strohm hielt auch im literarisch-künstlerischen Zirkel der Stadt einen Vortrag über das Thema „Die Oper der Gegenwart". Es war dies der erste deutsche Vortrag, der nach dem Kriege in Posen vor Polen gehalten wurde.

Konzert-Nachrichten

Berlin. Die „Stunde der Musik" setzt ihre vierte Spielzeit im Januar fort. Unter den vorstellenden deutschen Künstlern befinden sich Wilhelm Backhaus, Adelheid Armhold, das Strub-Quartett, das Wiesbadener Collegium musicum und der Kammermusikkreis Scheck-Wenzinger. Als junge Künstler sind u. a. verpflichtet die Sopranistin Erika Legart, der Münchener Geiger Walter Barylli, das Schroeder-Quartett (Kassel), der Bariton Rolf Pfarr, die Geigerin Andrea Wendling, die Pianistin Dorothea Klotz und die Pianistin Irmgard Mitusch. Von ausländischen Künstlern kommen die Pariser Pianistin Reine Gianoli, der ungarische Pianist Pál Kiss, die portugiesische Pianistin Helena de Costa, die schwedische Sopranistin Rut Bissmarck und das Pariser Pasquier-Trio.

Berlin. Margarete Ansorge bringt in ihrem Klavierabend am 14. Januar im Beethoven-Saal, Werke von Beethoven, Chopin, Paganini-Liszt, Conrad Ansorge, Liszt.

— Niels Kallmann gibt seinen einzigen Berliner Liederabend am 19. Januar im Bach-Saal. Er bringt Lieder von Sixt, Schumann, Brahms, Sinding, Richard Strauß und Graener zu Gehör. Am Flügel: Friedrich Rolf Albes.

Budapest. Generalmusikdirektor Hermann Abendroth dirigierte ein Konzert des Bukarester Philharmonischen Orchesters. Mit Werken von Reger, Beethoven und Bruckner errang der Dirigent des Leipziger Gewandhausorchesters großen Erfolg.

Genf. In Genf wurde ein „Arbeitskreis für neue Musik" gegründet („Cercle de musique contemporaine", Bourg de Four 9). Der Arbeitskreis betrachtet es als seine vornehmste Aufgabe, neben der Aufführung bekannter neuer Werke das Schaffen noch wenig gespielter Komponisten zu zeigen und hat sich zu diesem Zwecke mit ähnlichen ausländischen Kreisen in Verbindung gesetzt, mit welchen er einen Austausch von Werken und Musikern beabsichtigt.

Stuttgart. Eine Auswahl aus den „Siebzig Symphonien auf Konzerten-Art" von Samuel Scheidt, die nur in einem einzigen, unvollständigen Exemplar überliefert sind, wurde in der Ergänzung und Einrichtung von Hermann Keller in Stuttgart zur ersten Aufführung gebracht.

Wien. Prof. Georg Kulenkampff wird das Violinkonzert von Robert Schumann am 16. März unter der Leitung des Dresdner Generalmusikdirektors Dr. Karl Böhm am 6. Abend des Wiener Konzertvereins auch in Wien erstmalig spielen.

Aus Künstlerkreisen

Carl Schuricht leitete höchst erfolgreich vier Symphoniekonzerte in Holland. In Rom bringt er mit dem Augusteo-Orchester Werke von Bach, Beethoven, Brahms und Werner Egk zur Aufführung. Danach dirigiert Schuricht ein Konzert in Zürich.

Karl Kämpfs Orchesterwerke Andersens Märchen, Andalusische Serenade, Aus baltischen Landen, Feierlicher Marsch, Liebeslied und Wanderlied kamen im letzten Halbjahr u. a. zur Aufführung in Wiesbaden (August Vogt), Aachen (Detlev Grümmer), Berlin (Rundfunk), Bad Elster (C. M. Artz), Hilversum (Pierre Reinards), Kreuznach (Bruno Weyersberg) und M.-Gladbach (Carl Lange).

Die „Rheinische Kantate" für Männerchor, Sopran-Solo, Frauen- und Kinderchor, Orchester und Orgel brachte Heinrich Höhner in Homburg v. d. Höhe zu Gehör.

An einem Kulturabend der Ortsgruppe München der Deutschen Akademie ersang sich der Heldentenor der Rumänischen Staatsoper **Octav Arbore,** der gegenwärtig zum Studium deutscher Partien in München weilt, einen großen Erfolg.

Die auch in Berlin anerkannte Pianistin **Cäcilia Zehn** konzertierte kürzlich u. a. in Karlsruhe und Frankfurt a. M. Auch dort wurde insbesondere ihre einwandfreie Gestaltungskraft und die Stilreinheit in der Wiedergabe verschiedenster Werke gerühmt.

Von **Hilda Kocher-Klein** kamen zur erfolgreichen Uraufführung: „3 Lieder um die Liebe" op. 56 durch Lore Fischer in einem Konzert der Lübecker Singakademie, sowie ein Zyklus dreistimmiger Chorlieder „Von allerlei Tieren" op. 51 in einem von der NS.-Kulturgemeinde Schorndorf veranstalteten Kompositionsabend.

Unter Generalmusikdirektor Hans Rosbaud wird Mitte Januar in Münster die Uraufführung der Symphonie *a*-moll von **Johann Nepomuk David** stattfinden.

Das **Fehse-Quartett** unternahm eine Konzertreise durch Rumänien, wo es zusammen mit Werken unserer klassischen Meister auch zeitgenössische von Donisch, Graener und Kaminski zur Aufführung brachte. Es wurde durch Publikum und Presse außerordentlich gefeiert und wurde nicht nur ausnahmslos in allen Städten für die kommende Saison wieder verpflichtet, sondern darüber hinaus von rumänischen, österreichischen und deutschen Diplomaten zu Hauskonzerten eingeladen.

Die Uraufführung des soeben erschienenen Violoncellokonzertes von **Max Trapp** wurde Prof. **Ludwig Hoelscher** übertragen. Sie findet im Rahmen des Musikfestes der Stadt Essen, anläßlich des „100jährigen Bestehens des Städtischen Musikvereins", am 13. März 1938 unter Generalmusikdirektor Bittner statt. Das Werk wurde außerdem für das im Mai in Stuttgart stattfindende Internationale Musikfest, ebenfalls mit Ludwig Hoelscher angenommen.

Verantwortlich für die Schriftleitung: Für den Teil „Berliner Musikleben" wie für alle Berlin betreffenden Berichte und Beiträge (ausgenommen die Rubriken „Kleine Mitteilungen" und folgende): Paul Schwers, Berlin-Südende, Doelle-Straße 48. — Verantwortlich für den gesamten übrigen redaktionellen Inhalt: Dr. Richard Petzoldt, Berlin-Wilmersdorf, Rudolstädter Straße 127. — Verantwortlich für den Anzeigenteil: Elly Schumacher, Berlin-Südende, Doelle-Straße 48. — Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel, Leipzig C 1. Erfüllungsort und Gerichtsstand Leipzig. IV. Vj. D. A. 1080

Wohnungs-Tafel
Künstler / Unterricht / Institute

Gesang

Sopran und Mezzosopran

Hilde GAMMERSBACH Sopran / Oratorien-Lieder KÖLN-Roisdorf, Bonner Str. 31, Tel. Bonn 5762

Eva Gilbert-Lessmann Konzert- und Oratoriensängerin (Sopr.) Hamburg 39, Agnesstr. 37

Adine Günter-Kothé hoher Sopran SEKRETARIAT: GLIMPF
BERLIN W 15, Xantener Straße 14 / Telefon 92 57 27

ELSE REUTER-NEEB Konzert- und Oratoriensängerin - Sopran Weilburg / Lahn Adolfstraße 5, Tel. 514

ELSE RUECKER Konzert- und Oratoriensängerin — Sopran Wiesbaden, Dotzheimer Straße 51, Telefon 208 97

Marta Schilling Sopran · Lied, Oratorium Berlin-Zehld., Sven-Hedin-Str. 64 · 84 86 22

Lotte Schrader Sopran, Oper-Konzert-Oratorium Sekretariat: Berlin-Charlottenburg 1 Fernsprecher 34 59 77

Sopran und Mezzosopran

LORE SCHRÖTER Oratorien und Lieder Köln, Mohrenstr. 5, Tel. 223904

Carlotta TAG Koloratur-Sopran / Berlin W 35 Steglitzer Straße 21 / Fernsprecher 21 31 41

Hilde Wesselmann Sopran—Oratorium—Lied W.-Barmen, Ronsdorfer Str. 64. Tel. 60000

Alt

Lore Fischer ORATORIEN / LIEDERABENDE Stuttgart W, Gaußstr. 74, Fernruf 65394

RUTH GEHRS ORATORIEN — LIEDER — ORCHESTERGESÄNGE SEKR.: BERLIN-CHARLOTTENBURG 1. TEL. 34 59 77

Margarete Hartmann BERLIN-WILMERSDORF Wexstr. 38, 86 68 53

Eva Jürgens ALT-MEZZO W.-Barmen, Wertherhof 6, Tel. 522 91

Bariton

Hans Friedrich MEYER LIED-ORATORIUM, Berlin-Neuwestend, Bolivarallee 7, Tel. 991682

Altmann 38

Nummer 2 · 14. Januar 1938

Allgemeine Musikzeitung

Rheinisch-Westfälische Musikzeitung · Süddeutscher Musikkurier
Berlin · Leipzig · Köln · München
65. Jahrgang



phot. Heuschkel, Schwerin i. M.

Dr. Ernst Nobbe

Generalmusikdirektor des Landestheaters in Altenburg (Thüringen)

Postversand ab Leipzig

ALLGEMEINE MUSIKZEITUNG

Hauptschriftleitung und Geschäftsstelle: Berlin-Südende, Doelle-Straße 48 • Fernspr. 75 12 38

Telegramm-Anschrift: Musikzeitung Berlin-Südende. Bankkonto: Deutsche Bank und Diskonto-Gesellschaft, Depositenkasse L III, Berlin-Tempelhof. Postscheckkonto: Berlin 283 28. Zu beziehen durch die Geschäftsstelle Berlin-Südende, Doelle-Straße 48, und Köln a. Rh., Am Hof 30—36, sowie durch alle Musikalien- bzw. Buchhandlungen und Postanstalten. **Geschäftsstelle für die Rheinprovinz und Westfalen:** Musikalienhandlung P. J. Tonger, Köln a. Rh., Am Hof 30—36; Fernsprecher 22 59 48; Postscheckkonto: Allgemeine Musikzeitung Köln 559 23 • Schriftleitung: Studienrat Alois Weber, Köln-Deutz, Markomannenstraße 12; Fernsprecher 126 74 **Geschäftsstelle für München und Süddeutschland:** Süddeutsche Konzertdirektion Otto Bauer, G.m.b.H., München, Wurzer Straße 16, u. Musikalienhandlung Otto Bauer, München, Maximilianstraße 5 • Stadtauslieferungsstelle für Groß-Berlin: Bote & Bock, Berlin W 8, Krausenstraße 61 • Auslieferung in Leipzig: Breitkopf & Härtel, Leipzig C 1, Nürnberger Straße 36—38 • Die Zeitung erscheint jeden Freitag, vom 15. Juli bis 1. September zweiwöchentlich • Bezugspreis durch Postzeitungsamt und den Buchhandel bezogen RM. 6.25 vierteljährlich einschließl. Bestellgeld • Bei Versand nach dem Ausland werden Porto und Streifbandkosten berechnet • **Preis der Einzelnummer RM. 0.70**

Anzeigenpreise werden nach Millimeterzeilen berechnet. Zur Zeit gilt Preisliste Nr. 4 vom 15. September 1936. Ausführliche Auskunft auf schriftliche Anfragen
Für unverlangt eingesandte Manuskripte keine Gewähr. Rückporto ist beizufügen

Allgemeine Musikzeitung

Wochenschrift für das Musikleben der Gegenwart

RHEINISCH-WESTFÄLISCHE MUSIKZEITUNG / SÜDDEUTSCHER MUSIK-KURIER

Herausgeber: Paul Schwers

65. Jahrgang — Berlin, Leipzig, Köln, München, 14. Januar 1938 — Nummer 2

Bodenständige Musikpflege

Von Erich Band

Wenn heute von führender Stelle zu bodenständiger Musikpflege aufgerufen und die Sammlung aller musikalischen Kräfte einer Stadt auf diesen Brennpunkt hin gefordert wird, so kann das besonders den mit herzlicher Freude erfüllen, der schon früher während seiner Berufstätigkeit für dieses Ziel kämpfte — damals jedoch mehr Ironie als Gegenliebe erntete. Herrscht denn nun aber wirklich Klarheit, was der Begriff „bodenständige Musikpflege" bedeutet und in sich beschließt? Wenn man an das alte Wort denkt: An ihren Früchten sollt ihr sie erkennen — so scheint mir, dem nunmehr stillen Beobachter aus der Ferne, als ob für viele der zur Verwirklichung des so schönen Gedankens Berufenen das alles mehr ein neues Schlagwort bedeute, das sich trefflich tönend anbringen läßt, als daß sie die aufgestellte Forderung in allen ihren Folgen durchdenken und danach zu handeln suchen. Wenn die folgenden Zeilen sich mit dieser Frage beschäftigen, so werden wir allerdings sehen, daß man dabei auch auf allerlei heikle Punkte stößt — aber das muß gewagt werden nach dem soldatischen Grundsatz: Den Gegner lerne kennen, um ihn zu besiegen!

Die Erfüllung bodenständiger Musikpflege hat zum Inhalt einmal: das aufbauende Schaffen und Leisten in allen Zweigen der Kunst — dann aber auch, was leicht übersehen wird, die Abwehr aller schädlichen Gegenwirkungen! Ersteres hängt natürlich vor allem von der führenden künstlerischen Persönlichkeit ab. Von den ganz großen Städten abgesehen, in denen — meist noch anknüpfend an die höfische Musikpflege — zwar eine heimische Überlieferung in großen Umrissen geschichtlich gefestigt erscheint, wo aber durch das Vorhandensein mehrerer Bühnen und Orchester und einer Mannigfaltigkeit von Gesangvereinen und sonstigen Körperschaften besondere, einer wirklichen Sammlung der Kräfte meist nicht günstige Bedingungen vorliegen, erfordert bodenständige Musikpflege vor allem *einen* Führer, der auch seinerseits bodenständig sein und werden muß — d. h. seine Stellung nicht als Sprungbrett zum „Weiterkommen" betrachtet, sondern im Gegenteil all seine Einteilungen unter dem Gesichtspunkt treffen kann, mit langen Jahren ungestörter Arbeit am selben Ort rechnen zu dürfen. Auch dafür — gleich ein heikler Punkt! — ist besonders wünschenswert, daß auch die Leitung des führenden gemischten Chores in der Hand des städtischen Generalmusikdirektors liegt, denn gerade auf diesem Gebiet erschweren Eifersüchteleien nur zu oft eine gedeihliche und formvollendete Pflege der großen Werke für Chor und Orchester, sind doch die Musikdirektoren oder Professoren wohl oft gute Chorerzieher, aber fast immer schlechte Orchesterdirigenten — dafür um so ehrgeiziger in letzterer Eigenschaft. — Die Musikpflege selbst hätte sich zu erstrecken erstens auf die *Oper*. Das Bodenständige ist hier zu erweisen an der geschulten und ausgearbeiteten *Gesamtleistung*: an einer Spielplangestaltung, die altes und neues mit gleicher Liebe umfaßt — vor allem an einer Leistungsgüte, handle es sich um welche Aufgabe auch immer (selbst um die Operette . . .!), die beim Publikum das Gefühl der Sicherheit erweckt: wir werden in unserem Theater nie um unser Geld betrogen. Solches Gefühl schafft Vertrauen und Mitgehen — ein wichtiges Erfordernis im Kampf um die eingewurzelte Abneigung gegen alles Neue und alle Neuerungen.

Zweitens: selbst da, wo die Größenverhältnisse einer Stadt das Bestehen eines eigenen Konzertorchesters ermöglichen, sollte auch für das Opernorchester eine Betätigung nach dieser Richtung hin geschaffen werden. Denn nicht nur die Pflege der einschlägigen Literatur, sondern auch die Pflege kammermusikalischen Musizierens ist — einmal kaufmännisch ausgedrückt! — ein wichtiger „Aktivposten" aller Orchesterkonzerte, sie bedeutet eine unerläßlich notwendige dauernde Schulung ebenso für die Instrumentalisten wie für den Kapellmeister. Ist doch selbst bei einem künstlerisch geführten Opernbetrieb eine wirklich bis ins kleinste gehende Arbeit mit dem Orchester aus Zeitmangel unmöglich — es

gibt sogar kluge Köpfe, die sie geradezu für überflüssig oder gar schädlich halten! Auf die Dauer aber wird ein ständiger al fresco-Stil, noch gefördert durch die Teilung der Opernarbeit unter mehrere Dirigenten, zu jenem grobschlächtigen Musizieren führen, das bei Opernvorstellungen leider nur zu oft zu beobachten ist. Heute, wo symphonische Musik in viel höherem Maße als früher in weiteste Kreise getragen wird, besteht ja auch — wieder kaufmännisch ausgedrückt — eine ganz andere „Absatzmöglichkeit" für Orchesterkonzerte, so daß also Konzert- und Theaterkapelle ohne schädlichen Wettbewerb auf diesem Gebiet nebeneinander tätig sein können. Sehr wichtig ist auch die Tatsache, daß man in Konzerten leichter eine Erziehung des Publikums durchführen kann: teils um seine Ohren für einen gepflegten Orchesterklang zu schärfen — teils um es dauernd mit zeitgenössischer Musik in Fühlung zu bringen, was für das Theater wegen der damit verbundenen großen Zeit- und Geldopfer ein viel größeres Wagnis ist, das nur selten unternommen werden kann. Nach den mannigfaltigsten Richtungen hin also wird gerade die Pflege bodenständigen Konzertlebens befruchtend wirken können.

Drittens: kleiner wird gewiß stets der Kreis derer bleiben, für die Kammermusik die edelste und feinste Blüte der Kunst bedeutet. Um so mehr aber wird es Aufgabe ernstgemeinter bodenständiger Musikpflege sein, auch hier allen guten Geistern Tor und Tür zu öffnen, damit die köstlichen Werkschätze gehoben und allmählich immer mehr Gemeingut werden. Gleichzeitig bildet die kammermusikalische Betätigung für die hierzu berufenen ersten Streicher und Bläser eines Orchesters stets einen Quell der Freude und einen Zwang zu dauernder eigener Weiterbildung, was wesentliche Rückwirkungen auf die Orchesterkultur überhaupt hat und also auch unter diesem Gesichtspunkt zu wünschen und zu begrüßen ist.

Viertens endlich ist die Veranstaltung von Morgenfeiern insonderheit dort, wo nicht das collegium musicum einer Universität im wesentlichen die einschlägigen Aufgaben übernimmt, immer noch das beste Mittel, um alte Literatur zu pflegen, geschichtliche Zusammenhänge lebendig zu machen und um durch Vorträge, Querschnitte usw. das Verständnis für das Kunstwerk insonderheit auch in seiner Stellung in der Gesamtkultur des Volkes zu fördern — hier, möchte ich sagen, können so recht Samenkörner für alle bodenständige Musikpflege überhaupt ausgestreut werden! All das hat nun unter dem einen Zeichen zu geschehen: es geht um die Sache, es geht in erster Linie um das Werk, nicht um seine (selbstverständlich so hoch wie möglich stehende) Wiedergabe, es handelt sich um die Musikpflege der Stadt als solche, nicht um irgendwelche „Spitzenleistungen", um Übertrumpfen von Nachbarstädten oder gar um Befriedigung persönlicher Eitelkeiten. Die Gefahr einer Versumpfung in selbstgefälligem Lokalpatriotismus, unter der ein Richard Wagner noch so schwer zu leiden hatte, ist heute kaum mehr zu befürchten — eher das Gegenteil! Und damit müssen wir uns von der bisher behandelten aufbauenden Seite jeder bodenständigen Musikpflege zu der anderen, nicht weniger wichtigen wenden: der Abwehr zerstörender Einflüsse.

Diese liegen vor allem in dem heutigen Sensationsbedürfnis des Publikums, das sich ja ohnehin von jeher weniger durch Liebe zur Sache und Erkenntnisdrang, als durch bequemen Klassengeschmack und angenehmen Unterhaltungstrieb leiten ließ. Solchen Neigungen kommt — gewollt oder ungewollt — Schallplatte und Rundfunk heutzutage in großem Ausmaß entgegen. Bis in den entlegensten Winkel besteht ja z. B. die Möglichkeit, die Prominentesten der Prominenten durch einfachen Knopfdruck sich vor die Ohren zu zaubern. Man versteht zwar weniger das eigentlich künstlerische an ihren Leistungen als ihre hochentwickelten Fertigkeiten („haben Sie neulich Erna Sack gehört . . . — fabelhafte Höhe, nicht?") und man leitet daher Maßstäbe ab, denen natürlich die einheimischen bodenständigen Kräfte in den seltensten Fällen gewachsen sein können. Dabei stößt man eher noch dem Theater gegenüber auf eine einigermaßen verständige Einstellung — da kann man gelegentlich von Stargastspielen meist sogar lesen oder hören: „unsere Sänger konnten sich in vollen Ehren neben dem berühmten Gast behaupten" oder so ähnlich! Der Theatergast kann eben heutzutage nicht mehr vorn an der Rampe für sich allein spielen, daher kann seine Umgebung neben ihm nicht ganz verschwinden. Beim Konzert steht es aber schlimmer; denn einmal erfordert ein verständiges Urteil auf diesem Gebiet viel mehr Kunstverstand — dann aber stellen sich die berühmten Dirigenten heute kaum mehr vor das einheimische Orchester hin, wobei sich viel gerechtere Maßstäbe im Vergleich zu den sonstigen bodenständigen Leistungen ergeben würden, sondern sie reisen gleich mit „ihren" Orchestern in allen Provinzstädten herum — und geben sie dann ihre tausendmal gespielten Virtuosenprogramme zum besten, so sind die Hörer pflicht- und sensationsgemäß aus dem Häuschen (ebenso wie die Menge stundenlang vor dem Hotel steht, in dem Marlene Dietrich oder Max Schmeling abgestiegen sind . . .) und kennt nur mehr einen Rückschluß: ja da kann unser städtisches Orchester und sein Leiter natürlich nicht mit — da kann man ja gar nicht mehr hingehen — da muß man warten, bis wieder „X's Neunte" und „Y's Romantische" zu hören ist! Und der einheimische General und seine Mannen mögen sich mit noch so tüchtigen Leistungen zeigen, mögen noch so schöne allumfassende Vortragsfolgen auch mit zeitgenössischer Musik bringen — das hilft alles nichts und um die bodenständige Musikpflege ist es dabei geschehen!

Man wird mich, wenn ich diesen allerdings heikelsten und schwierigsten Punkt der ganzen Angelegenheit berühre, vielleicht der Übertreibung zeihen, wird mich fragen: ja ums Himmelswillen — schließlich ist doch nun einmal das berühmte Orchester aus der Hauptstadt besser als das noch so gute einer Provinzstadt und der große Dirigent mit dem Weltruf etwas anderes als der Kapellmeister Soundso — und wenn es heute durch Gastspiele möglich gemacht wird, daß man auch in kleineren Städten so hochstehende künstlerische Genüsse haben kann, so muß man doch froh und dankbar sein! Ist denn z. B. Hans v. Bülow nicht auch mit seinen Meiningern überall herumgereist und gilt das nicht heute noch als musikgeschichtliche Tat? — Gewiß steckt in solcher Frage allerlei Berechtigung und ich will ihr gegenüber sogar auf den Einwand verzichten, daß z. B. die kostbaren Schätze hauptstädtischer Museen auch nur an Ort und Stelle zu bewundern sind und nicht im Lande umhergeschickt werden — auch auf den Einwand, daß man früher nur durch persönliche Gastspiele die Großen der Kunst kennen lernen konnte, statt wie heute auch durch Schallplatte und Rundfunk — und daß ein Bülow vor allem seinerzeit eine Sendung zu erfüllen hatte: Werktreue und zeitgenössisches Schaffen einer ziemlich verlotterten Kunstausübung gegenüber wieder zu Ehren zu bringen. Von solcher Notwendigkeit kann aber heutzutage bei dem unleugbar erfreulichen Hochstand unserer Orchesterkultur und dem durchschnittlich ebenso gesteigerten Können des Dirigentennachwuchses wirklich nicht mehr die Rede sein — und was gar die Pflege der Gegenwartsmusik angeht, so liegen die Dinge heute eher umgekehrt: gerade ihr widmen sich die reisenden Pultvirtuosen am allerwenigsten! Und damit sind wir gleich beim springenden Punkt angelangt: selbstverständlich wird kein vernünftiger Mensch etwas gegen die Prominentengastspiele einzuwenden haben, so lange sie eine

festliche Angelegenheit bleiben, die sich in einer Stadt am besten nicht öfter als alle zwei Jahre wiederholen würde und außerdem im Dienst der dortigen Musikpflege stünde, indem mit den reicheren Mitteln der gastierenden Körperschaft Werke zur Aufführung kämen, deren Ansprüchen am Ort selbst nicht genügt werden kann. Das wäre denn wirkliche Kulturarbeit — so würde man mit der bodenständigen Musikpflege arbeiten, nicht gegen sie! So käme es auch nicht zu ständigen Vergleichen und zu damit verbundener Herabsetzung des Einheimischen, die sofort eintritt, wenn die reisenden berühmten Orchester und Dirigenten regelrecht im Rahmen von Reihenkonzerten womöglich mehrere Male im selben Winter in dieselbe Stadt kommen. Es hilft da kein billiges Beschönigen: nicht Kultur-, sondern Kassenrücksichten sind heute hier Beweggrund — und Schädigung der bodenständigen Musikpflege nach eben diesen beiden Richtungen hin: Verzerrung der Urteilsbildung der Hörer, Steigerung des Snobismus sind auf der einen Seite, Nachlassen des Besuchs der einheimischen Konzerte auf der anderen die Folgen. Wenn es also ernst sein soll mit der bodenständigen Musikpflege, so muß alle Arbeit nicht nur dem unmittelbaren Aufbau, sondern auch der Abwehr aller Schädigungen gewidmet werden und insbesondere in der Frage auswärtiger Gastspiele muß der Weg gefunden werden, durch vernünftiges Maßhalten der heimischen Arbeit Ansporn und Ergänzung zu geben, statt durch Übertreibung einen Todesstoß.

Ferruccio Busoni und die Deutschen

Von Paul Zschorlich

Von den achtundfünfzig Lebensjahren, die ihm beschieden waren, hat Ferruccio Busoni etwa die Hälfte in Deutschland verbracht, zunächst in Leipzig, später in Berlin. In der Reichshauptstadt war er von 1894—1914 ansässig, beim Ausbruch des Weltkrieges befand er sich in Italien, fuhr dann Mitte März 1915 nochmals in die Vereinigten Staaten (New York, Chikago, St. Louis), um dort seine vertraglichen Verpflichtungen als Pianist zu erfüllen, nahm dann aber, als er nach Europa zurückkehrte, seinen Wohnsitz in der Schweiz (Zürich) und entsagte für einige Jahre der Konzerttätigkeit im Ausland. („Turandot", der „Arlecchino" und die Anfänge des „Doktor Faust" waren die bedeutsamsten Ergebnisse dieses zurückgezogenen Lebens.) Wahrscheinlich wäre er lieber in sein behagliches und reich ausgestattetes Heim in Berlin zurückgekehrt, in dem er schon damals eine große Bibliothek und eine in jahrelanger Arbeit zusammengestellte Kunstsammlung besaß. Inzwischen (Mai 1915) war aber der Eintritt Italiens in den Weltkrieg erfolgt und so befürchtete er Schwierigkeiten für sein weiteres Verbleiben in Berlin. Aber er ging auch nicht nach Italien, also in seine Heimat, was ihm später von den Faschisten sehr verübelt wurde. 1920 kehrte er nach Berlin zurück, wurde mit einer Meisterklasse an der Akademie der Künste betraut, scharte von neuem einen großen Schüler- und Verehrerkreis um sich und ist 1924 dann auch in Berlin gestorben.

Man denkt unwillkürlich an Houston Stewart Chamberlain, den Wahldeutschen. Doch besteht ein wesentlicher Unterschied: dieser blieb, nachdem er sich einmal für Deutschland entschieden hatte, seßhaft. Er verließ seinen Wohnort Bayreuth auch während des Weltkrieges nicht, obwohl ihm 1914 durch den damaligen Münchner Korpskommandanten ernstliche Schwierigkeiten bereitet worden waren und die Sternwarte, die er sich im Dachgeschoß seines Hauses errichtet hatte, in der Volksmeinung bei Ausbruch des Krieges natürlich nur — Spionagezwecken dienen konnte! Schließlich war Chamberlain auch infolge der Nervenlähmung, die ihn ans Zimmer, später sogar ans Bett fesselte, seiner Bewegungsfreiheit beraubt. Aber davon abgesehen: er, der schon als Neunzehnjähriger das denkwürdige Wort „Ich gäbe meinen linken Arm darum, als Deutscher geboren zu sein" gesprochen hatte, hat nie daran gedacht, seine Wahlheimat Deutschland zu verlassen und blieb ja auch mit der seinem Haus benachbarten Villa Wahnfried bis zu seinem Tod bis aufs Innigste verbunden.

Eine Vorliebe für deutsches Wesen hatte schon Chamberlains schottische Mutter. (In ihrem Tagebuch gab sie einmal dem Wunsch Ausdruck, mit dem von ihr erwarteten Kind später einmal ausschließlich Deutsch sprechen zu können, sie starb jedoch bald nach der Geburt.) Chamberlains Urgroßmutter, eine geborene Böckmann, entstammte einer alten Lübecker Kaufmannsfamilie. Seine Hinneigung zu deutscher Kultur, die sich bis zu völliger Hingabe entwickelte und auch äußerlich durch seine Erwerbung der deutschen Staatsangehörigkeit gekennzeichnet war, scheint also gleichsam vorbedingt gewesen zu sein.

Auch Busonis Mutter, eine geborene Weiß, hatte deutsches Blut. Sein Vater, der Vollitaliener, führte den deutschen Vornamen Ferdinand. Mit deutschem Wesen kam der junge Busoni schon frühzeitig in Berührung: in Wien, nicht in Italien, erfolgte das erste öffentliche Auftreten des Neunjährigen, für den damals Hanslick sehr eintrat, in Graz studierte er Komposition bei Meyer-Remy (als Pianist war Busoni wesentlich Autodidakt!), dann siedelte er nach Wien, später nach Leipzig über, blieb auch als Lehrer am Konservatorium zu Helsingfors (1889) mit dem nordischen Kulturkreis in Berührung und nahm schließlich 1894 seinen Wohnsitz endgültig in Berlin.

Auch Busoni fühlte sich Deutschland wahlverwandtschaftlich verbunden, doch konnte er dieser seiner Einstellung durch seine Werke nicht so eindeutig und nachhaltig Ausdruck geben wie Chamberlain, der auf kulturphilosophischem Gebiet für Deutschland nicht nur schöpferisch, sondern schlechthin wegweisend und bahnbrechend gewirkt hat. Chamberlain war ein Kämpfer und vor allem ein Bekenner, Busoni blieb selbst in seinem so stark persönlichen „Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst" (1923) im wesentlichen Ästhetiker. Viel mehr als diese nur knappe Schrift zeigen uns seine vor drei Jahren veröffentlichten „Briefe an seine Frau", wie tief und intensiv er sich mit Kulturproblemen im weitesten Umfang dauernd beschäftigt hat, wie sehr er, über das Musikalische hinaus, ein Sucher und Denker war und wie er in einem geradezu faustischen Drang allen Lebensfragen nachspürte. Schöpferisch aber war und blieb er nur auf musikalischem Gebiet: weder seine persönliche Veranlagung noch auch sein Betätigungsfeld lassen hier eine Wertung oder gar einen Wettbewerb im Vergleich mit Chamberlain zu.

Im Gegensatz zu dem sehr seßhaften Chamberlain führte Busoni, ähnlich Eugen d'Albert, jahrelang notgedrungen ein wahres Wanderleben. Seine Tätigkeit als Konzertpianist brachte das mit sich. Es gibt Jahre, während derer wir ihn in zwanzig und mehr Städten konzertieren sehen, wobei es sich oft um Entfernungen handelt wie etwa zwischen Triest und Manchester oder Mailand und Moskau. 1910 hat er Nordamerika buchstäblich in allen Himmelsrichtungen befahren und in zwei Dutzend Städten gespielt. Ein Mensch, der so viel sieht, hört und erlebt, und dazu ein so scharf blickender und zu ständiger Kritik geneigter wie Busoni, bekommt natürlich ganz andere Maßstäbe an die Hand als einer, der das Ausland nie betreten hat. Busoni begnügte sich auch nie mit einer oberflächlichen Betrachtung, niemals eignete er sich Schlagworte an, stets suchte er in Stil, Geist und Wesen der Dinge einzudringen, mit denen er sich beschäftigte. Seine starke Begabung für Sprachen ermöglichte ihm dieses Eindringen von vornherein: er sprach fließend italienisch, deutsch, französisch und englisch. Er liest z. B. Dostojewskis „Raskolnikow" in London in englischer Sprache. Einen Niederschlag dieses Kosmopolitismus findet man übrigens in den Titeln seiner Werke: „Berceuse élégiaque" und „Nocturne symphonique", „Geharnischte Suite" und „Klavierstücke" mit dem Titel „An die Jugend", „Fantasia contrappuntistica" und „Romanza è Scherzoso", „Sonatina in diem nativitatis Joannis Sebastiani" und „Sonatina ad usum infantis" — hier hat man französisch, deutsch, italienisch und lateinisch beisammen. Busoni bevorzugte aber durchaus die deutsche Sprache. Er bediente sich ihrer im täglichen Umgang, in seiner Familie und meistens auch im Ausland. Er erregte bei Engländern und Amerikanern damit gelegentlich sogar Anstoß; das war ihm aber gleichgültig. Selbst aus Italien schreibt er, der gebürtige Italiener, Briefe in deutscher Sprache. Es ist seltsam, daß er, dessen Muttersprache eine romanische war, der französischen Sprache offenbar wenig Geschmack abgewinnen konnte, wenigstens nennt er sie „auf der Bühne erschreckend" und meint, sie klinge, pathetisch gesprochen, „auf die Länge dort wie schlechter Gesang". Er spielt auch zeitlebens deutsche Bechstein-Flügel und läßt es sich nicht anfechten; wenn ihm das von Engländern gelegentlich verdacht

wird. Er benutzt mit Vorliebe deutsche Dampfer, schätzt die deutschen Eisenbahnen und stellt in einem Brief einmal fest, daß die Strecke zwischen Venedig und Fiume, für die er im italienischen Schnellzug elf Stunden gebraucht habe, von einem deutschen Zug in drei bis vier Stunden zurückgelegt werde. Es ist ihm bei seiner Rückkehr aus der Schweiz „ein Vergnügen, zu dem humanfreundlichen Ton der deutschen Grenzbeamten zu gelangen".

Er findet den „Ton in Berlin menschlich und nett", schätzt besonders Aachen, die „schöne und vornehme alte Stadt", in der „die Leute so liebenswürdig und fein" seien, und weilt immer gern in Stuttgart, das, von einem der es umgebenden Hügel gesehen, „gegen das Bild Schweizer Städte imposant und phantastisch" wirke; er freut sich darum jedesmal „auf die Einfahrt mit der in einer großen Spirale hinabführenden Eisenbahn, während der die Stadt abwechselnd verschwindet und wieder sichtbar wird, jedesmal näher". Wiesbaden „mit seinem Gemisch von Kleinstadt und Kurort" findet er im Oktober 1902 „recht langweilig", das damals gerade eingeweihte Kaiser Friedrich-Denkmal „so miserabel, armselig und konventionell, daß man ein herrliches Fest feiern müßte, wenn dasselbe wieder herunter käme". Die Lage von Mainz, dessen Dom ihm zu sehr mit kleinen Häusern verbaut ist (wodurch der Blick auf ihn behindert wird), nennt er „landschaftlich herrlich" — dabei liegt Wiesbaden landschaftlich doch viel schöner! Besonderes Pech hatte er im Dezember 1904 einmal in Krefeld: zunächst verschlief er es nachts im Schnellzug und fuhr dann, ohne es zu ahnen, eine ganze Strecke nach Holland hinein, so daß er wieder zurück mußte, geriet dann in ein „jammerbares" Hotel, mußte ein anderes ausfindig machen und merkte plötzlich, daß er in Krefeld u. a. ja auch die „Chorfantasie" von Beethoven zu spielen hatte und „weder vorbereitet war noch eine Klavierstimme mitgenommen hatte". Schließlich trat auch noch kaltes Regenwetter ein, das „diese häßliche Stadt noch häßlicher" machte. Verärgert schreibt er: „Sie ist viereckig gebaut, so daß ich den Verdacht habe, daß sie zuerst — Carré-feld hieß!" In Essen macht ihm nur das von Krupp gebaute, moderne Hotel Eindruck, dagegen mißfallen ihm dort sowohl die alten Häuser als auch die engen, schiefen Straßen, obwohl er sonst ein Freund von dergleichen war. „Aber alt- und schief ist nicht immer interessant, z. B. nicht in Essen — und nun gehe ich in Essen, unter Essen, zum Essen." In Hamburg wiederum erlebt er eine schwere künstlerische Enttäuschung. Zwar nahm das dortige Konzertpublikum seine Kompositionen „sehr warm" auf, aber über die damals unter Gustav Brechers Leitung stehenden Philharmoniker ist er geradezu entsetzt; er nennt das Orchester „moralisch und künstlerisch verkommen", wird auf der Probe ernstlich böse und fällt folgendes verallgemeinernde Urteil über die Dirigenten: „Die Entdeckung ist schmerzlich: kein Mensch liebt und fühlt Musik — die einen üben sie als Gewerbe aus, die anderen als Taktstriche, die dritten aus Eitelkeit; die mit den ‚Taktstrichen' sind noch die Ehrenwertesten, wenngleich sie eben so wenig der Musik nahe stehen."

In den Kleinstädten hielt es Busoni einfach nicht aus. Ihre Ruhe drückte auf ihn. Er bedurfte der Brandung des Lebens um sich her! „In Göttingen, wenn auch nur einen Abend zu sein, ist vernichtend!" Als er einmal eine Konzertreise von zwei Wochen in der Schweiz hatte, hören wir von ihm das erstaunliche Bekenntnis: „Es ist nichts Aufregenderes als die Stille für mich — man möchte aus der Haut fahren!" Die „Provinz" ging ihm auf die Nerven. „Ah — diese Provinz! Das sind zwei Tage von beinahe physischen Leiden, die ich hier verbringe", schreibt er seiner Frau im Januar 1900 aus — Essen! Er wird durch die Unterhaltung mit ihm gleichgültigen Leuten so verstimmt, daß er „vor lauter Schweigen und Sich-in-sich-selbst-kehren für recht dumm und schläfrig gelten muß". Er erkennt damit also an, daß das abfällige Urteil, das er fällte, wohl auch ihn selber treffen könne. Die Kleinstädte erscheinen ihm „wie nette Spießbürgertöchter, die von außen anziehend und gemütvoll erscheinen, aber im engeren Zusammensein kleinlich und boshaft werden".

Alle diese Urteile mögen ungerecht und einseitig erscheinen und sie sind es ja auch. Aber man soll nicht glauben, daß das Ausland bei Busoni besser abschneidet. An England, an Amerika und auch an seinem Vaterland Italien hatte er noch viel mehr auszusetzen und gerade nach Deutschland, besonders nach Berlin, zog es ihn doch immer wieder zurück.

Besonders über die Engländer hat Busoni, obwohl er in ihrem Lande doch so oft begeisterte Aufnahme fand, ganz ähnlich wie der in Glasgow geborene Eugen d'Albert, manches unfreundliche Urteil gefällt. Wenn er die Menge in Londons Straßen beobachtet, findet er, daß „jeder Einzelne eine kleine, armselige, uninteressante Existenz" und „die Unbedeutendheit der Physiognomieen bezeichnend" sei. Über Englands Politik urteilt er 1919 so: „England terrorisiert weiter die Welt, ohne Kanonen, aber nicht weniger als andere mit — merkwürdige, unermüdliche Art von Politik, selbstverständlich zu nehmen und zu verbieten, daß andere dasselbe tun!" Als er nach dem Weltkrieg wiederum nach London kommt, stellt er abermals fest, daß „die Menschen häßlicher sind und die Eleganz fast verschwunden", die „trotzige Haltung in den dienenden Klassen" fällt ihm auf und mit scharfem Blick bemerkt er schon damals (1919), wie „die Demokratisierung mit schweren Stiefeln auf heiligen Boden tritt". Die „Plebs" in Edinburg und Glasgow aber „gehört zu der niedrigsten und rohesten", die er je gesehen habe. Den englischen, insbesondere den Londoner Sonntag empfindet er als eine „Amputation am Leben". Ihm fehlte in England der Corso der Italiener.

So viel ausländische Musik Busoni auf seinen zahlreichen Konzertreisen in ganz Europa und Amerika auch kennengelernt hat, die deutschen Meister der Musik haben ihn bei weitem am meisten beschäftigt. Ihre Werke bildeten den Grundstock seines musikalischen Wissens und Empfindens. Ein besonders inniges und lebendiges Verhältnis hatte er zeitlebens zu Bach; in seiner „Fantasia contrappuntistica", in welcher er an das letzte Stück von Bachs „Kunst der Fuge", um diese unvollendet hinterlassene Fuge mit den drei „soggetti" von sich aus aufzubauen, auszuweiten und in großartiger Kontrapunktik zu Ende zu führen, ferner in seiner Improvisation über Bachs „Wie wohl ist mir", in seiner „Sonata brevis in signo Joannis Sebastiani Magni" sowie in einer weiteren „Fantasia" über Bach, in seinen großzügigen Klavierübertragungen Bachscher Orgelwerke und in der bei Breitkopf & Härtel erschienenen fünfundzwanzigbändigen „Busoni-Ausgabe" sämtlicher Klavierwerke Bachs hat er seine tiefste Vertrautheit mit dessen Lebenswerk nachschöpferisch bekundet und seiner Liebe zu ihm ein wahres Denkmal gesetzt. Bach war ihm „der Grund des Klavierspiels, Liszt die Spitze" — beide zusammen ermöglichen, so meinte er, erst Beethoven. „Man entdeckt immer neue Sachen bei Bach" schreibt der schon fast fünfzigjährige Busoni einmal seiner Frau. Unverständlich blieb ihm jedoch, „wie man immer die Bachsche Musik mit dem protestantischen Gottesdienst in denselben geweihten Topf werfe".

Ähnlich — nämlich aufschauend und ehrfürchtig — verhielt er sich gegenüber Beethoven. Bezeichnend ist sein Bekenntnis: „Auch habe ich endlich gelernt, den ersten Satz der Waldstein-Sonate anzupacken, der nie so recht blühen wollte — und ich spiele ihn seit fast dreißig Jahren!!" (Welches Maß von Verantwortungsgefühl und Bescheidenheit bekundet übrigens ein solches Bekenntnis seitens eines bereits vierundvierzigjährigen, in aller Welt gefeierten Künstlers!) Die beiden letzten Sätze der Waldstein-Sonate wünschte er „an den Konservatorien angenagelt" zu sehen. Am höchsten dachte er von Beethovens Empfindungsstärke: „Wo Beethoven mit den Menschen fühlt, löst er sich auf und braucht fast gar keine ‚Mittel' — die Empfindung reicht vollständig aus." Sonderbar berührt uns jedoch Busonis Meinung, Beethoven sei gewiß der Mann für eine höhere — komische Oper gewesen!

Busonis Urteile sind sehr dem Wechsel unterworfen. Darüber war er sich selber durchaus im Klaren. Im August 1907 bekennt er seiner Frau einmal brieflich: „Ich habe in meinem musikalischen Geschmack, wie Du weißt, zuerst Schumann und Mendelssohn überwunden, ich habe Liszt mißverstanden, dann angebetet, dann ruhiger bewundert; Wagner angefeindet, dann angestaunt, dann wieder romanisch von ihm mich abgewandt; habe mich von Berlioz überrumpeln lassen und — was eines vom Schwierigsten war — zwischen gutem und schlechtem Beethoven unterscheiden gelernt . . . Unveränderlich in meiner Schätzung stand, wie ein Leuchtturm im brandenden Meere, die Partitur des ‚Figaro' die ganzen zwanzig Jahre durch." Und auch im „Figaro" entdeckte er schließlich „menschliche Schwächen", was ihm insofern eine gewisse Genugtuung bereitete, als er sich nun (als Komponist) „nicht mehr so tief als vorher darunter stehend" empfand. Bei einem so tief greifenden und selbständigen Denker, wie es Busoni war, darf man sich über gelegentlich zutage tretende Auffassungen nicht wundern, die wir unbedingt als Fehlurteile empfinden, die aber irgendwie mit seiner romanischen Herkunft zusammenhängen mögen. Eine, wie er selbst mitteilt, fragwürdige Auf-

führung der „Walküre“ in Chikago, vor der ihn Felix Mottl, der sie leitete, übrigens selber gewarnt hatte, gibt ihm Veranlassung, dieses Werk als „arm und leer“, ja als „billig“ zu bezeichnen und der gänzlich irrigen Ansicht Ausdruck zu verleihen, daß hier das „Altern“ mit „unheimlichen Schritten“ vor sich gehe! Acht Jahre später verharrt er, gelegentlich einer Aufführung des Werkes in Hamburg, bei diesem Urteil. Ebenso können wir nur den Kopf schütteln, wenn Busoni von Wagners „Faust“-Ouvertüre einmal meint, sie sei „steif“ und „sogar schlecht instrumentiert“(!), oder wenn er versichert, er könne Wagner „immer am besten im Konzert genießen“. Das sind einfache abnormale Empfindungen, die, nebenbei bemerkt, dem Bühnenkomponisten Busoni kein sehr vorteilhaftes Zeugnis ausstellen! Übrigens billigte Busoni die Schärfe seines eigenen, sehr selbständigen und oft aus innerer Not hervorgegangenen Urteils anderen wohl nicht ohne weiteres zu, wenigstens nimmt er Wagner gelegentlich gegen eine „fast wieder ungerechte Reaktion“ in Schutz.

Für den musikalischen Stil von Brahms besaß Busoni kein Organ. Er meinte allen Ernstes, dessen Violinkonzert sei „von Beethoven gestohlen“ und „in kleinen Zügen weitergeflickt“. (Er konnte die gerade in diesem Werk — und besonders in den ersten beiden Sätzen — so großzügige melodische Bildung also gar nicht auffassen!) Er fand die Paganini-Variationen „altjüngferlich geworden“, empfing von der 3. Symphonie einen „unglücklichen Eindruck“ und nannte sie „ein Gespenst der Leipziger Schule“! Er vergleicht Brahms mit einem kleinen Gebirgssee, „bei welchem auf einer Seite ein Fluß hineinfließt und auf der entgegengesetzten Seite wieder heraus, ohne daß der See sich in seiner Stille stören läßt“. Der starken Dramatik, die insbesondere die Symphonieen von Brahms aufweisen, bleibt er also gänzlich unzugänglich! Und doch hat Brahms auf Busoni eingewirkt, wie z. B. sein Klavierkonzert mit Schlußchor (op. 39) erkennen läßt. Ebensowenig hatte er für Schumanns *C*-dur-Symphonie übrig, die er „außer zwei, drei anregenden Momenten hilflos und voller Lücken“ nannte. Dagegen verehrte er zeitlebens Liszt, und zwar den Menschen Liszt nicht minder als den Komponisten.

Um auf die Lebenden zu kommen, so sei wenigstens Busonis Verhältnis zu Richard Strauß erwähnt. Er stand ihm mit einer ehrlichen, doch gelegentlich durch Kritik gedämpften Bewunderung gegenüber. Den „Don Quixote“ bezeichnete er als „ein Werk von großen Qualitäten, überlegen in dem Durcheinanderwerfen der Klänge“. Er bemerkt über Strauß, daß „Vielstimmigkeit und Bewegung ihm ein notwendiges Element“ seien, und macht über Straußens Stil und Technik die feine Anmerkung: „Eine bewundernswürdige Leichtigkeit, zu komplizieren und Kleines auszubreiten — Strauß muß die beiden Hauptstimmen, dann die Hauptmittelstimmen ausschreiben, und hinterher alles, was noch dazwischen Platz hat, hineinstopfen; man kann das ja immer weiter, aber er hört nicht rechtzeitig auf, er kennt nicht die Meisterschaft des Unvollendeten.“ Oder, etwas übertreibend, ein ander Mal: „Bei Strauß gibt es eigentlich 12 Nebenideen durcheinander: die Hauptidee liegt mehr in der Stimmung als im Motiv, wird aber leicht verwischt durch Überhäufung.“ Unverständlich hingegen wird uns Busonis Urteil erscheinen, wenn er von Straußens Orchester meint, es sei trotz seiner ungewöhnlichen Virtuosität „nicht klingend“. Ebenso unverständlich, ja schlechthin unsinnig ist Busonis zu allen Erfahrungen und Tatsachen des Opernlebens in peinlichem Widerspruch stehende Meinung, Erotik sei „kein Vorwurf für die Kunst, sondern eine Angelegenheit des Lebens“, die Liebe könne man nicht in Musik setzen und ein Liebesduett auf offener Bühne sei „nicht allein schamlos, sondern durchaus unwahr“ — womit denn freilich die gesamte Opernliteratur von „Carmen“ und „Freischütz“ bis zur „Walküre“ und zum „Tristan“ mit einem Federzug erledigt wäre!

Was Busoni mit dem deutschen Wesen verband, lag nicht so sehr im Seelischen als vielmehr im Geistigen. Ob ihm deutsche Gefühlstiefe bis ins Innere gedrungen ist, ob ihm die Begriffe von Innigkeit und deutschem Gemüt bis ins Feinste zugänglich waren, mag dahingestellt bleiben — in seiner Musik finden wir keine Anhaltspunkte dafür, wie ja auch das erotische Element kaum eine Rolle in seinem Schaffen spielt. Ausbrechende oder losstürmende Leidenschaft sind ebenfalls nicht kennzeichnend für seine Musik. Eine starke Begabung für das zierliche, Witzige, Buffoartige, aber auch für hübsche und geschmackvolle Formung und Glätte scheinen das italienische Erbgut zu bekunden, so wie ja auch sein Klavierstil die romanische Glätte zeigte. Aber die geistigen Probleme der deutschen Literatur hat er sich zeitlebens zu eigen gemacht. Tiefsinn und Mystik zogen ihn an, Ironie und Satire erweckten ein Echo in ihm, für alles Phantastische war er aufnahmebereit, also auch für E. T. A. Hoffmann. Das Faust-Problem zog ihn immer wieder an. Viele Jahre hindurch hat es ihn immer aufs Neue bewegt und es ist gewiß kein Zufall, sondern erklärt sich aus einem tiefen geistigen Bedürfnis, daß es gerade Busoni war, der eine fast einzigartige Sammlung der gesamten „Faust“-Literatur zusammengebracht hat, die den Stolz seiner Bibliothek bildete und übrigens einen hohen Geldwert darstellte. Und doch ist es so bezeichnend für **seine** Auffassung des Faust-Problems, daß er in seiner Oper von Goethes weitausgreifender Deutung abrückte und das Puppenspiel vom Doktor Faust zum Ausgangspunkt seines Operntextes machte. Er bekannte selber, daß ihn die „Ehrfurcht vor der übermächtigen Aufgabe“ zur Entsagung genötigt habe. Der Romane Busoni sieht das Faust-Problem unter ganz anderem Gesichtspunkt als ein Goethe. Und während dieser bald sechzig Jahre an der geistigen stilistischen Fassung seines „Faust“ gearbeitet hat, gesteht Busoni, daß er „wie in einem Fieber“ den ersten Entwurf seines „Doktor Faust“ in sechs Tagen (!) niedergeschrieben habe.

Das romanische Blut Busonis verleugnete sich auch sonst nicht. Das Wort „südwärts“ verliert nie seinen Zauber für ihn, der Süden erweist sich ihm immer wieder „so mächtig, daß man ihn sofort versteht und ihm Recht gibt“, „Ich freue mich so auf den **Süden!!!**“, schreibt er einmal an seine Frau und die drei Ausrufungszeichen zeugen für die Stärke seiner Sehnsucht. Er hat auch an seinem Vaterland viel auszusetzen, er ärgert sich über Bologna wie über Florenz, er macht sich wenig aus Mailand, wo das Publikum „viel steifer als je in Deutschland“ sei, er versteigt sich sogar einmal zu der Behauptung, die Italiener seien **nicht** kunstsinnig, und doch: obwohl die Sonne Italiens für ihn „etwas Tragisches hat — sie scheint auf so viel Ruinen!“ und er sich in Berlin durchaus heimisch fühlt: seinem Heimatland hat er doch die Treue gehalten. Von einem italienischen Vater und einer deutschen Mutter stammend hat er so dem Gesetz gehorcht, nach dem er angetreten.

Die Musikinstrumente auf der Pariser Weltausstellung

Von Prof. Dr. Georg Schünemann

Von der großen Zahl hoher und höchster Preise, die Deutschland auf der **Pariser Weltausstellung** zugefallen sind, kann die deutsche Musikinstrumenten-Industrie einen guten Teil für sich buchen. Angesichts der außerordentlich großen Zahl von Ausstellungsgegenständen, die im **Deutschen Haus** gezeigt werden mußten, konnte den Musikinstrumenten naturgemäß nur ein kleiner Raumabschnitt zugeteilt werden, und auch dieser mußte noch den verschiedensten architektonischen und räumlichen Rücksichten angepaßt werden. Trotzdem ist es gelungen, eine Instrumentenschau zu geben, die einen tiefen Einblick in Wesen und Art des deutschen Musikinstrumentenbaues vermittelte.

Mitten im Ausstellungsraum nahm der **Neo-Bechstein** das Interesse der unaufhörlich vorbeiflutenden Besuchermenge in Anspruch. Das Instrument, das nach allen Seiten hin geschützt werden mußte, wurde unermüdlich vorgeführt. Man bewunderte den hellen, silbrigen Klang, das Aushalten der Harmonien, den Wechsel der Farben. Aber auch große Bechstein-Flügel waren vertreten, u. a. ein von M. **Brinkmann** entworfenes Instrument, das sich einer ruhigen, einfachen Raumarchitektur stilsicher anpaßte. Wie im Klavier- so war auch im Harmoniumbau nur eine Firma vertreten: **Schiedmayer** (Stuttgart) hatte ein besonders schönes Harmonium mit den neuesten technischen Errungenschaften ausgestellt. Sehr reich war die Schau der Blasinstrumente. Die Markneukirchener Firma Gebr. **Mönnig** zeigte zum ersten Male Instrumente aus **Plexiglas**, eine Violine, Flöte, Oboe, Klarinette und auch ein Fagott. Die Instrumente sprachen famos an, Höhe und Tiefe kamen gleich gut und leicht, ja man bildete sich sogar beim Anblasen ein, sie hätten ein wenig mehr Wärme als Holzinstrumente. Jedenfalls lohnt sich der Versuch, die Instrumente im Orchester, im Ensemble und vor größeren Aufgaben auszuprobieren. Neben den Mönnig-Instrumenten sah man die

schönen Flöten, Oboen und Saxophone von Adler (Markneukirchen) und die ausgezeichneten Hörner und Bässe von Gebr. Alexander.

Unter den Streichinstrumenten waren Geigen von dem verstorbenen M. Möckel ausgestellt, ferner von Leicht und Al. Bücher und ein Violoncello von Ullmann, alles gediegene und prachtvoll durchgearbeitete Stücke. Auch sonst gab es noch viele Instrumente zu sehen: Harmonikas, Schlagzeug, Trompeten, Flöten, Metronome — kurzum eine Auswahl aus unseren besten deutschen Erzeugnissen. Großes Interesse fanden die hervorragend gearbeiteten Hohner-Akkordeons, die in ganz vorzüglicher Ausführung und Ausstattung zu sehen waren. Überhaupt wurden diese Instrumente viel beachtet, auch die Akkordeons von Rauner und die Cantulia-Instrumente; Intonation und Handhabung wurden nachgeprüft und auch sonst Fragen über Disposition und Aufbau gestellt. Im ganzen war die deutsche Schau eine repräsentative Austellung bester Qualitäten. Zwei deutsche Neuerfindungen wurden im Internationalen Pavillon vorgeführt: die Notenschreibmaschine und der Apparat zum Festhalten von Improvisationen der Nototyp Rundstatler Gesellschaft. Die Schreibmaschine, die schon verschiedentlich in Deutschland ausprobiert wurde, bewährte sich bei allen von den Besuchern gestellten Aufgaben. Auch die Notierungsmaschine, die mit einer Übertragung nach Art der Morsezeichen arbeitet, zeigt einen Weg, der über ältere Versuche weit hinausgeht und für einfachere Arbeiten wohl schon jetzt ausreicht.

Die Franzosen hatten ihre Musikinstrumente im Pavillon Chemin de Fer untergebracht, wo entschieden mehr Platz als im deutschen zur Verfügung stand, doch die Nachbarschaft der pfeifenden Lokomotiven einer Instrumentenprüfung nicht gerade förderlich war. Unter den Flügeln und Klavieren fielen die Instrumente von Klein und Labrousse auf, darunter auch hübsche Kleinklaviere, jedoch ohne besonderes Klangvolumen. Sehr schön klangen die Harmonien und Orgeln von Kasriel, die praktische Neuerungen für Disposition und Spiel brachten, und die Celesten von Mustel. Eine Klasse für sich bildeten die französischen Blasinstrumente, die in reichen Zusammenstellungen vereint waren, allen voran die berühmten Firmen H. Selmer, H. Dolnet, Leblanc. Die Saxophone, die zum Teil besondere Mechanikverbesserungen aufwiesen, klangen wundervoll, auch die Klarinetten und die schönen weichen Oboen. Mancherlei Versuche, die Klarinettenblätter leichter und feiner zum Schwingen zu bringen, waren zu sehen, auch silberne Altflöten von herrlich-leichter Ansprache und sattem, dunklem Ton, Trompeten und Hörner in sorgfältigster Ausführung. Unter den Streichinstrumenten verdienen die Sartory-Bogen unbedingt an erster Stelle genannt zu werden. Sie liegen prächtig in der Hand und folgen dem kleinsten Druck und der leisesten Zeichengebung. Sonst waren noch Streichgruppen vertreten von J. Bauer, A. Blanchi, G. Dupuy und P. Gaggini; alle zeigten treffliche handwerkliche Arbeit.

Der Zahl nach hatte die Tschechoslowakei die dritte Stelle in der Musikinstrumentenschau inne. Aussteller waren die bekannten Firmen W. Kohlert Söhne und Bohland & Fuchs. Riesensaxophone, Blech- und Holsblasinstrumente bewiesen in allen Teilen eine gleich gute und sorgsame Arbeit. Ein Flügel von A. Petrof klang in allen Lagen gleichmäßig, voll und schwingsam. Im Pavillon Brasiliens gab es nur ein einziges Musikinstrument: einen Konzertflügel von Essenfelder, ein gut gebautes und klangvolles Instrument. Die Niederlande schmückten ihren Pavillon mit einer kleinen Orgel, deren Prospekt sich sehr fein dem Mittelraum anpaßte. Das Werk, das dreizehn klingende Stimmen zählte, klang in den kleinen Ausstellungsraum vortrefflich.

Andere Länder hatten sich an dem Wettbewerb der Musikinstrumente nur mit kleineren, unbedeutenden Stücken beteiligt. Frankreich brachte abseits der eigentlichen Instrumentenschau, die allein dem internationalen Wettbewerb offenstand, noch eine Reihe hervorragender Klaviere im Pavillon des Artistes décorateurs. Am merkwürdigsten war ein Pleyel-Flügel „Monopode", von Paul Follot entworfen. Der Flügel ruht auf einem einzigen kreisrunden Sockel, der auf einem besonderen Untersatz steht. Dieser gleichsam „einbeinige" Flügel machte in der Rundarchitektur des Raumes einen ausgezeichneten Eindruck. Ebenso geschmackvoll waren der von André Arbus angegebene Pleyel-Flügel und der einfachere von Gaveau (Entwurf Guénau) gebaut. Auch das Musikzimmer von Dominique, das einen Gaveau-Flügel und eine kleine Orgel von Jacquot Lavergne zeigte, war ganz auf intime Klang- und Raumwirkung gestellt. Das Instrument ging in seiner dekorativen Form in dem großen, zweckmäßig eingerichteten Studierraum völlig auf. Abseits des großen Pavillons gab es im France d'outre mer noch eine Fülle von exotischen Instrumenten. Sie reihen sich den bekannten Instrumententypen ein und bildeten die Ergänzung zur eigentlichen Völkerschau.

Im Rückblick auf die gesamte Ausstellung muß man den Hochstand der Musikinstrumenten-Industrie und die stolze Höhe des deutschen Instrumentenbaus bewundern. Mit vollem Recht sind daher gerade der deutschen Ausstellung eine Fülle von Anerkennungen und eine hohe Zahl der höchsten Auszeichnungen durch die Internationale Ausstellungs-Jury zugesprochen worden.

Steuerfragen

Steuerpflicht der Künstler

Bei Einkünften aus nichtselbständiger Arbeit wird die Einkommensteuer durch Abzug vom Arbeitslohn in Form der Lohnsteuer erhoben. Die Lohnsteuer hat der Arbeitgeber bei der Lohnzahlung einzubehalten und an das Finanzamt abzuführen. Beim Künstler kann es häufig fraglich sein, ob bei ihm eine selbständige – lohnsteuerfreie – oder nichtselbständige – lohnsteuerpflichtige – Tätigkeit vorliegt. In einer neueren Entscheidung vom 10. 6. 36. VI. A. 358/36. hat der Reichsfinanzhof ausgesprochen, daß Gastspiele von Opernsängern in der Regel eine selbständige Arbeitstätigkeit darstellen und daher der Lohnsteuer nicht unterliegen (wohl aber der Umsatz- und Einkommensteuer). Allerdings kann bei einem Staatsschauspieler oder -sänger, der an einem Theater fest angestellt ist, schon aus diesem Umstande gefolgert werden, daß der Steuerpflichtige auch dann als Angestellter anzusehen ist, und daher Lohnsteuerpflicht besteht, wenn er etwa zeitweise bei einem anderen Unternehmen einen erkrankten Berufsgenossen vertritt. Andererseits muß regelmäßig für einzelne Gastspiele Selbständigkeit für einen Künstler angenommen werden, auch wenn er etwa aus ständigem Anstellungsverhältnis beurlaubt, die Gasttätigkeit ausübt. Daß Künstler, die sich nur für einzelne Abende zum öffentlichen Auftreten, etwa in Konzerten als Sänger oder Instrumentalisten, Geiger usw. verpflichtet haben, damit nicht in eine unselbständige Beziehung zum Auftraggeber treten, hat der RFH. schon früher entschieden. Für die Tätigkeit beim Film hat der RFH. schon früher entschieden, daß, wenn Filmkünstler ihre Arbeitskraft einem Unternehmen für eine bestimmte Zeit völlig zur Verfügung stellen, sie für diese Zeit Arbeitnehmer des Unternehmens sind und der Lohnsteuer unterliegen. Ebenso ist ein Artist, der sich auf Wochen oder Monate zum täglichen Auftreten am Abend verpflichtet, als Angestellter anzusehen.

Über die Frage der Umsatzsteuerpflicht bei Künstlergemeinschaften hat der Reichsfinanzminister am 21. 8. 36 einen Erlaß (S. 4159/14 III.) herausgegeben, dessen wesentlichsten Inhalt wir hier wiedergeben möchten. Nach § 4 Ziffer 13. UStG. sind Umsätze aus der Tätigkeit als Künstler umsatzsteuerfrei, wenn der Gesamtumsatz im Kalenderjahr 6000 RM. nicht übersteigt. Es bestehen nun Zweifel, ob diese Befreiungsvorschrift auch auf Künstler Anwendung findet, die ihre künstlerische Tätigkeit gemeinschaftlich ausüben. Obwohl der RFH. diese Frage bejaht hat, vermag der Herr Finanzminister dieser Auffassung nicht beizutreten und sagt hierzu in dem Erlaß folgendes. Nach der obengenannten Gesetzesbestimmung ist es erforderlich, daß derjenige, der die Befreiungsvorschrift für sich in Anspruch nimmt, als Künstler tätig ist. Künstler ist, wer eine selbstschöpferische Tätigkeit auf dem Gebiete der Kunst entfaltet. Jede Kunstleistung setzt das selbstschöpferische Schaffen eines künstlerisch befähigten Menschen voraus. Die Künstlereigenschaft ist untrennbar mit der Person des Künstlers verbunden. § 4 Ziffer 13 befreit die Tätigkeit eines solchen Künstlers unter den angegebenen Voraussetzungen. Hieraus ergibt sich, daß § 4 Ziffer 13 nur auf den einzelnen Künstler, der Unternehmer im Sinne des Umsatzsteuergesetzes ist, Anwendung finden kann. Eine Künstlergemeinschaft als solche kann nicht Künstler sein. Daher ist die Befreiungsvorschrift auf sie nicht anwendbar. Die enge Verknüpfung der künstlerischen Tätigkeit mit der Person des Künstlers kann aber auf die Frage, ob bei einem Zusammenwirken von Künstlern die Gemeinschaft als solche oder der einzelne Künstler als Unternehmer im Sinne des

UStG. anzusehen ist, nicht ohne Einfluß sein. Schließen sich z. B. mehrere Musiker zu einem Quartett zusammen, so kann trotz des gemeinschaftlichen Auftretens der einzelne Musiker als Künstler angesehen werden. Es kann also auch beim Zusammenwirken mehrerer Künstler, insbesondere bei Duetten, Trios, Quartetten und ähnlichen kleinen kammermusikalischen Vereinigungen die Befreiungsvorschrift des § 4 Ziffer 13 in der Regel angewendet werden. Schließen sich hingegen eine größere Zahl von Künstlern z. B. zu einem Chor oder Orchester zusammen, so wird allerdings im allgemeinen die Gemeinschaft als Unternehmer im Sinne des UStG. anzusehen sein. § 4 Ziffer 13 kann daher beim Auftreten einer solchen Gemeinschaft nur in soweit Anwendung finden, als einzelne Künstler bei den Darbietungen als Solisten auftreten, deren Selbständigkeit durch das Auftreten in der Gemeinschaft nicht beeinträchtigt wird.

In dieser Hinsicht ist ferner ein neueres Urteil des RFH. vom 28. 8. 37 (Deutsche Steuerztg. 1937, S. 595) von Interesse. Ein Orchester wurde vom Rundfunk in unregelmäßigen, kürzeren Abständen stundenweise beschäftigt. Die Rundfunk-Gesellschaft verhandelte mit dem Orchester-Vorstand, der seinerseits das Orchester in der verlangten Stärke und Besetzung zusammenstellte. Die Leitung der Veranstaltung und die Programmgestaltung lag bei der Rundfunk-Gesellschaft. In diesem Falle sind die Mitglieder des Orchesters Arbeitnehmer: Würde ein ständiges, festes Vertragsverhältnis zur Rundfunk-Gesellschaft bestehen, so wäre diese Frage nicht zweifelhaft. Würden in einem solchen Fall gelegentlich Berufsmusiker zur Verstärkung des Orchesters eingestellt, so sind auch diese Arbeitnehmer. Nach Ansicht des RFH. macht es keinen Unterschied, ob nur einzelne Musiker zur Verstärkung eines Orchesters herangezogen werden, oder ob ein entsprechend größeres Orchester immer von Fall zu Fall neu zusammengestellt wird. Entscheidend ist, daß es sich um die Übernahme einer Arbeit handelt, bei welcher sich die Musiker einem Arbeitgeber unterordnen, und daß es sich um Berufsmusiker handelt, die eine Beschäftigung als Arbeitnehmer erstreben. Die Eigenschaft als Arbeitnehmer wird auch dann noch nicht ausgeschlossen, wenn der Orchestermusiker im Rahmen der Aufführung gelegentlich als Solist hervortritt. Übt jedoch der Künstler ausschließlich oder überwiegend solistische Tätigkeit aus, so wird er nach der Verkehrsauffassung und somit auch bei der Beantwortung steuerrechtlicher Fragen als Ausübender einer selbständigen Tätigkeit angesehen.

Rohde

Neufassung der Oper „Hypatia" von Roffredo Caetani

Im Stadttheater Basel

Roffredo Caetanis Oper „Hypatia" ist vor etwa zehn Jahren in Weimar und Düsseldorf aus der Taufe gehoben worden (der italienische Originaltext ist noch nicht erklungen), danach aber hat der Komponist (der sein eigener Textdichter ist) Buch und Oper von Grund auf überarbeitet und in dieser nunmehr offenbar endgültigen Gestalt hat das Werk vor kurzem im Basler Stadttheater seine schweizerische Erstaufführung, also abermals eine Art Uraufführung, erlebt. Sagen wir gleich, daß der Erfolg ein großer und ehrlicher war, ein Erfolg nicht etwa wegen, sondern vielleicht sogar trotz der Abstammung ihres Autors aus den hocharistokratischen, uralt adeligen Kreisen eines italienischen Fürstenhauses. Kultur und Erziehung ist in diesem Falle wohl sogar ein geistig besonders hochstehender Rang zu verdanken, allerdings wohl auch das Verhaftetsein in einer Tonsprache (das Haus Caetani ist mit dem Liszt-Kreis von jeher mehr als nur lose verbunden gewesen), die man etwa als spätromantisch, nachwagnerisch bezeichnen kann, die in ihrer Gesamthaltung überhaupt mehr von deutscher als von italienischer Seite her beeinflußt zu sein scheint.

Der Text kreist um Hypatia, die schöne, geistvolle Tochter des Mathematikers Theon, Führerin des Neuplatonismus und der vom Christentum hart bedrängten Überreste des Heidentums in Alexandria, die im Jahre 415 n. Chr. von einer fanatisierten christlichen Volksmenge erschlagen wurde. Caetani, der sich nicht damit begnügte, seinen Text aus zweiter Hand (etwa Scherr, Kingsley oder Mauthner) zu holen, sondern zu den Quellen hinabstieg, ist aber nicht im Geschichtlichen steckengeblieben; es ist ihm vielmehr gelungen, über das „Geschichtsbild" hinaus ein wirkliches Drama zu entwerfen, in dessen Mittelpunkt wahre menschliche Konflikte — der Kampf zwischen zwei Überzeugungen, Konflikte der Mutterliebe, der Mannesliebe — stehen und das durch starke seelische Spannungen und Entwicklungen packt.

Die innere Beteiligung, mit der schon der Textdichter Caetani seinen Stoff durchdringt und die bewirkt, daß dieser Stoff aus der Sphäre des Historischen ins allgemein Menschliche emporgehoben wird, wirkt sich auch in der Musik aus. Es steht eine Persönlichkeit dahinter, die sich in ihrer musikalischen Sprache zwar an die Tradition anschließt, in dem, was sie gibt, aber durchaus eigenwillig in die Tiefe dringt und mit Einsatz starker Gefühlskräfte und eines starken seelischen Impulses das Letzte herauszuholen sucht. In der Ekstase des Schöpfertums überschätzt der Autor wohl manchmal Aufnahmefähigkeit und Intelligenz des Publikums, aber er schlägt bis zuletzt in Bann, und es gibt wohl keinen Hörer, der sich der Ehrlichkeit, Sauberkeit, dem hohen Ethos und dem großen Wollen dieser Musik verschließen kann. Lyrik und Dramatik halten sich die Waage. Einen starken Lyriker verraten die Dialoge zwischen Hypatia und Orest, zwischen Mutter und Sohn, beide zu höchster Leidenschaft gesteigert, vor allem aber die ergreifende Sterbeszene Hypatias, einen Dramatiker von sicherem Bühneninstinkt die Aktschlüsse und der geschickte, wuchtige Aufbau der Volksszenen. Das Mysterienspiel des 2. Akts, für unser Gefühl eine Art geistiges Kernstück des ganzen Werkes, da in ihm Symbol und Deutung liegt, wirkt zwar äußerlich retardierend, fesselt aber gerade durch eine besondere Stimmungskraft und das Kolorit. Damit kommen wir zum „Könner". Caetani ist ein ausgezeichneter Instrumentator, ein Meister der Farbe; im symphonischen Fluß der Musik wird nie die Plastik und das Charakteristische vergessen. Blühende Steigerungen, in den Solopartien, die der geborene Italiener vor allem auf Sanglichkeit anlegt; Instrumental- wie Gesangsmelodik gesättigt von Ausdruck. Überlegen ist das Können in den Dienst des Geistigen gestellt; mittels der Chöre hat Caetani sein Werk beinahe zu einer Art Volksdrama ausgeweitet.

Die Aufführung darf als eine hervorragende Tat des Basler Stadttheaters bezeichnet werden. Sie wurde von Gottfried Becker temperamentvoll geleitet, von Direktor Neudegg nicht zuletzt im Chorteil mit überragendem Können in Szene gesetzt und stellte in Erika Frauscher (Hypatia), Victor Bregy (Orest), Rose Delmar (Eudoxia), Wilhelm Tisch (Cyrillus) und Desider Kovacs (Petrus) Künstler heraus, die der Bühne, der sie angehören, zur Ehre gereichten.

Prof. Wilhelm Merian

Zweite Jahrestagung des rheinischen Landesverbandes der evangelischen Kirchenmusiker

Die diesjährige Tagung hatte sich die Lösung einer doppelten Aufgabe gestellt: Aussprache über die innere Lage des Landesverbandes und die weitere Ausbreitmöglichkeit, Mittel und Wege zu finden, die Kirchenmusik und das gottesdienstliche Leben zu erneuern, zu verinnerlichen. Wesentliche Dienste zur Beratung und Klärung dieser Fragen leisteten gottesdienstliche Feiern in der Antoniterkirche, Orgelvorträge in der Kartäuserkirche (Prof. M. Schneider, Köln) und der Hochschule für Musik in Köln (Prof. Högner); Vorträge der Professoren W. Reimann (Berlin) über „Sinn und Bedeutung der neuen Prüfungsordnungen" und Dr. K. Hasse (Köln) über „Die deutsche Sendung der evangelischen Kirchenmusik".

Die seit 1. Januar 1936 in Kraft getretene Pflichtorganisation schließt im Rheinland jetzt 1100 Organisten und Chorleiter zusammen und gliedert sie ein in den Reichsverband evangelischer Kirchenmusiker Deutschlands, dessen amtliches Organ die „Kirchenmusikalischen Mitteilungen" sind. Besondere Belange der Kirchenmusiker werden nunmehr durch das „neue Kirchenamt" geregelt. Über Ausbildung und Anstellungen sind durch den Minister durch die Prüfungsordnung vom 2. August 1937 besondere Bestimmungen getroffen. Bei der Vorbereitung wird neben Orgelspiel und Chorleitung besonderer Nachdruck auf den Gesang gelegt. Ein in Vorbereitung befindliches Besoldungsgesetz wird die Einkünfte und Versorgung der Kirchenmusiker im ganzen Reiche einheitlich festsetzen.

Sozialismus,

das kann nichts anderes sein, als eine Verpflichtung, nicht nur an das eigene Ich zu denken, sondern vor sich die größeren Aufgaben der Gemeinschaft zu sehen und ihnen gemäß zu handeln.

(Der Führer über das Winterhilfswerk)

Auf liturgischem Gebiete fehlt im Rheinland, wesentlich beeinflußt durch die reformierte Kirche, die Tradition. Predigtgottesdienste stehen fast überall im Vordergrunde. Eine Mette und Vesper zeigten als Musterbeispiele, wie leicht, auch ohne besondere künstlerische Mittel, andächtige und erbauliche Feiern dieser Art einzurichten sind. Die sehr ausführlich und anschaulich gemachten Improvisationsübungen (Prof. Högner) gaben vorzügliche Anleitung, wie der Organist aus dem Stegreif im engen Anschluß an den Choral das Gemeindelied einleiten kann. Aus dem Stegreif natürlich nur, wenn er das geeignete Rüstzeug (Beherrschung der Technik und der musikalischen Theorie) besitzt. Ist das nicht der Fall, so halte er sich an die Orgelmusik unserer großen Meister. Was zeitgenössische Meister leisten, zeigten die Darbietungen: Toccata und Fuge *D*-dur von K. Hasse; Partita über „O Heiland, reiß den Himmel auf" von J. Weyrauch; Triosonate *D*-dur von M. Stein. Prof. Hasses Vortrag über „Die deutsche Sendung der evangelischen Kirchenmusik" klang bedeutungsvoll in die Worte aus: Ein echtes Kunstwerk hat hohen ethischen Wert und ist das einigende Band in der heutigen Zerrissenheit der evangelischen Kirche.

H. Oehlerking

Musikbriefe

Augsburg

Tag und Nacht donnern die Kompressoren hinter dem Augsburger Theatergebäude. In ununterbrochener Arbeit haben Bagger zwischen der Rückfront der Bühne und dem gegenüberliegenden Requisitenhaus, in dem die neue Heizungsanlage eingebaut worden ist, eine Baugrube ausgehoben, in der sich ein großes Wohnhaus versenken ließe. Es ist der Kellerraum für den Erweiterungsbau, der das alte Haus mit dem Requisitenhaus verbinden wird. Für die einzubauende Drehbühne und die Eisenkonstruktion des Bühnenhauses ist das Material eingetroffen. Am letzten Februar schließt das Theater für Künstler und Besucher die Tore, um sie erst wieder Ende Dezember zu öffnen: Dann wird Augsburg nach dem Wunsch des Führers und Reichskanzlers die modernste Bühne des Reiches besitzen.

Während der Vormittagsproben und der Abendvorstellungen schweigen die Maschinen. In dieser Zeit wird der eigentlichen Aufgabe des Theaters gedient. Es ist sehr erfreulich, daß trotz dieser Belastung des künstlerischen Betriebs der Wert der Aufführungen nicht beeinträchtigt wird. Der aufgestellte Spielplan kann in dieser Interimsspielzeit natürlich nicht durchgeführt werden, doch sprechen die aufgeführten Werke für einen gesteigerten Leistungswillen — als einem erfreulichen Kontrapunkt zum Umbau.

Die neue Spielzeit — die sechzigste seit Bestehen des Stadttheaters — wurde mit den „Meistersingern" in der werkgemäßen Inszenierung von Intendant Leon Geer eröffnet. Unter Martin Egelkrauts Leitung, die seine besondere Befähigung für die mythischen Musikdramen Wagners erkennen ließ, bewährten sich wie früher Lois Odo Boeck als Hans Sachs von großem darstellerischen Format und der zu einem ausgezeichneten Beckmesser gewordene Eduard Kremer, der Jahrzehnte als Kothner im Meisterring stand. Karl Albrecht Streib blieb als Stolzing etwas hinter seinem Turandot-Kalaf zurück, doch ist er ein bedeutender Gewinn für unser Ensemble. Paula Klötzer war erstmals als Eva eingesetzt, um ihren möglichen Übergang von der Koloratursoubrette zur „Jugendlich-Lyrischen" erneut zu beweisen. Annelie Stadtler-Baumbach bestach als Magdalena durch vorzügliches gesangliches Material und stilsicheren Vortrag. Karl Krollmann als sehr musikalischer und wendiger David von schönem stimmlichem Vermögen, Karl Grumann als stimmgewaltiger und reifer Pogner und Karl Gössler als Betreuer des verstärkten Chors seien aus der großen Besetzung gesondert genannt.

Eine lebendige Inszenierung von „Alessandro Stradella" brachte in der Titelpartie Kammersänger Heinz Daum (Leipzig) als überragenden Gast. Ihr ständiger Interpret wurde dann für den erkrankten Gustav Weitenhiller Hans Hoefflin, der als sehr gepflegter lyrischer Tenor mit einer trefflich durchgebildeten Stimme und hoher Musikalität auch als Belmonte in der „Entführung" sehr gefiel. Gertrud Weyl als Leonore, Wilhelm Pfendt als Bassi und Karl Krollmann und Eduard Kremer als die beiden Banditen festigten den Eindruck der Aufführung, die von Kapellmeister Ernst Schmid nicht ganz die nötige musikalische Linie erhalten hatte. Operndirektor Egelkraut bot eine sehr impulsiv gestaltete „Aida". Darstellerisch und gesanglich von hohem künstlerischen Format waren die sehr temperamentvolle Emmy Stoll in der Titelrolle (wohl die bedeutendste Verpflichtung der neuen Spielzeit), Annelie Stadtler-Baumbach als prächtige Amneris und Karl Albrecht Streib als Radames von erlesenen Tenorqualitäten. Lois Odo Boeck spielte einen wirkungsvollen Amonasro (alternierend konnte der wohl mehr dem lyrischen Fach zuneigende Willy Schwenkreis seine wertvolle Stimme erweisen), Wilhelm Pfendt überraschte als Ramphis durch ein gewaltiges, trefflich beherrschtes Material, Karl Grumann setzte sein prächtiges stimmliches Material für den König ein. Ein Gastspiel brachte in dem rumänischen Tenor Octave Arbore, der nach seiner Laufbahn in Italien nun in München die deutschen Partien studiert, einen Radames von größtem italienischen Format.

Am Ende der Opernereignisse steht die Erstaufführung der Oper „Enoch Arden" von Ottmar Gerster als ein Erfolg von selten erlebten Ausmaßen. Obwohl Kapellmeister Ernst Schmid wie bei der Erstaufführung von „Friedemann Bach" nicht die volle Gestaltungskraft für das eigentliche dramatische Profil dieses sehr starken und wirkungsvollen Werkes einsetzen konnte (es ist bedauerlich, daß das Operndirektorat gerade dem zeitgenössischen Schaffen nicht die volle Verantwortung entgegenbringt) und obwohl die Bühnenbilder Alfred Gabels ohne Kenntnis von Partitur und dramatischem Milieu zustande gekommen waren, gewann die Erstaufführung doch starke Eindrücke durch die gesangliche und darstellerische Gestaltung. Lois Odo Boeck als überragender Enoch Arden, Leopoldine Sunko als gesanglich und darstellerisch prächtig gegebene Annemarie und Karl Albrecht Streib als Windmüller Klas von hochwertigster gesanglicher Gestalt sicherten dem Werk (Inszenierung: Ruprecht Huth) einen Erfolg, wie er noch keiner neuen Oper in den letzten zehn oder zwanzig Jahren beschieden war.

Oskar A. Martin

Freiburg i. Br.

Auf fünfzig Jahre treuer Arbeit im Dienste der Tonkunst konnte am 1. Oktober unser Städtisches Orchester zurückblicken. Zum Zeichen kameradschaftlicher Verbundenheit beteiligten sich Abordnungen der Orchester aus Karlsruhe, Baden-Baden, Mannheim und Heidelberg am Festkonzert unter Franz Konwitschnys Leitung. Adalbert Nauber, unser trefflicher, auch um die Pflege der Kammermusik (Freiburger Streichquartett-Serenadenabende) verdienter Primgeiger, bewährte hierbei seine Künstlerschaft mit dem Beethovenschen Violinkonzert. Ein weiteres Sonderkonzert trug dem Bewerber um Konwitschnys Nachfolge, Generalmusikdirektor Bruno Vondenhoff, überaus herzliche Zustimmung ein. Trotz seiner allgemein anerkannten Leistung wurde die erwartete Berufung offiziell als verfrüht bezeichnet. Von den bisherigen Anrechtskonzerten, denen als Solisten Ria Ginster, Wilhelm Kempff, Edwin Fischer und Gustav Havemann ihr bedeutendes Können widmeten, sei das vierte, ausschließlich dem Schaffen lebender deutscher Komponisten eingeräumte hervorgehoben. Der Wiederaufnahme von Julius Weismanns erfindungsfrischer Sinfonia brevis (vgl. AMZ. 1935, Nr. 1) folgte die beifällig aufgenommene Uraufführung der dreisätzigen *fis*-moll-Symphonie op. 39 unseres Opernkapellmeisters Karl Ueter. Die kraftvolle, Unisono-Wirkungen bevorzugende Dynamik der Ecksätze, von denen der erste nach Gehalt und Geschlossenheit überragt, weist gemeinsame, eigenpersönliche Züge auf mit Ueters kürzlich uraufgeführter, in Nr. 45 (1937) besprochener Oper „Die Erzgräber". Eine weihevolle Melodie durchzieht in mannigfacher, zum Teil fugierter Abwandlung den mit Lento überschriebenen, durch die unmittelbare Anreihung herber, krasser und andererseits klangschwelgerischer Stellen zeitweilig der Einheitlichkeit entbehrenden, obschon auserlesene Feinheiten bergenden Mittelsatz. Wilhelm Kempffs spielerisch-flüssiges *G*-dur-Violinkonzert op. 38, dessen reich bedachten Soloanteil Gustav Havemann meisterlich auswertete, errang gleichfalls einen starken Erfolg, zumal Konwitschnys überlegene Stabführung trotz der vielfach rhapsodischen Anlage ein lebendig ineinandergreifendes Zusammenspiel gewährleistete. Als bedeutendste Tonschöpfung hinterließ Max Trapps klar und kunstreich geformte *F*-dur-Symphonie op. 33 die nachhaltigsten Eindrücke des Abends.

Von weithin anerkannten Künstlern oder Kunstvereinigungen hielten im verflossenen Vierteljahr Raoul Koczalski, Wilhelm Stroß, Claudio Arrau, Alfred Hoehn, Gertrude Pitzinger, sowie das Strub-Quartett und die Wiener Sängerknaben in Freiburg Einkehr. Außer ihnen durften sich auch die einheimischen Pianisten Karl Wingler und Franz Diebold eines lebhaften Zuspruchs und Beifalls erfreuen. Einen aufschlußreichen Abend bot der blinde spanische Pianist und Komponist Joaquin Rodrigo vermöge eindringlicher Gestaltung älterer und zeitgenössischer Musik seines Heimatlandes. Unsere Musiklehrerschaft gab während der — programmlich musterhaft angeordneten — Hausmusikwoche rühmliche Beweise eigenen Könnens und sorgsamer pädagogischer Anleitung. Ein neues Glied im vielfältigen Musikleben unserer Stadt bildet die jüngst von der Intendanz getroffene, der Leitung Kapellmeister Wilhelm Franzens unterstellte Einrichtung von Abendmusiken im schallgünstigen Kammerspielhaus der Städtischen Bühnen. Eröffnet wurden sie durch Vokal- und Instrumentalwerke der Barockzeit; mit den ersteren führte sich ein aus Opernkräften gefügter Kammerchor günstig

ein. Den zweiten Abend bestritt die reife Cembalokunst von Julia Menz (München). An gleicher Stelle kam es unlängst durch den hiesigen Anglo-American Club unter der musikalischen Leitung des amerikanischen Musikstudenten Newell Jenkins' zu einer hauptsächlich von Liebhaberkräften bewerkstelligten, überraschend wohlgelungenen Aufführung der Purcellschen Oper „Dido und Aeneas". Sie überzeugte von der blühenden Frische der Musik des englischen Meisters. Als wichtiges Ereignis erwähnt sei weiterhin die feierliche Eröffnung der „Freiburger Musikschule für Jugend und Volk". Sie tritt an die Stelle des aufgehobenen Musikseminars und wurde der Leitung des Gaumusikreferenten Walter Müllenberg übergeben.

Unsere Oper begann das Spieljahr 1937/38 mit den „Meistersingern" und brachte außer Aida (in glänzender Aufmachung), Cavalleria, Bajazzo, Butterfly, Fidelio und Zar eine in jeder Hinsicht würdige Einstudierung von Glucks taurischer Iphigenie heraus. Als Neuheit erschien, abgesehen von Ueters „Erzgräbern" Norbert Schultzes köstlicher „Schwarzer Peter", dessen Wiedergabe unter Konwitschnys Stabführung und der Spielleitung unseres vielseitigen Operettentenors Albert v. Küßwetter als eine wahre Glanztat unseres Theaters zu buchen ist. Man spürte, mit welcher Freude sich sämtliche Mitwirkenden, allen voran der stimmprächtige Spielmann Felix Nöllers ihrer dankbaren Aufgaben annahmen. Unsere rührige Tanzgruppe bescherte jüngst die Erstaufführung des eindrucksstarken Totentanzspieles „Landsknechte" mit der melodisch üppigen, packenden Musik Julius Weismanns, dem mitsamt dem temperamentvollen jungen Dirigenten Hans Fänder und dem unermüdlichen Tanzleiter Hans Heinz Steinbach begeisterte Huldigungen dargebracht wurden. Die Operette erzielte mit Lehárs „Lustiger Witwe" und „Land des Lächelns" volle Häuser.

Ernst Lange

Rostock

Die vierte Rostocker Kulturwoche — auch in diesem Jahr Auftakt der Spielzeit — begann mit dem „Fliegenden Holländer", in dem sich neben den Gästen Arthur Bard (Magdeburg) und Margarete Teschenmacher (Dresden) aus der örtlichen Spielschar besonders der junge Bassist Hans Schaeven als Daland hervortat. Der schöne Festspielplatz bot einen wirkungsvollen Rahmen für die Freiluftaufführung von Glucks „Orpheus". Eine besondere Note erhielt die Kulturwoche überdies durch das Jubiläum des Städtischen Orchesters: vor vierzig Jahren wurde es durch Generalmusikdirektor Heinrich Schulz organisiert und in verhältnismäßig kurzer Zeit zu einem Klangkörper von beachtlicher Leistungsfähigkeit erzogen. An dieses Ereignis erinnerte ein Festkonzert unter Adolph Wach, mit Wilhelm Kempff als Solisten. Eine Schubert-Serenade im alten Klosterhof verfehlte natürlich nicht die durch Milieu- und Kostümierung der Ausführenden stimmungsmäßig noch besonders geförderte Wirkung.

In der Oper erlebte man neben „Tiefland" und „Rheingold" erfreulicherweise allerhand Neues: Bittners „Höllisch Gold" in glücklicher Vergesellschaftung mit der Tanzpantomime „Fortunat" (Humperdinck). Ferner die gleichzeitig mit Kassel stattfindende Aufführung von Hensel-Haerdrichs Neugestaltung der Lortzingschen „Rolandsknappen" (1849) unter dem Titel „Die Glücksnarren". Versetzung der Handlung aus der Ritterzeit in die friederizianische Epoche, noch stärkerer Anschluß an die deutsche Märchenwelt und vorsichtige Eingriffe in die musikalische Struktur haben dem liebenswürdigen Werk gut getan. Mecklenburg darf übrigens gewissermaßen den Ruhm, Träger einer Art Lortzing-Renaissance zu sein, für sich in Anspruch nehmen. In verhältnismäßig kurzer Zeit brachte Rostock die Neubearbeitungen „Die Kleine Stadt" (= „Hans Sachs", 1840) und „Der vertauschte Sohn" (= „Die beiden Schützen", 1837), Schwerin den „Großadmiral" (1847). In der Operette wurde mit Glück die Ebene der klassischen Wiener Richtung (Strauß, Suppé, Millöcker) weiter beschritten. Der Tenor Dr. Otto Körner ist entschieden ein Gewinn.

Die Volkskantate „Der zoologische Garten" von Erwin Zillinger, deren Uraufführung übrigens 1932 in dem mecklenburgischen Landstädtchen Parchim stattgefunden hatte, war ein besonders erwünschtes Ereignis im Konzertsaal. Karl Reise war ein die Rostocker Chorvereinigungen mit bewährter Hand betreuender Cicerone bei diesem unterhaltsamen Tiergartenspaziergang. Ferner stellten sich in den Symphoniekonzerten die hoffnungsvolle Bremenser Pianistin Marianne Krasmann mit dem Brahms'schen *d*-moll-Konzert und die Berliner Sopranistin Traute Börner mit Gesängen von Brahms und Reger vor. Einem Quartettabend mit Werken von Beethoven, Schubert und Haydn ließen die vorzüglichen Repräsentanten des Rostocker Streichquartetts (Tietze, Schlenger, Pistor und Brückner) in diesem Jahr besonders emsige Bemühungen um Klavierkammermusik vorausgehen, wobei man wiederum seine helle Freude hatte, Alfred Lueder zu begegnen und auch in der Rheinländerin Ilse Josten eine vielversprechende Klavierbegabung kennen lernte.

Liederabende von Hüsch, Ludwig und Manowarda bezeichnen die Wegestationen der heuer bemerkenswert üppig einsetzenden Konzertsaison. Einen erlesenen Genuß bereitete das ideale Zusammenspiel von Luigi Silva (Rom) und Erik Schönsee (Hamburg), dem neben vielen altbewährten Kostbarkeiten die Bekanntschaft mit Goffredo Petrassis „Preludio, Aria e Finale" zu danken war. Herrlich jugendlicher Musiziergeist und hohes Können kennzeichnen auch das Berliner Döscher-Trio, dessen glückliches Eintreten für die so kärglich betreute Streichtriogattung (Haydn, Beethoven, Reger) besonders zu begrüßen ist. Jubelstürme lösten natürlich die Wiener Sängerknaben aus. Ein vom Standortkommando veranstaltetes Symphoniekonzert unter Stabsmusikmeister Fritz Bauerfeld, das u. a. die „Erste" von Brahms und Smetanas „Moldau" brachte, bewies die außerordentliche Leistungsfähigkeit des Rostocker Musikkorps.

Prof. Dr. Erich Schenk

Stettin

Will man über den ersten Teil des Stettiner Musikwinters berichten, so muß man eindeutig zweierlei herausstellen: das neue künstlerisch erfolgreiche Schaffen unserer Oper unter der Leitung von Intendant Dr. Storz und den Wiederaufbau der Städtischen Symphoniekonzerte durch den neuen Städtischen Musikdirektor Gustav Mannebeck.

Die Oper begann mit einer Neuinszenierung des „Rosenkavalier" und brachte damit eine überdurchschnittliche künstlerische Leistung heraus. Intendant Dr. Storz hatte die Handlung dramaturgisch gestrafft, was sehr zum Vorteil des Ganzen diente. Otto Markers Bühnenbilder fügten sich gut ein, und über dem von Mannebeck geführten Orchester lag eine sinnliche Klangfülle, die aber gleichzeitig auch die kammermusikalischen Feinheiten des Werkes hervortreten ließ. Elsa Wagners Marschallin war überzeugend im Spiel und stimmlich hervorragend, und Sigrid Rothermels Oktavian war als darstellerische Leistung anerkennenswert, ihr Mezzo klang gut in allen Lagen. Unter den übrigen Mitwirkenden mögen noch Joseph Engelhardt, Ilse Barth und Georg Gütlich genannt werden. — Als zweite Oper schloß sich Verdis „Maskenball" an, dessen Neuinszenierung Anklang fand. Georg Gütlich stellte dabei die Wirkung der Gegensätze in dieser Oper heraus, übertrieb aber nicht. Heinrich R. Zilcher betonte mit dem Orchester nicht nur das Leidenschaftliche, sondern sorgte auch für Durchsichtigkeit und Klarheit der Partitur. Chor, Orchester und Solisten hatte er fest in der Hand. Rudolf Dresselmayers prächtiger Tenor in der Rolle des Richard war eine echte Verdi-Stimme, auch darstellerisch erschien alles durchlebt. Kurt Marpurg als René bot eine abgerundete Leistung, und Thea Halbeck als Amélia sang mit angenehm klingender Stimme.

Eine Neuinszenierung von „Hans Heiling", die den Sagencharakter unterstrich, zeigte, daß Dr. Storz hier einen Aufführungsstil gefunden hat, der unserm heutigen Empfinden angepaßt ist. Otto Markers Bühnenbilder betonten den romantischen Charakter; Zilcher leitete am Pult mit sehr viel Schwung. Die Titelpartie sang Georg Gütlich mit seiner tragfähigen Stimme; Elfriede Wasserthal wirkte als Anna und offenbarte starke Empfindung; Sigrid Rothermel als Mutter Gertrud war bedeutend in der Spinnradszene und Elsa Wagner gefiel als Königin der Geister. Heinz Koppmann als Dorfschmied und Gerhard Neumann als Schneider rundeten das Bild ab. Die letzte Neuinszenierung vor Weihnachten war Puccinis „Tosca". Auch hier wie beim Maskenball stellte Georg Gütlich die dramatischen Akzente heraus, zudem milderte er die Grausigkeiten. O. Marker wich im allgemeinen nicht von den herkömmlichen Bühnenbildern ab. Thea Halbeck in der Titelpartie erreichte eine Spitzenleistung im „Gebet". Rudolf Dresselmayer war als Cavaradossi ganz der strahlende Heldentenor. Joseph Zosel als Dirigent brachte die Steigerungen gut heraus und zeigte den Farbenreichtum Puccinischer Musik. Eine sehr abgerundete künstlerische Leistung bedeutete auch Rossinis „Angelina" in der Bearbeitung von Hugo Röhr. Es war vornehmlich die Pflege der Ensemblekunst, die bei Rossini so hervorsticht, in deren Dienst sich Dr. Storz stellte. Die Bühnenbilder O. Markers konnten gefallen, ebenso die musikalische Betreuung des Werks durch Joseph Zosel. Maria Scarbath in der Spitzenrolle meisterte die Koloraturen; den Don Ramino sang Walter Siegbrecht, den Dandini Kurt Marpurg, den Don Magnifica Adolf Meyer. Wenn in der Aufzählung der erfolgreichen Kräfte hier die Träger weniger bedeutender Partien nicht mit Namen genannt werden, so bedeutet das keineswegs, daß sie weniger erfolgreich gewesen wären.

Dr. Hanns Dahm

Aus dem Berliner Musikleben

Helene Grell ließ sich bei der Auswahl der Werke, die sie an ihrem Gesangsabend im Bechstein-Saal vortrug, von rühmenswertem Geschmack leiten. Auf italienische Meister des 17. Jahrhunderts folgten Lieder und Balladen von Schubert, Hugo Wolfs „Feuerreiter" und eine wirkungsvolle Ballade von Robert Heger („Der gerechte Gevatter Tod"). Den guten künstlerischen Absichten der Sängerin hielt jedoch, trotz ihres Vortragstalentes, die Ausführung nicht die Waage. Der ausgesprochene Alt von ungewöhnlicher Tiefe und Tragfähigkeit, über den Helene Grell verfügt, ist, von einzelnen ansprechenden leisen Tönen in tieferer Lage abgesehen, die gelegentlich hörbar werden, noch nicht zureichend geschult. Es fehlt, namentlich bei kräftigerem Einsatz der Stimme, an klarer Durchbildung des Tons, an Ausgeglichenheit des Klangs in den verschiedenen Lagen und an Reinheit der Intonation. Die Sängerin, die sich die charaktervolle Klavierbegleitung Ferdinand Leitners gesichert hatte, sollte alles aufbieten, des Zwiespaltes zwischen Wollen und Können Herr zu werden. Adolf Diesterweg

Annemarie Heyne ist zweifellos eine überaus reichbegabte Klavierspielerin. Technik, Musikalität, Sicherheit, Gestaltungskraft usw. alles ist im schönsten Maß vorhanden. Allerdings wird der Vortrag zunächst noch von den rein musikalischen Elementen bestimmt. Der geistige Gehalt spricht geringer mit. Dabei liegt er doch bei Werken wie Beethovens „Les Adieux-Sonate" und Schumanns „Papillons" offen zutage. Gerade dieses zauberhafte Tönegedicht wurde zu schwer angefaßt. Schmetterlinge sind nach der allgemeinen Vorstellung zarte, duftige und schwebende Gebilde. Wer das aus dem Leben nicht weiß, könnte es, wenn er recht hinhorcht, von Schumann unmißverständlich erfahren. Hier ließ der zur Schwere neigende Anschlag der jungen Künstlerin nicht ganz das Rechte treffen. Auch sparsamerer Pedalgebrauch wäre wünschenswert. Händel und Scarlatti vertragen das Tönefluten am schlechtesten. Der Gesamteindruck blieb dennoch ungemein erfreulich. Friedrich Herzfeld

Das **zweite Eugen Jochum-Konzert** der Berliner Philharmoniker erhielt seine Anziehungskraft durch die Berliner Erstaufführung des jüngsten Werks von Strawinsky: „Kartenspiel". Der Komponist hat in diesem Fall nicht erst eine Konzertsuite aus der Ballettmusik zusammengestellt, sondern sie mit Haut und Haaren auch für den Konzertsaal bestimmt. Darin liegt eine Betonung des absoluten Gehalts dieser Musik. Trotzdem bleiben dem Hörer Rätsel genug, deren Lösung vielleicht die szenische Ausdeutung bringen könnte. Vor lauter Parodie, vor der kein Stil sicher ist, sei es Barock, Klassik, Romantik, Wiener Walzer oder Jazz, weiß der Unbefangene jetzt nicht, wo der Ernst anfängt. Er bleibt im Zweifel, ob ihm überhaupt ernst Gemeintes begegnet. Trotzdem gingen die Hörer sehr mit (das neue Werk hatte sie sogar — regelwidrig! — nicht zu verscheuchen vermocht!) und waren am Ende recht freundlich gestimmt. Diesen Erfolg entschied, wenn schon der sogenannte Gehalt einer Musik ausscheidet, neben der fast selbstverständlichen Grazie und Lockerkeit der Strawinskyschen Tonsprache, ihrem Reichtum an Esprit, ihrem Orchesterraffinement, die überlegene Ausdeutung des Dirigenten, der seinen Ruf als einer der ersten deutschen Dirigenten der Gegenwart erneut festigte. Kein größerer Gegensatz war vielleicht denkbar als der Sprung von dieser kühlen Neuheit zu Schumanns gefühlgesättigtem Klavierkonzert, das Frederic Lamond männlich betont spielte. Der ursprünglich vorgesehene Ausklang des Abends würde wegen eines im Sommer (!!) stattfindenden Reger-Festes ersetzt durch Schuberts *h*-moll-Symphonie und die Freischütz-Ouvertüre. Ihr innerer Reichtum blühte unter Jochums Händen voll auf und man bedauerte die Voreiligen, die den Schluß des Abends nicht mehr erwarten konnten.

Die von Prof. Georg Schumann als stellvertretendem Präsidenten der **Preußischen Akademie der Künste** betreuten Konzerte erfreuen sich der besonderen Vorliebe der ernsthaften Konzerthörer. Selbst wenn einmal ein problematischeres Werk erklingt, leisten sie treue Gefolgschaft. Als Entschädigung gibt es allerdings danach gewöhnlich etwas Eingängiges. So auch bei dem Kammermusikkonzert, bei dem Adolf Pfanners anspruchslose Lieder für Sopran und Streichquartett op. 42 auf die „Musik für Streichquartett" op. 19 von Hans Schaeuble folgten. In dieser Schöpfung berührt vielleicht der zeitverbundene Klang als solcher stärker als der einzelne, etwas kühl geformte thematische Gedanke. Aus allem offenbart sich jedoch ein rhythmisch lebendiger Musiziergeist. Eigenartig Schaeubles Ausformung der Polyphonie: eigentlich schreibt er nur Scheinpolyphones, d. h. über einem letzten Endes akkordischen Grund bewegt sich abwechselnd die eine oder andere Stimme. Das Lutz-Quartett, das dieses Werk schon 1936 in Berlin gespielt hat und dem es auch gewidmet ist, wußte mit ihm nachhaltig zu fesseln. Durch Heinz-Herbert Scholz (2. Bratsche) verstärkt, bot die einheitlich verschweißte Vereinigung außerdem das bekenntnishafte Streichquintett op. 32 von Heinz Tiessen. Henny Wolff war die Vermittlerin der Pfannerschen Lyrik. Leider litt die Textdeutlichkeit sehr unter der Sorge für leuchtende Tonbildung. Dr. Richard Petzoldt

Das ausverkaufte Neujahrskonzert der Philharmoniker unter **Leopold Reichwein** stand im Zeichen Beethovens. Die Vortragsfolge: als riesenhafte Eckpfeiler und Träger gewaltiger Ausdrucksspannungen die 3. Leonoren-Ouvertüre und die Schicksalssymphonie, in ihrer Mitte das schöne, empfindungstiefe Melodiengewölbe des Violinkonzerts. Reichwein, reifer Kenner der Klassik und beherrschter Gestalter großer Formen, ließ die seelische Peripetie der Ouvertüre bis zur strahlenden Freudensteigerung eindrucksvoll Wirklichkeit werden und verlieh der Fünften monumentalen Aufriß und leidenschaftliche Bekenntnishaftigkeit. Die Hörer dankten ihm in rückhaltsloser Begeisterung. Siegfried Borries geigte das Konzert mit plastischem, breitatmigem Strich und überlegener Technik. Sein Nacherleben gipfelte in der Darstellung des himmlischen Larghettos. Die echt erfühlte Wiedergabe löste in ihrer Leistungshöhe starken Widerhall aus. Charaktervoll Reichweins Begleitung.

Kurz nach Jahresbeginn nahm die **Fachschaft Komponisten** ihre kammermusikalischen Autorenabende wieder auf. Zu Gehör kamen Werke von Erwin Dressel, Erich Rust und Hanns Naumann. Die Tonsetzer gaben selbst knappe Hinweise auf ihr Schaffen und Wollen. Dressels klangfreudig-dankbare Saxophonsonate mit Klavier, am unterhaltsamsten in den scherzosen Teilen, die manchen prickelnden Einfall bergen, wurde von Ingrid Larssen mit beweglicher Technik und edler Gesanglichkeit geblasen. Dressel gab die pianistische Ergänzung. Lieder von Rust zeigten, wo sie Wendung ins Volkstümliche nahmen, glückliche und einschmiegsame melodische Erfindung und feine Stimmungsgebung. Weniger überzeugend erschien der an Hermann Hesses „Angst in der Nacht" unternommene Versuch, eine rezitativisch freie Gesangsszene voll unheimlicher Visionskraft zu gestalten. Annelies Rust, von ihrem Gatten begleitet, trug die Vertonungen mit Einfühlung vor, gefährdete aber den Eindruck ihrer an sich warmen und vollen Stimme etwas durch unruhige Tonführung. Naumanns „Nocturno" für Wechsel- und Zwiegesang von Sopran und Bariton mit Begleitung von zehn Instrumenten ging im schwelgerischen Auskosten von Farbreizen auf. Das Hauptgewicht lag im Orchestralen. Hannele Frank (ein wenig zaghaft), der geschmackvoll interpretierende Karl Oskar Dittmer und ein Ensemble von Musikern des großen Orchesters des Reichssenders Berlin unter Heinrich Steiners wendiger Leitung nahmen sich der Wiedergabe an. Dr. Wolfgang Sachse

Westdeutsches Musikleben

Köln

Konzerte. Der Bach-Verein veranstaltete in der stimmungsvollen Kartäuserkirche ein geistliches Konzert mit Werken alter Meister. Fritz Bremer meisterte mit ausgezeichneter Spielfertigkeit und feinem Stilempfinden für Klanggestaltung und Registerausnützung die Orgel. Der Kammerchor sang unter Leitung von Prof. Michael Schneider Werke von Hassler, Schütz und Bach. Besonders dessen „Ich lasse dich nicht", das der Dirigent ohne Instrumentalbegleitung gestaltete, zeigten sich die Tonsicherheit und Ausdrucksfülle des klein, aber vorzüglich besetzten Chores, dazu die überlegene Chorerziehung von Prof. Schneider. Die gleichen Qualitäten offenbarten sich bei der traditionellen Darbietung des „Weihnachts-Oratoriums" von Bach, die durch klare Stimmführung und innerliche Vertiefung ausgezeichnet war. In dem begleitenden Kölner Kammer-Symphonieorchester wirkten solistisch mit Lotte Hellwig-Josten (Violine), G. Preuß (Trompete), P. Stolz (Flöte), M. Münch und R. Faber (Oboe d'amore), als Gesangssolisten Greti Gnehm, Berta Maria Klaembt, F. A. Buschmann und Prof. H. Losch.

In dem zweiten von der Bücherstube am Dom und der Westdeutschen Konzertdirektion veranstalteten Kammermusikabend spielte das Brerdnel-Quartett. Eine bis ins letzte ausgefeilte Präzision rhythmisch beschwingten Zusammenspiels und eine fast überfeinerte Differenzierung des Klanges und der Dynamik geben diesem Quartett besonderes Gepräge; so gelang überragend die Wiedergabe eines Werks von Dittersdorf, während man sich für Schuberts *d*-moll-Quartett mehr einen al fresco-Stil gewünscht hätte. Prof. Eduard Erdmann gestaltete die Diabelli-Variationen von Beethoven aus innerer Kraftspannung und geistiger Konzentration. — In einem vom Petrarca-Haus veranstalteten Solistenkonzert trat Livia Gesine Risso mit einer gemischtsprachigen Liederfolge hervor. Ihr ansprechender Mezzosopran und ihr eindringlicher, persönlich geprägter Vortrag vor allem der deutschen Gesänge fanden lebhaften Widerhall. Der Münchener Violoncellist von Beckerath wartete mit Kompositionen von Geminiani und

Boccherini sowie mit der *A*-dur-Sonate Beethovens in einer klangedlen, beseelt musizierenden Art auf. Beide Solisten fanden in der gewandten Kölner Pianistin Friedel Frenz eine temperamentvolle Partnerin. — Das „Kölner Kammertrio für alte Musik" (K. H. Pillney, Cembalo; R. Fritzsche, Flöte; K. M. Schwamberger, Gambe) spielte Werke von Leclair, Friedrich II., Telemann und Händel in verschiedener Besetzung. Feinste Klangkultur, unbedingte Stilsicherheit und beschwingte Musizierfreude schufen einen künstlerischen Genuß erlesenster und seltener Art. Mit Bachs chromatischer Fantasie und Fuge und mit Delikatessen aus Rameaus „Pièces de clavecin en concerts" umriß Pillney die Spannweite seiner meisterlichen Gestaltungskraft. — Im Richard Wagner-Verband Deutscher Frauen sprach A. Weber über R. Wagners deutsche Sendung. Den musikalischen Teil des Abends bestritt die Kölner Altistin Trude Fischer durch die gehaltvolle Darbietung von Liedern Liszts und Cornelius'.

Das Konzert des Kölner Männergesangvereins im Gürzenich brachte zwei gewichtige Uraufführungen: Trunks „Gott im All", ein Triptychon für Männerchor nach Gedichten von F. Diettrich und Papsts „Dem Unendlichen" nach der Ode von Klopstock für achtstimmigen Männerchor, Tenor- und Baritonsolo. Beiden Komponisten ist gemeinsam die Beherrschung eines klangvollen Chorsatzes mit guter Stimmführung, das Eindringen in den Stimmungs- und Ideengehalt der Worte und der Einsatz von Mitteln, die nur wenige, auserlesene Chöre bewältigen können. Zielt Trunk mehr auf farbige Flächensetzung und Vertiefung des Gefühls, so erstrebt Papst im Anschluß an den Text dramatische Entladung und Zusammenballung des Gedankenhaften; das Hervortreten der Solisten aus dem begleitenden Gesamtchor und die gewaltige Schlußfuge sind innerlich bedingt und meisterlich durchgeführt. Beide Werke, von dem erprobten Chor mit letzter Hingabe zum Klingen gebracht, fanden begeisterten Beifall, der zu ihrer Wiederholung zwang. Unter den Erstaufführungen ist vor allem H. Ungers Chor „Nächte im Schützengraben" (Gedicht von H. Lersch) hervorzuheben, der mit sparsamen Mitteln tiefen Eindruck erweckt, ferner A. Thelens „Der graue Berg" und eine Reihe von Soldatenliedern in neuen Sätzen von Stürmer, Clemens und Wolters. Die stattliche Sängerschar zeigte unter der überragenden Leitung von Prof. Eugen Papst den immer wieder gerühmten Hochstand höchster Chorkultur. Maria Trunk sang, von ihrem Gatten begleitet, Weihnachtslieder und Volksliedbearbeitungen von Trunk, durch die schlichte Innigkeit der Gestaltung besonderen Dank erntend.

Oper. Nach langer Pause kamen Humperdincks „Königskinder" in neuer Inszenierung wieder zur Aufführung. E. Metzolds Bühnenbilder verwandelten die deutsche Wald- und Gebirgslandschaft in ein Traumbild des Märchens, das E. Riede und das trefflich musizierende Orchester in tiefer Verinnerlichung mit Singen und Klingen erfüllten und in das H. Schmid ein plastisch gestaltetes Spiel einfügte. Klar umrissen und von innerem Leben erfüllt waren die Gestalten der Märchenoper: Der Königssohn (Ph. Rasp), die Gänsemagd (Käthe Russart), der Spielmann (F. Knäpper), die Hexe (Adelheid Wollgarten), der Holzhacker (H. Mertens) und der Besenbinder (W. Alsen), dazu all die Nebenspieler bis zu der jüngsten Sängerin als Vertreterin der Kirchenschar, die besonderen Beifall fand. Gut einstudiert waren die Chöre durch P. Hammers. Auch Millöckers „Bettelstudent" gewann in der neuen Inszenierung und Neufassung von C. Hagemann großen Beifall dank der glänzenden, weiträumigen Bühnengestaltung, der einfallsreichen Regieführung W. Söllners, der beschwingten Stabführung E. Bodarts, den temperamentvollen Tänzen (W. Wurg) und den trefflichen Chören (P. Hammers). Im lebendigen Zusammenwirken aller Kräfte entfaltete sich das lustige Spiel.

A. Weber

Düsseldorf

Mancherlei bedeutsame musikalische Darbietungen zeichneten die letzten Wochen vor der Jahreswende aus. Der in vielen Konzertprogrammen gebotenen Passacaglia und Fuge von G. F. Schaub sicherte auch hier Generalmusikdirektor Hugo Balzer starken Erfolg. An symphonischen Gaben hörte man von ihm weiter die frisch musizierte *Es*-dur-Symphonie von Schumann und Bruckners „Siebente" in einer sehr feierlichen, Höhen und Tiefen durchschreitenden Deutungsweise, in der echter Bruckner-Geist spürbar war. Von Edwin Fischers persönlichem Gestalten (Beethovens *Es*-dur-Konzert) ist kaum Neues zu berichten. In Jean Françaix lernte man einen charmanten Komponisten und Klavieristen, in G. Bustabo eine hervorragende Geigerin (Brahms-Konzert) kennen. Vorzüglich in ihrer Art bewährten sich auch die Wiener Sängerknaben an geistlichen und weltlichen Vokalsätzen. Das hingebende, unbegangene Nebenwege der Musikgeschichte mit Fleiß und Spürsinn aufsuchende Tun der Düsseldorfer Kammermusikvereinigung unter der fachkundigen Leitung von Max Schüssler verdient besondere Beachtung. Vom Streichquartett (mit Berücksichtigung von Blasinstrumenten) bis zum Septett und Oktett reicht ihr sorgsam vorbereitetes und musikalisch eindringlich geformtes Stoffgebiet. Werke von A. Bliss, Tovey, Stratton, Boccherini und Beethoven hörte man bei verschiedenen Gelegenheiten. Es gehört viel Idealismus zu ihrer vom Operndienst nicht gerade sparsam bedachten Arbeit.



Die solistischen Konzerte drängten sich teilweise in ungewohnter Dichte. Altmeister Hubert Flohr beglückte wieder seine zahlreiche Gemeinde mit musikantisch zündenden und technisch blendend bewältigten Klavierwerken von Beethoven, Schumann, Chopin und Liszt. Tiefe Eindrücke vermittelte auch Elisabeth Höngens intime, von starker Innerlichkeit erfüllte Liedkunst, während Johannes Strauß' Chopin-Spiel mehr durch technische Brillanz und kluge Disposition fesselte als durch spielerische Besessenheit. An pianistischer Kunst ist Armin Berchtolds technisch gut fundierte und musikalisch saubere und des jungen, begabten Nachwuchskünstlers Karl Roddewigs tüchtige Formung zu nennen. In den Meisterkonzerten konnte man sich an Alfred Cortots Kunst fast berauschen. Musikalisches und Geistiges gehen bei ihm Hand in Hand. Gipfelkunst des Vokalen boten in diesem Konzertkreis Toti dal Monte und Luigi Montesanto mit italienischen Opernstücken. Die Gesellschaft der Musikfreunde sammelte ihre Mitglieder um die gereifte Höhenkunst hauptsächlich klassischer Kammerwerke. Die Traditionssicherheit des Wendling-Quartetts, der musikantische Schwung des Strub-Quartetts und die schon erwähnte Düsseldorfer Kammermusikvereinigung wetteiferten im Dienste an unveräußerlichen Schätzen der deutschen Musikkultur. Die Münchener „Vereinigung für alte Kammermusik" (Käthe Hecke, Senta Bergmann, Eleonor Day, Paul Niemeyer, Werner Dommes und Erik Jörgensen, Bariton, der noch in einem Brahms-Abend mit schönen Stimmmitteln und künstlerischem Geschmack zu Wort kam) fesselte durch stilverbundene Haltung.

Die Oper erfreute viele ihrer Freunde durch die kassenfüllende Neuinszenierung von „Cavalleria rusticana" und „Der Bajazzo". Generalintendant Otto Kraus hatte selbst die Spielleitung in die Hand genommen und entwickelte im Rahmen von Helmuth Jürgens bildstarken Spielräumen ein blutvolles, veristisches Opernleben, das Wolf von der Nahmer vom Pult aus kraftvoll trug. Der leidenschaftlichen Erna Schlüter sekundierte Karl Friedrichs tenorale Triebkraft. Paul Helm gab dem Bajazzo hinreißenden impulsiven Ausdruck, während Josef Lindlar die stimmliche Wucht seines dramatischen Bariton vornehmlich im Prolog farbenreich spielen ließ. Weiter bewährten sich Grete Hansen, Maja Clarenbach, Lotte Wollbrandt, Ernst Renzhammer und Kurt Reinhold. Auch die gute alte „Mignon" erschien wieder im Spielplan. Eine zuverlässige musikalische Behandlung Herbert Haarths hielt mit Kurt Puhlmanns realistischer Spielgestaltung harmonischen Schritt. Elisabeth Höngens große Gabe der künstlerischen und mimischen Wandlung schuf in der Mignon eine zwar etwas reife, doch mystisch umwitterte Gestalt. Elisabeth Reichelt als koloraturbeschwingte Philine und Walter Hagners würdevoller Lothario — neben Ludwig Roffmann, Hermann Blasig und Fritz Mar — bildeten die Hauptstützen in dieser melodienseligen Oper, bei der man ja nicht an Goethe denken darf und soll. Einige Änderungen des Textes riefen Bedenken hervor. Im Übrigen zeigt der Spielplan durch Übernahmen aus der vorigen Spielzeit ansprechendes Gesicht. Die Sonntagsaufführungen sind in der Regel durch größere Werke Wagners unter der persönlichen Leitung unseres Generalmusikdirektors festlich gestimmt.

Ernst Suter

Münster i. W.

An der Spitze unseres öffentlichen Musiklebens steht in diesem Winter zum erstenmal Generalmusikdirektor Hans Rosbaud, der bisherige langjährige musikalische Leiter des Frankfurter Rundfunks. Das hiesige Konzertpublikum sah dem neuen Mann mit Interesse entgegen. Seine Leistungen als Dirigent der Orchesterkonzerte unserer Stadt fanden mit Recht rasch die Zustimmung einer zahlreichen Hörerschaft. Der bisher gewonnene Eindruck seiner kultivierten, zielbewußt arbeitenden Persönlichkeit läßt für die Zukunft weiter sehr viel erwarten. Der Kontakt mit unserem Städtischen Orchester war jedenfalls in kurzer Zeit hergestellt und die Ergebnisse der von beiden Seiten eifrigen Zusammenarbeit waren bereits sehr erfreulich. Um so mehr, wenn man die danebenhergehende Tätigkeit unseres Orchesters am hiesigen Stadttheater bedenkt, deren Umfang und auch häufige Art der Beschäftigung (Operette, Schauspielmusiken aller Art)

wohl die Grenze dadurch hervorgerufener Leistungsbeeinträchtigung streifen mögen.

Wir hörten bisher unter dem neuen Dirigenten in den Symphoniekonzerten der Stadt und des Musikvereins einen ganzen Brahms-Abend mit der „Tragischen", dem Klavierkonzert *B*-dur (Alfred Höhn war der pianistisch und musikalisch meisterliche Solist) und der „Zweiten"; weiter die „Siebente" von Bruckner, die „Genoveva"-Ouvertüre von Schumann und dazwischen die sieggewohnte Singekunst von Helge Roswaenge. In den Städtischen Symphoniekonzerten hörten wir u. a. als Neuheit Pfitzners herbstlich-versonnenes, lyrisch gehaltenes Violoncellokonzert *G*-dur und Tschaikowskys Violinkonzert, von der jungen Guila Bustabo mit Glanz dargeboten.

Das alljährliche zweitägige Cäcilien-Fest bescherte uns am ersten Abend die hier lange nicht gehörte, mit Freude begrüßte ewig-herrliche „Missa" von Beethoven mit in hohem Maße anzuerkennender Chorleistung unseres Musikvereinschors und den bewährten Solisten Amalie Merz-Tunner, Luise Richartz, Karl Erb und Rudolf Watzke. Am zweiten Abend folgten Bachs 2. Brandenburgisches Konzert, einige Händel-Arien (von Watzke mit großem Beifall gesungen) und Liszts von Zeit zu Zeit einmal gern vernommene „Faust"-Symphonie. Der ausgezeichnete Bernardo Molinari führte uns mit seinem trefflichen Augusteo-Orchester neben Corelli und Beethoven Werke von italienischen Zeitgenossen vor, die nicht alle unbedingt zu entzücken oder interessieren vermochten; hohen Ohrenschmaus gewährte vor allem das zugegebene „Meistersinger"-Vorspiel.

In den Konzerten der „Gesellschaft zur Pflege der Kammermusik" errang zunächst Poldi Mildners pianistische und musikantische Vollblutnatur einen kleinen Triumph; weiter gab es bei dem Mozart-Abend des Kölner Kammerorchesters unter Generalmusikdirektor Prof. Eugen Papst herzlichste Wiedersehens- und Wiederhörensfreude (Solisten: Dr. H. Enßlin, Klavier; Herbert Anrath, Violine; Gerda van Essen, Bratsche). Käte Heidersbach sang mit wohlgefallender Vortragskunst Arien und Lieder, gleichwertig begleitet von unserem einheimischen Erich Hammacher. Lauter zeitgenössische Musik vermittelte in dankenswerter Weise ein Abend des „Göhre-Wasowicz-Trios" und ein Lehrerabend der „Westfälischen Schule für Musik", wobei die uraufgeführten Klaviervariationen über ein Thema von I. G. Stötzel von Richard Greß, dem Leiter des Instituts, besonderen Beifall fanden.
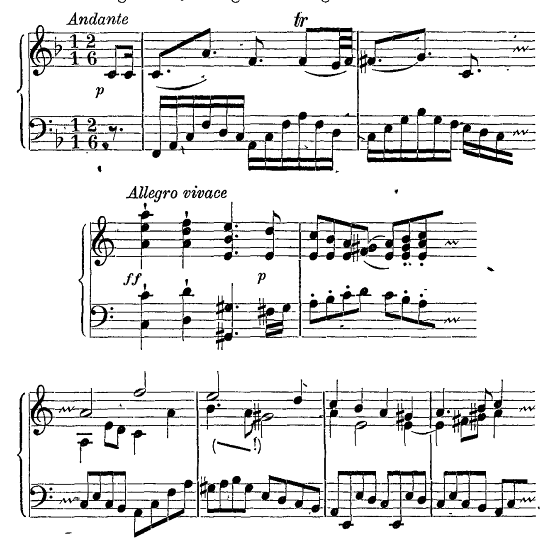
Dr. H. Enßlin

Neu erschienene Klaviermusik

Eine ständige Gruppe der musikalischen Neuerscheinungen unserer Zeit ist die sogenannte „Alte Musik". Das wird solange der Fall sein, bis sich ein neuer „Gegenwartsstil", von dem in der AMZ. der letzten Wochen so ausgiebig die Rede war, herausgebildet hat, der ohne Stütze auf irgendwie wesensverwandte ältere Stilepochen wirklich unangefochten in der Zeit steht. Oder: bis zu dem Augenblick, wo dieser vielleicht unerkannt schon in uns lebende Stil eindeutig die Musikübung und vor allem die Musikpädagogik bestimmt, wie es in wahrhaft schöpferischen Zeiten immer der „Gegenwartsstil" gewesen ist. Bis dahin aber sind wir sehr auf die Hilfe der „alten" Musik angewiesen, die in ihrer Klarheit der Linien das Ohr der Jugend befreien hilft von Weichlichkeit und Üppigkeit. Johann Sebastian Bach bleibt hier das A und O. Ein von Erich Doflein zusammengestelltes Neues Bach-Heft (Bärenreiter-Verlag) ist gerade für den Unterricht und das häusliche Musizieren denkbar bestens geeignet. Als Hauptstück enthält es das ob seiner Echtheit angezweifelte, in Pianistenkreisen kaum bekannte „Cembalo solo" (hier als „Sonate" bezeichnet) aus der 6. Sonate für Violine und Cembalo. Nun, wir wären froh, recht viele solcher „unechten" Stücke zu besitzen! Auch die übrigen Stücke des Heftes verbreiten reine Freude. Weiter zurück greifen die Folgen 10—11 und 12 der noch mehrmals zu nennenden „Beiträge zur Klaviermusik". Sie enthalten Stücke altenglischer Meister aus dem berühmten Fitzwilliam Virginalbook um 1600 (die im Vorwort vertretene Ableitung des Virginals von virgo als „Damenklavier" ist heute im allgemeinen zugunsten des Sprachstamms virga = Stäbchen, Kiel, also Kielinstrument, aufgegeben), ferner die interessante Fantasia chromatica von Sweelinck und eine kurze Toccata von Scheidt.

Neben den neu herausgegebenen Werken der Barockzeit stehen solche aus dem Kulturabschnitt der Aufklärung und Empfindsamkeit obenan. Das erscheint angesichts der gründlich veränderten seelischen Einstellung zunächst verwunderlich. Wir werden also fragen: welches Stilmerkmal jener Musik ist der heutigen wesensverwandt? Die strenge Polyphonie, die uns die Werke des Barock wert macht, kann es nicht sein, denn Bachs Söhne, die Benda, Graun und wie sie alle heißen, verzichten im wesentlichen darauf. Es dürfte also wohl um die einfache, klare Melodieführung mit ihrer harmonisch getupften Akkordik gehen, die vielen Werken der Gegenwart — wie wir noch sehen werden — mindestens ebenso das Gepräge gibt wie die eigentliche Polyphonie. Diese Feingliedrigkeit an Stelle des oft chromatisch verdickten Stils späterer Zeiten entzückt uns z. B. an „Sonatinen" genannten, spielfrohen Klavierwerken von Georg Benda („Beiträge zur Klaviermusik"; Sudetendeutsche Monatshefte. Im Auftrage des musikwissenschaftlichen Instituts der deutschen Universität Prag geleitet von Ernst Günthert. Verlag Franz Kraus, Reichenberg i. B., Jahrgang 1937, Folge 8). In derselben musterhaften Veröffentlichungsreihe für das musikalische Haus erschienen auch drei „Divertimenti" von Joseph Haydn, ebenfalls reizende Unterhaltungsmusik im besten Sinne (Folge 9). Von Beethoven erschienen vor kurzem zum erstenmal „Zwölf deutsche Tänze", Tribute des Meisters an die Wiener Masken-Redouten, wie sie auch die anderen großen Musiker der Kaiserstadt gezollt haben. Aus der einzigen Abschrift der Klavierfassung in der Preußischen Staatsbibliothek haben Georg Schünemann und Edwin Fischer, der sie schon mehrfach gespielt hat, die leichten und ganz reizenden Stücklein in einer geschmackvollen Ausgabe ans Tageslicht gebracht (Verlag Rudolf Eichmann, Berlin).

Mit einer von Walter Frey und Willy Schuh besorgten Veröffentlichung „Schweizer Klaviermusik aus der Zeit der Klassik und Romantik" (Verlag Gebr. Hug & Co.) überschreiten wir die Grenze der „alten" Musik nach der Gegenwart hin. Mit zunehmender zeitlicher Nähe scheint jedoch der gedankliche Abstand größer zu werden. Diese klassische und romantische Bestandteile vermengenden, seltsamerweise Tokkaten genannten Schöpfungen des großen Pädagogen, Bach- und Beethoven-Verlegers Nägeli, diese Stilproben aus dem Schaffen des Schnyder v. Wartensee und Theodor Fröhlich kommen aus der Zeitgebundenheit nicht heraus. Einige Proben mögen es belegen:
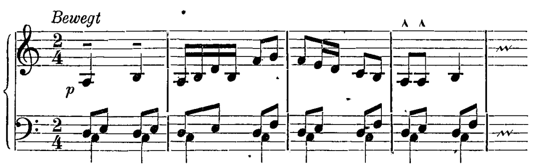


Diese Musik geht den an der Geschichte der Klaviermusik Interessierten sehr an. Er wird die Versuche, durch polyphone Elemente die Sonate neu zu beleben (derselbe Zug erscheint in den gleichfalls nur noch geschichtlich wertvollen Sonaten des Deutschen E. T. A. Hoffmann), voll zu würdigen wissen. Ob diese Werke aber im Haus oder gar im Konzertsaal wieder lebendig werden, bleibe dahingestellt.
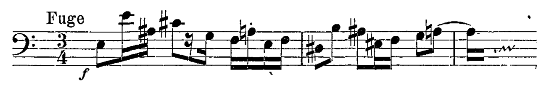
Ein kühner Sprung bringt uns mitten in die Gegenwart. Wer in den beiden Klaviersonaten von Ernst Pepping (Verlag B. Schotts Söhne, Mainz) den stürmischen Dränger erwartet, wie er ihn folgerichtig nach Peppings erst vor wenigen Jahren erschienenen Büchlein „Stilwende der Musik" vor allem in harmonischer Beziehung hätte vermuten dürfen, wird verwundert sein. Eine kleine Bemerkung am Schluß der ersten Sonate gibt vielleicht einen Fingerzeig für den Charakter dieser schlichten Musik: „Für mein Klavichord." Diese Musik ist keineswegs starr dem polyphonen Prinzip verhaftet. Die 2. Sonate mit ihrer sextenseligen „Canzone con variazioni" ist ein Beispiel dafür. Von dieser „Rückschrittlichkeit", deren Gesetz eben nur der Schaffende selbst in sich trägt, abgesehen, enthalten die beiden Sonaten Musik entzückender Beschwingtheit und Durchsichtigkeit. Man wird mitunter an den Klavierstil Haydns erinnert, der z. B. in der französischen

Klaviermusik unserer Zeit schon lange zum Schutzpatron erhoben ist.

Wesentlich stärker tritt die Sonate in *a* von Hans Gebhard auf, von dem außerdem eine quicklebendige Sonatine mit einem besonders gelungenen 1. Satz vorliegt (beides ebenfalls bei Schott). Gebhards Tonsprache ist kantiger in den Umrissen. Erschien Peppings Motivik zum Teil von der Zärtlichkeit des Klavichords bestimmt, so denkt man bei Gebhard eher an die Orgel. Etwas Bajuvarisch-Tanzhaftes steckt in dieser urgesunden Musik:



Noch einmal begegnen wir den „Beiträgen zur Klaviermusik" (Verlag Franz Kraus, Reichenberg i. B., Folge 6 und 7). Felix Petyrek veröffentlicht hier „Variationen über ein österreichisches Soldatenvolkslied". Es ist über ein keckes Thema beziehungsreich entworfene, erfrischende Musik, die dem technisch begabten Hausmusizierer ebenso offen steht wie sie im größeren Kreise ihre Wirkung tun wird. Der in diesen „Beiträgen" schon öfter vertretene sudetendeutsche Komponist Johannes Bammer zeigt sich auch in seinen „Walzern" als vornehm empfindender, durchaus selbständiger Musiker. Von ihm stammen im selben Heft auch die schlichten Klaviersätze fränkischer Volkslied- und Tanzmelodien. Sudetendeutschen ist wohl auch Isidor Stögbauer, von dem „Präludium und Fuge *e*-moll" und eine „Sonatine *C*-dur" vorliegen (Verlag Kistner & Siegel, Leipzig) bekannt. Erstere vertreten ziemlich starr die an Bach und Reger ausgerichtete Motorik:



Freier wirkt die Sonatine mit ihrer recht glücklich erfundenen Spielfigur des 1. Satzes, schwach dagegen deren Scherzo mit seinem volkstümelnden Trio. Eine „Sonatine" bietet auch Fritz Reuter (Kistner & Siegel). Etwas starr verspielt wirkt der erste Satz. Die Harmlosigkeit der „Arie" und das „Finale" machen diese Sätze vielleicht eher eingängig als jener. Zur Lösung heutiger Aufgaben trägt diese Musik freilich wenig bei. Noch weniger Rudolf Hirte in zwei Kompositionen, „Fantasie *f*-moll" und „Toccata" (Verlag für musikalische Kultur und Wissenschaft, Wolfenbüttel), von denen die rhythmisch straffere und nicht so nach außen gerichtete Toccata noch am ehesten Freunde finden dürfte. Dr. Richard Petzoldt

Literarisches

Max Hesses Verlag, Berlin-Schöneberg.

Julius Kapp: Geschichte der Staatsoper Berlin. Mit 500 Abbildungen.

Diesem Buche des Chefdramaturgen der Staatsoper sind Geleitworte des die Schirmherrschaft der Staatstheater ausübenden preußischen Ministerpräsidenten vorausgeschickt, aus denen hervorgehoben sei: „Ich habe an der Berliner Oper mit dem unkünstlerischen Einzelstar-System gebrochen und auserlesene Künstler verpflichtet, die in echter Kameradschaft vorbildliche Ensemblekunst pflegen." Das Buch selbst ist eine erweiterte und bis auf die Gegenwart ergänzte Neuausgabe der von Kapp 1928 bei der Wiedereröffnung des Opernhauses Unter den Linden herausgegebenen Festschrift „185 Jahre Staatsoper". Die meisten der dort gebrachten Bilder finden wir hier wieder. Den zahlreich neu hinzugekommenen wie auch den textlichen Ergänzungen sind wir meist schon in anderen Veröffentlichungen Kapps, besonders in den „Blättern der Staatsoper" begegnet. Mit der knappen Fassung des Textes, der im wesentlichen alles Notwendige bringt, steht es im Widerspruch, daß die Beziehungen Richard Wagners zur einstigen Königl. Oper, die vom Unterzeichneten vor über dreißig Jahren eingehend dargelegt worden sind, und ebenso die Beziehungen von Richard Strauß zu diesem Institut in aller Breite behandelt sind. Wieder ergänzen statistische Tabellen den Text. Eine besondere gilt den Aufführungen der Werke von Wagner, Mozart, Verdi, Weber und Richard Strauß. Wie schon 1928 fehlt auch jetzt wieder Lortzing. Im Register sind die Tabellen, selbst die der Kapellmeister, nicht berücksichtigt; so sucht man darin vergebens nach Laugs, Franz Schmidt, Edmund v. Strauß, um nur einige zu nennen. Da besonders aus neuester Zeit auch nicht gerade erstklassige Künstler erwähnt sind, werden u. a. von Sängern Heinrich Ernst, Fricke, Gudehus, Jörn, Mödlinger, Nebe, Oberhauser, Theodor Schmidt, Sommer, Stock, Wittekopf, von Sängerinnen Andrejewa-v. Skilonds, v. Catopol, Dehera, Easton, Birgitt Engel, v. Ghilany, Kauffmann-Franzillo, Leisinger, Leisner, Pattini, Sachse-Hofmeister, Schumann-Heink vermißt werden. Auch wundert man sich, daß von manchen Künstlern Bilder fehlen, während weniger bedeutende uns bildlich vorgeführt werden. So vermißt man Bilder von Armster, Bachmann, Marianne Brandt, Marie Dietrich, Emilie Herzog, Ida Hiedler, Bertha Pierson, Helene Wildbrunn u. a. Aber auch so wird dieses Werk für zahlreiche Opernfreunde eine liebe Erinnerung sein, zumal es auch ausgiebig Bühnenkostüme und Dekorationen abbildet. Unter diesen nehmen die leider durch die Feuersbrunst von 1935 im Magazin vernichteten herrlichen Bühnenbilder von Panos Aravantinos mit Recht einen verhältnismäßig großen Raum ein. Überhaupt bringt das Werk einen wichtigen Beitrag zur Geschichte des Ausstattungswesens. Wilhelm Altmann

Max Hesses Verlag, Berlin-Schöneberg.

Max Hesses Musiker-Kalender, 60. Jahrgang.

Zwei dicke Bände Musiker-Adreßbuch, ein dünnerer Band: der eigentliche Kalender. Also der Kalender ist im Grunde nur „Beigabe". So war es immer und wird es aus einleuchtenden Gründen auch alle Zeit bleiben; d. h., so lange das Monopol-Unternehmen des beflissenen Verlages sich in dieser Form als lebensfähig erweist. Im ganzen ist bei voller Berücksichtigung des Wandels der Zeiten die gewohnte Ordnung möglichst innegehalten worden. Daß die oftmals räumlich störenden Anzeigen, namentlich zu Anfang des ersten Bandes, die Übersicht über das wichtige Behörden-Material ziemlich unübersichtlich machen, darf

freilich nicht verschwiegen werden. Hier sollten die Behörden selber für Abhilfe sorgen. Das Ausland ist wieder stärker mit herangezogen. Viel praktischen Sinn hat das meistens nicht; es ist oft mehr äußerliche Dekoration. Der ehemalige umfangreiche Gesamt-Adressenteil der sogenannten „Prominenten" am Schluß des zweiten Bandes ist diesmal arg zusammengeschrumpft, — wohl als natürliche Folge verfehlter geschäftlicher Maßnahmen. — Schließlich muß man wohl trotzdem auch mit diesem 60. Jahrgang zufrieden sein: denn ein besseres Musiker-Adreßbuch gibt es bisher nicht. Die Arbeit, ein solches herzustellen, ist nicht leicht. Sie wäre eine Aufgabe, des Schweißes der Edlen wert.

P. Schw.

Verlag Hachmeister & Thal, Leipzig.

Friedrich Welter: Führer durch die Opern. In der Lehrmeister-Bücherei.

„Die Standardwerke und Neuerscheinungen des deutschen Opernspielplans auf Grund neuzeitlicher Richtlinien mit Lebensbeschreibungen ihrer Schöpfer, mit einer Operngeschichte und zwei Verzeichnissen", so lautet der Untertitel dieses 415 Seiten starken Führers, der sich laut Vorwort an den Laien wendet, aber wegen der starken Berücksichtigung des gegenwärtigen Opernschaffens auch den Musiker interessieren wird. Der Wert des Buches liegt außer in den lebendig geschriebenen Inhaltsangaben und den feinwägenden Beurteilungen von Stil und Bedeutung der einzelnen Komponisten in der Einbeziehung auch solcher Werke, die augenblicklich zu Unrecht vernachlässigt werden wie z. B. Kloses „Ilsebill", Draesekes „Dietrich" und „Gudrun", Noetzels „Meister Guido", Goetz' „Der Widerspenstigen Zähmung", Siegels „Herr Dandolo" u. a. Über die gegenwärtige Opernsituation spricht der Verfasser im Vorwort kurz, aber beherzigenswert.

Ernst Boucke

Verlag Knorr und Hirth, München.

Helene Raff: Blätter vom Lebensbaum.

Die Erinnerungen der Dichterin und Malerin Helene Raff, der Tochter Joachim Raffs, umfassen im wesentlichen die Zeit von den siebziger Jahren des vorigen Jahrhunderts bis zum Niederbruch des deutschen Kaiserreiches. Sie fesseln uns durch eine, in ihrer Natürlichkeit höchst anziehende, durch Wahrhaftigkeit und Herzenswärme geadelte Erzählungskunst. Die Verfasserin verbindet ein klar gezeichnetes Bild vom künstlerischen und geistigen Leben der damaligen Zeit mit eindrucksvoller Darlegung ihrer eigenen künstlerischen Entwicklung. Ihre höchst lebendige Schilderung bedeutender geistiger und künstlerischer Persönlichkeiten, mit denen sie das Leben in Berührung brachte, verleiht ihrem Erinnerungsbuch einen besonderen Wert. Dies gilt, im Bereiche der Musik, besonders von Franz Liszt, dem einstigen Mitkämpfer Joachim Raffs, deren Wege sich später getrennt haben, und von Hans v. Bülow, seinem Freunde, dessen liebenswerte menschliche Eigenschaften in hellem Licht erstrahlen. Helene Raff war, als ihr Vater starb, erst siebzehn Jahre alt. Daraus erklärt es sich, daß sie uns die von hoher Kunstauffassung erfüllte, pflichttreue und hilfsbereite Persönlichkeit Joachim Raffs in ihren Lebenserinnerungen naherückt, während die von Tragik umwitterte Erscheinung des Tondichters mehr im Hintergrund bleibt.

Adolf Diesterweg

Kleine Mitteilungen

In der Zeit vom 16.—19. Januar 1938 findet in der Staatlichen Hochschule für Musik in Köln ein **schulmusikalischer Lehrgang für die Musiklehrer Westdeutschlands** statt, der von der Schulmusikabteilung der Hochschule für Musik in Verbindung mit dem NS.-Lehrerbund Gau Köln-Aachen durchgeführt wird. Dozenten des Lehrgangs sind Hochschuldirektor Prof. Dr. Hasse, Prof. Landgrebe (Berlin), Prof. Dr. Bücken (Köln), Prof. Graef (Berlin), Dr. med. Eugen Hopmann (Köln), Prof. Martin (Köln), Prof. Dr. Niessen (Köln), Prof. Stoverock (Köln), Prof. Strube (Berlin), Prof. Dr. Unger (Köln). Neben den Vorträgen sind Lehrproben mit Schülern der Volks- und höheren Schule und musikalische Darbietungen (zum Teil mit Uraufführungen von Höffer, Klußmann, Maler und Rein) vorgesehen.

Das diesjährige **internationale Musikfest in Baden-Baden** wird unter Leitung von Generalmusikdirektor G. E. Lessing zu Ostern abgehalten. Es steht hauptsächlich im Dienste der nordischen und der französischen zeitgenössischen Musik. Die Programmgestaltung des Festes erfolgt mit Unterstützung der Nordischen und der Deutsch-Französischen Gesellschaft. Außerdem wird natürlich auch das junge deutsche Musikschaffen zu Gehör kommen.

Die **Dienstanweisung für die städtischen Musikbeauftragten** ist jetzt vom Amt für Konzertwesen in neuer Form herausgegeben worden. Man möchte hoffen, daß diese Persönlichkeiten, denen sämtliche Veranstaltungen des örtlichen öffentlichen Konzert-

lebens angemeldet werden müssen, vor allem hinsichtlich der Vermeidung von zeitlichen Überschneidungen in Zukunft bessere Erfolge haben als bisher.

Der unter der Leitung von Prof. Dr. Klemens Holzmeister stehende **Umbau des Salzburger Festspielhauses** geht seiner Vollendung entgegen. Die Bühne und der Theatersaal sind um 180 Grad gedreht worden. Die neue Bühne weist jetzt ähnliche Maße wie die Wiener Staatsoper auf, so daß die gleichen Dekorationen verwendet werden können. Auch der Orchesterraum soll dem der Wiener Oper entsprechen. Vorgesehen sind ferner mehrere Probesäle und ein großes Maleratelier. Der Zuschauerraum erhält dreihundert Sitze mehr, soll aber in seiner Wirkung intimer sein als der alte. Wo sich früher die Bühne befand, bauen sie jetzt zwei Ränge auf. Dadurch wird der bisher überlang betonte Rechteckraum optisch verkürzt.

Zum erstenmal unternimmt ein **französischer Chor eine Gastspielreise durch Deutschland.** Der Pariser Knaben- und Männerchor „Manécanterie des Petits Chanteurs à la Croix de Bois" wird im Februar unter seinem Dirigenten Maillet in einer Reihe deutscher Städte Chorkonzerte geben, u. a. in Frankfurt a. M., Leipzig, Berlin, Köln.

In Tokio wird die **Gründung des japanischen Landesverbandes der Internationalen Bruckner-Gesellschaft** vorbereitet. Das Verständnis des japanischen Publikums für Anton Bruckner ist in erster Linie das Ergebnis der Erziehungsarbeit deutscher Musiker. Die Japanische Bruckner-Gesellschaft wird der erste asiatische Landesverband der Internationalen Bruckner-Gesellschaft sein.

Mit Betrübnis hört der Musikfreund vom **Ende der Musikaufführungen in der Dresdener Hofkirche.** Am Silvestertage fand der letzte Gottesdienst unter Mitwirkung der Sächsischen Staatskapelle und des Staatsopernchors unter Leitung von Karl Maria Pembaur statt. Mit dem 1. Januar ist die Bindung zwischen den staatlichen Musikkräften und der katholischen Hofkirche gelöst worden. Nach rund zweihundert Jahren wurde damit eine traditionsreiche kirchenmusikalische Einrichtung beendet, für die Komponisten wie Scotti, Zelenka, Hasse, Naumann, Reißiger, Weber usw. geschaffen haben. Die letzte Musikaufführung brachte das Te Deum mit Regina coeli von Hasse, wobei Kammersängerin Liesel von Schuch sang.

In der Bremer Staatsbibliothek fand der Musikwissenschaftler Emanuel Kretzschmer eine **unbekannte Faust-Oper** von Ignatz Walter, die 1797 in Bremen erstmals gespielt worden ist.

Vor kurzem wurde das **„Bühnenstudio Zürich"** eröffnet, eine Schule für Schauspiel und Oper, Laienspiel und Redekunst. Dem Lehrkörper der musikalischen Abteilung gehören an Kapellmeister Max Conrad, Prof. Dr. Fritz Gysi, Paulina Treichler, Peter Campell und Hans Steingrube.

Im Rahmen der **Berliner Kunstwochen 1938** ist ein mehrtägiges Deutsches Reger-Fest der Max Reger-Gesellschaft vorgesehen.

Vom 10.—17. April wird durch Zusammenarbeit des Gauleiters und Reichsstatthalters Jordan, der NSDAP., des Anhaltischen Staatsministeriums und des Oberbürgermeisters der Stadt Dessau eine **Musikwoche im Gau Magdeburg-Anhalt** durchgeführt. Festdirigent ist Prof. Dr. Peter Raabe. Vorgesehen sind Symphonie-, Chor- und Laienmusikveranstaltungen. In ihrem Rahmen findet am 15. April in Zerbst eine Gedenkfeier für den 1688 geborenen anhaltisch-zerbstischen Kapellmeister Johann Friedrich Fasch statt. Von besonderer Bedeutung ist ein Preisausschreiben, das von der Landesleitung der Reichsmusikkammer ausgeschrieben wurde und an dem sich alle deutschen Komponisten beteiligen können. Vier Preise sind ausgesetzt worden: für eine Streichorchester-Komposition 500 RM., für eine Blasmusik-Komposition 500 RM., für eine Kammermusik-Komposition 300 RM. und 200 RM. für ein Gaumarschlied. Die Arbeiten müssen bis Ende Februar 1938 an die Landesleitung der Reichsmusikkammer, Dessau, Fürstenstraße 18, eingereicht sein.

Die „Neue Schütz-Gesellschaft" in Kassel hat ihr diesjähriges **Heinrich Schütz-Fest** auf den 21. und 22. Mai festgesetzt. Es werden die wichtigsten Werke von Schütz und seinen Zeitgenossen in fünf großen Konzerten zu Gehör gebracht. Die Werke werden im originalen Klanggewand und in originaler Besetzung aufgeführt.

Das Haager Gemeende-Museum führt in Frankfurt a. M. eine **Ausstellung holländischer Geigen** durch, die Spitzenwerke der altholländischen Geigenbauer Hendric Jacobs, Jan Boumester, Willem van der Sidjes, G. L. Apking und J. Cuypers zeigen wird. Die im 17. und 18. Jahrhundert hochstehende holländische Geigenbaukunst steht gewöhnlich — zu Unrecht — im Schatten der italienischen Meister.

Der „Völkische Beobachter" vom 7. Januar veröffentlicht im Faksimile ein erst kürzlich durch eine Wiener Entrümpelungsaktion wieder zum Vorschein gekommenes **Briefblatt Richard Wagners,** die Skizze einer an die Wiener Blätter gesandten Berichtigung des Meisters gegen Behauptungen, daß er „Tristan und Isolde" als unaufführbar erkannt und statt des Honorars eine Abfindungssumme von der Wiener Hofoper erhalten habe.

Personal-Nachrichten

Oberspielleiter Dr. **Klaus-Dietrich Koch** vom Landestheater Oldenburg, ein Sohn des Komponisten Friedrich E. Koch, wurde vom 1. Mai ab vom Oberbürgermeister der Stadt Greifswald auf drei Jahre als Intendant des dortigen Stadttheaters verpflichtet.

In München starb vor einiger Zeit die ehedem auch in Bayreuth und im Ausland geschätzte Opernaltistin Kammersängerin **Helene Hieser.** Von den achtunddreißig Jahren ihrer Sängerlaufbahn waren vierunddreißig allein der Stuttgarter Oper gewidmet.

Am 31. Dezember 1937 starb zu Weimar, wo er zum Besuch seiner Kinder weilte, Prof. **Willibald Leo Freiherr v. Lütgendorff-Lünburg.** Geboren am 8. Juli 1856 zu Augsburg, kam er schon früh nach Lübeck, wo er als Senior der Lübecker Künstler auf vielen kulturellen Gebieten — er war ursprünglich Maler — eine reich gesegnete Tätigkeit entfaltete. Sein Werk über die „Geigen- und Lautenmacher vom Mittelalter bis zur Gegenwart", das heute in bereits 5. Auflage vorliegt, sichert dem hervorragenden Manne auch in Musikerkreisen ein bleibendes Andenken. J. H.

Zwei Monate nach seinem 84. Geburtstag starb in Hamburg, der Stätte seiner Entdeckung und seiner größten Triumphe, der weltberühmte lyrische Tenor **Heinrich Bötel.** Das Schicksal wollte es, daß der einstige Droschkenkutscher vor allem in seiner Glanzrolle als „Postillon von Lonjumeau" zünftig die Peitsche knallen sollte. Bis ins höchste Alter hinein stand Bötel mitunter noch einmal auf den Brettern, die die Welt bedeuten. Mit ihm ist eine schon fast historische Persönlichkeit in die Operngeschichte eingegangen.

Theater und Oper

Dresden. Die unter Leitung von Prof. Dr. Karl Böhm stehende Uraufführung der Oper „Die Wirtin von Pinsk" von Richard Mohaupt ist für den 10. Februar angesetzt worden. Das Werk wird noch in dieser Spielzeit in der Vaterstadt des Komponisten (Breslau) und darauf an mehreren deutschen Theatern aufgeführt. Als erste Auslandsbühne bringt es Zürich im März.

Köln. Im Opernhaus wird Smetanas „Verkaufte Braut" vorbereitet.

Luckenwalde. Das Kurmärkische Landestheater spielte Shakespeares „Sommernachtstraum" mit einer von Theo Knobel stammenden neuen Musik. Man rühmt ihr Volkstümlichkeit und Eingängigkeit nach. Das Orchester beschränkt sich im wesentlichen auf Streicher und wenige Holzbläser.

München. In einer Pressekonferenz sprach Operndirektor Clemens Krauß über die zukünftige Arbeit der Bayerischen Staatsoper. Die bisher auf Mozart, Wagner und Strauß gestützten „Münchener Festspiele" werden in diesem Jahr durch eine italienische Festwoche („Aida", „Don Carlos", Puccinis Einakter und „Tosca" zum Teil in italienischer Sprache; „Barbier von Sevilla" und ein Konzert unter einem italienischen Gastdirigenten) erweitert. Während der Festspiele wird — als erste Richard Strauß-Uraufführung in München! — das neue Werk „Friedenstag" gegeben, dessen Uraufführung zunächst wie die neue „Daphne" Dresden überlassen worden war. Dieses letztere Werk kommt bald nach der Dresdener Uraufführung auch in München heraus. Von zeitgenössischen Opern ist nur „Der Mond" von Carl Orff vorgesehen. Mit Wagners „Ring" gastiert die Bayerische Staatsoper unter Krauß in Mailand. Die neue Inszenierung für dieses Gastspiel schafft Prof. Preetorius.

Paris. Nachdem Wagners „Fliegender Holländer" bisher nur gelegentlich in der Opéra-Comique aufgeführt worden war, nahm die Oper das Werk um die Weihnachtszeit in den ständigen Spielplan auf. Dirigent war Philippe Haubert. — Die Opéra-Comique führte Monteverdis „Le Couronnement de Poppée" in der Einrichtung von Malipiero und der Übersetzung von Ch. van den Borren auf.

Stockholm. Das Kgl. Theater brachte neuinszeniert Nicolais „Die lustigen Weiber von Windsor".

Stuttgart. Richard Strauß' „Rosenkavalier" wird am 22. Januar 1938 als Neuinszenierung von Generalintendant Gustav Deharde in den Spielplan der Württembergischen Staatstheater wieder aufgenommen.

Konzert-Nachrichten

Bogota (Columbien). Die uns wiederum übermittelten Konzertprogramme des „Orquesta Sinfonica Nacional" lassen die zielbewußte Arbeit dieses unter Leitung von Guillermo Espinosa stehenden, vom columbischen Staat geförderten Klangkörpers erkennen. Während des 2. Nationalen Musikkongresses wurde ein Konzert von Antonio Maria Valencia, dem Direktor des Konservatoriums in Bogota geleitet. Die Vortragsfolgen stützen sich stark auf die klassische deutsche Musik. Beachtung verdienen außerdem die für Kinder veranstalteten Konzerte des Orchesters, bei denen u. a. Kindersymphonien von Haydn, Leopold Mozart, Romberg, Diabelli gespielt wurden.

Buenos Aires. Die Deutsche Konzertgesellschaft (Singakademie), die einzige Chorvereinigung in Argentinien, wagte sich unter ihrem Leiter Joseph Reuter an Haydns „Schöpfung". Die Gesellschaft feiert demnächst ihr fünfundzwanzigjähriges Bestehen.

Köln. Das 6. Konzert der Concert-Gesellschaft bringt am 18. Januar unter Leitung von Prof. Eugen Papst neben Werken von Reger und Brahms als Erstaufführung das Klavierkonzert von Kurt Thomas. Solist ist wie bei der erfolgreichen Berliner Uraufführung Max Martin Stein (Berlin).

Königsberg. Der Reichssender Königsberg bringt am 20. Januar ein Orchesterkonzert mit Werken auslandsdeutscher und spanischer Komponisten. Gastdirigent ist Prof. Heinrich Laber (Gera).

Utrecht. Generalmusikdirektor Carl Schuricht, der alljährlich die holländische Sommermusiksaison im Haag leitet, wurde nunmehr für vier Jahre auch für je zehn Konzerte im Winter mit dem Städtischen Konzertorchester in Utrecht verpflichtet.

Aus Künstlerkreisen

Dr. **Helmuth Thierfelder** wurde eingeladen, ein Symphoniekonzert der Städtischen Musikgesellschaft in Viborg (Finnland) zu dirigieren.

Im Breslauer Sender gelangte ein neues Werk von **Karl Hasse:** Toccata, Adagio und Fuge op. 55 durch die Breslauer Pianistin Hanna Horn zur Uraufführung.

Joseph Suders Kammersymphonie *A*-dur errang in Meiningen in einem Sonderkonzert unter Stabführung von Prof. Dr. Raabe, der das Werk zum drittenmal brachte, lebhaften Beifall.

Heinz Schüngeler wird mit seinen Meisterschülern Marianne Griesenbeck, Margret Bueren, Margret Wiethüchter, Christel Quirl und Fritz Emonts Bachs „Kunst der Fuge" in der Neueinrichtung für zwei Klaviere von Dr. Erich Schwebsch in Köln und Düren zur Aufführung bringen.

Das Gebel-Trio (Ulrich Gebel, Sylvia Grümmer und Mara Crämer) spielt das „Trio" für Flöte, Viola da Gamba und Cembalo von **Friedrich Karl Grimm** in Rom, Teplitz (Musikfest) und Helsingfors. Der städtische Musikdirektor von Wiesbaden, August Vogt, hat für die nächste Konzertsaison eine Aufführung von Grimms „Nocturnos" für Kammerorchester vorgesehen. Die „Suite" für Englischhorn und Klavier kam daselbst, neben Werken von Roussel und Gieseking zur erfolgreichen Aufführung.

Die Weihnachtsfeier des Reichsarbeitsministeriums umrahmte das **Schulz-Fürstenberg-Quartett** mit einem Werk von Beethoven und dem als Uraufführung gespielten Streichquartett *h*-moll von Hans Nehls.

Der bekannte Augsburger Violinpädagoge Prof. **Josef B. A. Klein** hält am 29. Januar in Chemnitz einen Vortrag über seine neue geistig-tonlose Übungsweise mit anschließendem Wochenkursus.

Georg Schumann hat zu seinem im vorigen Winter erstmalig aufgeführten Orchesterwerk „Vita somnium" einen zweiten Teil geschrieben, und zwar für fünfstimmigen Chor und Orchester nach Worten von Friedrich Hölderlin. Das Werk kommt in Verbindung mit dem Orchesterwerk im nächsten Konzert der Singakademie Berlin am 11. Februar zur ersten Aufführung.

Hans Pfitzner dirigiert am 2. Februar in Berlin ein Philharmonisches Konzert mit eigenen Kompositionen, am 7. Februar in Hamburg ein Funkkonzert, am 20. Februar im Münchner Funk die „Lorelei" von Max Bruch.

Die Paramount-Filmgesellschaft hat **Igor Stravinsky** für die Musik von zwei Großfilmen verpflichtet. Als zweiter war der jetzt verstorbene französische Komponist Maurice Ravel vorgesehen.

Verantwortlich für die Schriftleitung: Für den Teil „Berliner Musikleben" wie für alle Berlin betreffenden Berichte und Beiträge (ausgenommen die Rubriken „Kleine Mitteilungen" und folgende): Paul Schwers, Berlin-Südende, Doelle-Straße 48. — Verantwortlich für den gesamten übrigen redaktionellen Inhalt: Dr. Richard Petzoldt, Berlin-Wilmersdorf, Rudolstädter Straße 127. — Verantwortlich für den Anzeigenteil: Elly Schumacher, Berlin-Südende, Doelle-Straße 48. — Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel, Leipzig C 1. Erfüllungsort und Gerichtsstand Leipzig. IV. Vj. D. A. 1080

Wohnungs-Tafel
Künstler / Unterricht / Institute

Gesang

Sopran und Mezzosopran

Hilde GAMMERSBACH Sopran / Oratorien-Lieder KÖLN-Roisdorf, Bonner Str. 31, Tel. Bonn 5762

Eva Gilbert-Lessmann Konzert- und Oratoriensängerin (Sopr.) Hamburg 39, Agnesstr. 37

Adine Günter-Kothé hoher Sopran SEKRETARIAT: GLIMPF
BERLIN W 15, Xantener Straße 14 / Telefon 92 57 27

ELSE REUTER-NEEB Konzert- und Oratoriensängerin - Sopran Weilburg/Lahn Adolfstraße 5, Tel. 514

ELSE RUECKER Konzert- und Oratoriensängerin — Sopran Wiesbaden, Dotzheimer Straße 51, Telefon 208 97

Marta Schilling Sopran · Lied, Oratorium Berlin-Zehld., Sven-Hedin-Str. 64 · 84 86 22

Lotte Schrader Sopran, Oper-Konzert-Oratorium Sekretariat: Berlin-Charlottenburg 1 Fernsprecher 34 59 77

Alle Musikalien * Alle Schallplatten Accordeons, Kleininstrumente

BOTE & BOCK
G. m. b. H.

Im Zentrum: Leipziger Straße 37 166416



Gegr. 1838

Im Westen: * Tauentzienstraße 7 b 241582, 24 8300

Stadtauslieferungsstelle der Allgemeinen Musikzeitung für Groß-Berlin

Konzert-Organisation, Künstler-Vertretung

LOLA BOSSAN

Gründerin und Leiterin des Orchestre Philharmonique de Paris. Geschäftliche Vertretung der Allgemeinen Musikzeitung. **151, Avenue Wagram, Paris XVIIe**

Süddeutsche Konzert-Direktion
Otto Bauer G. m. b. H. Leitung: Arnold Clement

München Wurzer Straße 16. Gegründet 1890
Telefon: 22795, 23537 / Telegr.-Adr.: Weltkonzert
Geschäftsstelle und Vermittlung sämtlicher Münchener Konzertgesellschaften und Chorvereine

Arrangement von Konzerten, Vorträgen, Tanzabenden im In- und Ausland. Verlag der Musikzeitschrift Dur und Moll. Schriftleitung: Richard Würz

Sopran und Mezzosopran

LORE SCHRÖTER Oratorien und Lieder Köln, Mohrenstr. 5, Tel. 223904

Carlotta TAG Koloratur-Sopran/Berlin W 35 Steglitzer Straße 21 / Fernsprecher 21 31 41

Hilde Wesselmann Sopran—Oratorium—Lied W.-Barmen, Ronsdorfer Str. 64. Tel. 60000

Alt

Lore Fischer ORATORIEN / LIEDERABENDE Stuttgart W, Gaußstr. 74, Fernruf 65394

RUTH GEHRS ORATORIEN — LIEDER — ORCHESTERGESÄNGE SEKR.: BERLIN-CHARLOTTENBURG 1. TEL. 345977

Margarete Hartmann BERLIN-WILMERSDORF Wexstr. 38, 86 68 53

Eva Jürgens ALT-MEZZO W.-Barmen, Wertherhof 6, Tel. 522 91

Bariton

Hans Friedrich MEYER LIED-ORATORIUM, Berlin-Neuwestend, Bolivarallee 7, Tel. 991 682

Konzertdirektion Johan Koning
Ruijchrocklaan 32 **HAAG** Telefon 721 571
Engagementsvermittlung und Organisation von Konzerten

Praktische Musiklehre
für Laien und Berufsmusiker

WILHELM HITZIG
Tonsystem und Notenschrift
Erste Einführung in die Elementartheorie .... RM. 1.20

ANDREAS MOSER
Methodik des Violinspiels
I. Teil: Von der Bogenführung und den Verrichtungen des rechten Armes .... RM. 1.20
II. Teil: Von der linken Hand und den Verrichtungen ihrer Finger auf dem Griffbrett .... RM. 1.80

HELMUT SCHULTZ
Instrumentenkunde
160 Seiten mit 43 Abbildungen .... RM. 3.50
Eine bei aller Kürze überaus anregende und umfassende Darstellung alles dessen, was die Instrumente, ihre Klangfarben und Verwendungsmöglichkeiten betrifft.

Zu beziehen durch jede Buchhandlung und durch

BREITKOPF & HÄRTEL IN LEIPZIG

Nummer 3 · 21. Januar 1938

Allgemeine Musikzeitung

Rheinisch-Westfälische Musikzeitung · Süddeutscher Musikkurier
Berlin · Leipzig · Köln · München
65. Jahrgang

Zeitfragen der Chormusik



Postversand ab Leipzig

ALLGEMEINE MUSIKZEITUNG

Hauptschriftleitung und Geschäftsstelle: Berlin-Südende, Doelle-Straße 48 • Fernspr. 75 12 38

Telegramm-Anschrift: Musikzeitung Berlin-Südende. Bankkonto: Deutsche Bank und Diskonto-Gesellschaft, Depositenkasse L III, Berlin-Tempelhof. Postscheckkonto: Berlin 283 28. Zu beziehen durch die Geschäftsstelle Berlin-Südende, Doelle-Straße 48, und Köln a. Rh., Am Hof 30—36, sowie durch alle Musikalien- bzw. Buchhandlungen und Postanstalten.

Geschäftsstelle für die Rheinprovinz und Westfalen: Musikalienhandlung P. J. Tonger, Köln a. Rh., Am Hof 30—36; Fernsprecher 22 59 48; Postscheckkonto: Allgemeine Musikzeitung Köln 559 23 • Schriftleitung: Studienrat Alois Weber, Köln-Deutz, Markomannenstraße 12; Fernsprecher 126 74

Geschäftsstelle für München und Süddeutschland: Süddeutsche Konzertdirektion Otto Bauer, G.m.b.H., München, Wurzer Straße 16, u. Musikalienhandlung Otto Bauer, München, Maximilianstraße 5 • Stadtauslieferungsstelle für Groß-Berlin: Bote & Bock, Berlin W 8, Krausenstraße 61 • Auslieferung in Leipzig: Breitkopf & Härtel, Leipzig C 1, Nürnberger Straße 36—38 • Die Zeitung erscheint jeden Freitag, vom 15. Juli bis 1. September zweiwöchentlich • Bezugspreis durch Postzeitungsamt und den Buchhandel bezogen RM. 6.25 vierteljährlich einschließl. Bestellgeld • Bei Versand nach dem Ausland werden Porto und Streifbandkosten berechnet • **Preis der Einzelnummer RM. 0.70**

Anzeigenpreise werden nach Millimeterzeilen berechnet. Zur Zeit gilt Preisliste Nr. 4 vom 15. September 1936. Ausführliche Auskunft auf schriftliche Anfragen

Für unverlangt eingesandte Manuskripte keine Gewähr. Rückporto ist beizufügen

Wohnungs-Tafel
Künstler / Unterricht / Institute

Dirigenten

Klavier

Violine – Violoncell

Gesang

Sopran und Mezzosopran

Allgemeine Musikzeitung

Wochenschrift für das Musikleben der Gegenwart

RHEINISCH-WESTFÄLISCHE MUSIKZEITUNG / SÜDDEUTSCHER MUSIK-KURIER

Herausgeber: Paul Schwers

65. Jahrgang | Berlin, Leipzig, Köln, München, 21. Januar 1938 | Nummer 3

Chormusik im Zeitwandel

Von Prof. Walter Rein, Berlin

Wer sich über die heutige Lage der Chormusik klar werden will, spürt hier wie auf allen Gebieten die Auswirkungen der großen tiefgreifenden Wandlungen, die sich in unserm Volke vollziehen. Ein Gebiet der Musikübung wie das der Chormusik, das wie kein zweites alle Ordnungen und Gliederungen des Volksganzen durchzieht, muß sie ganz besonders deutlich spiegeln. So geben sie sich denn auch zu erkennen nicht nur auf der Seite der Produktion, also in der neugeschaffenen Chorliteratur, sondern ebenso auch auf der reproduktiven Seite in den Musizierformen und ihrem Einsatz und in den Musikorganisationen. Wandlungen solcher Art, die ihre letzte Ursache im Weltanschaulichen haben, vollziehen sich nicht von heute auf morgen. Es ist vielmehr so, daß Formen, die ihrer Herkunft nach einer vergangenen Zeit angehören, noch eine Weile — vielleicht äußerlich umgeprägt — weitergetragen werden, bis sie schließlich von innen her zerbrechen. Zu gleicher Zeit aber wächst das im echten Sinne Neue heran und verlangt Daseinsrecht. Es ist gar keine Frage, daß mit der fortschreitenden inneren nationalsozialistischen Durchdringung unsres Volkes diese Ablösung des Überalterten durch das Neugewordene sich als eine natürliche Entwicklung ergeben wird. Für die Chormusik ist vorläufig noch auf allen ihren Gebieten diese doppelte Schichtung der Übergangszeit kennzeichnend.

In der gesungenen Chorliteratur steht beispielsweise neben dem ichtümlichen, ästhetisch genießerischen Chorlied, das eine unverbindliche mehr oder weniger stimmungsvolle Lyrik darstellt, ein aus dem Erlebnis der Gemeinschaft geborenes Chorwerk, das über Dinge aussagt, die uns alle angehen. Die Verklammerung zwischen Lied und Leben, wie sie vielleicht am stärksten beim Singen in der Formation in unsrer Zeit sichtbar geworden ist, hat auch für die Chormusik Bedeutung gewonnen. Es werden heute vorwiegend Dichtungen vertont, die eine solche Verbindung ermöglichen, zumeist Dichtungen der Zeit, aus denen der neue volksverbundene Mensch spricht und die schon deshalb lebensnah empfunden werden müssen. Von hier aus wird auch die starke Hinwendung zum Volkslied erklärlich. Es ist aber wiederum typisch für die Übergangslage, daß sich neben dem im Volkstum verwurzelten innerlich starken Volksliede in der Chorliteratur ebenso noch das weichliche, oft sentimentale „volkstümliche" Lied des 19. Jahrhunderts findet; ja selbst in den zeitgenössischen Volksliedbearbeitungen für Chor lassen sich mühelos zwei große Gruppen bilden, die haltungsmäßig zwei verschiedenen Zeitschichten zugeordnet werden müssen. Ebenso steht dem patriotisch aufgebauschten Vaterlandsliede einer vergangenen Zeit das echte kraftvolle Bekenntnis zu Führer und Volk gegenüber. Solche Gegensätze, die sich nur aus der Überlagerung der Entwicklungsschichten ergeben, ließen sich noch viele bilden. Das Ernstnehmen des Wortes, das uns das politische Kampf- und Bekenntnislied vor allem gelehrt hat, wird für die Chorliteratur mehr und mehr bestimmend und allmählich eine Reinigung herbeiführen. Die durch HJ. und BDM. gegangene junge Generation wird jedenfalls im mehrstimmigen Chorlied der vertonten Dichtung gegenüber dieselbe Haltung einnehmen, wie sie es bei ihren bisherigen einstimmigen Liedern gewohnt ist. Sie wird nur das singen können, was sie als ihr gemäß empfinden und daher auch als wahrhaftig aussprechen kann. Was für das Wort gilt, hat ebenso für die Musik Gültigkeit. Auch hier gibt es eine Wahrhaftigkeit des Ausdrucks, die im inneren Gleichgewicht zwischen Musik und Textaussage zu suchen ist, und es gibt daneben auch heute noch in der Chormusik eine Unwahrhaftigkeit, die den Ausdruck übersteigert aus Kraftmeiertum oder aus einer auf äußere Wirkung abzielenden Eitelkeit. Beides steht heute noch nebeneinander, das eine im Abgang, das andere im Kommen. Nicht ästhetische Wertmaßstäbe entscheiden hierbei in erster Linie, sondern solche der Gesinnung. Der wahrhaftige Ausdruck wiegt schwerer als der nur schöne. Das hat zu einem herben und zugleich klaren Chorstil geführt, den die frühere Zeit

nicht kannte, der verhalten im Ausdruck ist und doch innere Fülle und gedanklichen Reichtum aufzuweisen hat. Gewiß findet er bei den auf diesem Gebiete Schaffenden eine persönliche Abwandlung, aber das Gemeinsame ist nicht zu verkennen.

Deutlich wird die Wandlung innerhalb der Chormusik auch auf der reproduktiven Seite. So läßt sich nicht verkennen, daß das Chorkonzert seine beherrschende Stellung im Chorleben zu verlieren beginnt. Noch vor kurzem war es Höhepunkt im Leben jedes Chorvereins; jetzt legt man hier und da schon mehr Gewicht darauf, an den großen Festtagen der Nation, am 1. Mai und zum Erntedankfest mitgestaltend sich zu beteiligen, d. h. sich einzugliedern in das Ganze, Teil zu werden. Für einen dörflichen Gesangverein beispielsweise erscheint es ohne Frage sinnvoller, im Feierleben der Dorfgemeinschaft Aufgaben zu erfüllen, als städtisches Konzertwesen nachzuahmen, gewinnt doch auf diese Weise die Kunst des chorischen Singens den ursprünglichen völkischen Lebensboden zurück. In einem solchen Zusammenhang ist die Kunst nicht mehr Selbstzweck, sondern sie dient, sie gibt im Dienste am Volk der festlich-feierlichen Begehung eines nationalen Festtages Würde und Bedeutung. Feiergestaltung wird in unsrer Zeit mehr und mehr ein Hauptbetätigungsgebiet der Chormusik. Schon zeichnen sich die Umrisse einer neuen Form ab, der Chorfeierstunde, die in vielen Dingen völlig gegensätzlich zum Chorkonzert steht. Die Chorfeier will wie jede Feier der Verkündigung dienen, sie will hohe, ja die höchsten Glaubenssätze der Nation aussprechen. Sie sieht nicht im ästhetischen Genuß ihre Bestimmung, sondern sie steht letzten Endes im Dienste der Volkwerdung, sie hat politischen Charakter. Sie konnte daher erst in unsrer Zeit entstehen. Im Lagerleben der Mannschaft — sei das Arbeitsdienst, Hitlerjugend, Studentenschaft, Lehrerbund usw. — hat sich eine neue Feierform gebildet, deren erste Anfänge bereits in der alten Jugendbewegung zu finden sind. Die Chorfeier greift diese Form auf. Alle aufgewandten Mittel dienen dem einen Ziele, der Verkündigung. Sie sind reicher, mannigfaltiger als beim Konzert. Neben die Chormusik treten Instrumentalmusik, Dichtung, Spruchgut, Gemeinschaftslied und Ansprache. Diese Bausteine der Chorfeier stehen im engsten Zusammenhange. Die Textaussage der Chormusik, die im Chorkonzert zumeist als nebensächlich behandelt wird und hinter die musikalischen Qualitäten des Werkes zurücktritt, steht gleichwertig neben der Musik, stellt jene doch die Beziehung zum Grundgedanken der Feier her. Dichtung, gesprochene Prosa drücken ihn klar und deutlich aus, erweitern ihn, rücken ihn ins rechte Licht. Das was sie gefühlsmäßig im Menschen wachrufen, fängt die Instrumentalmusik auf, um es festzuhalten und weiterzutragen. Im Gemeinschaftslied — von allen gesungen — kommt es zum Bekennen, zur Bekräftigung. Die mannigfaltigsten Ausdrucksmittel werden so unter eine Idee gestellt, und es ist erstaunlich, wie sie in einem solchen Zusammenhang sich auswirken. Dieselbe Chormusik, die in einem Chorkonzert am Ohr vorübergeht als ein Werk unter vielen andern, beginnt plötzlich auszusagen, weil sie nicht mehr beziehungslos in einer mehr oder weniger bunten Folge steht, sondern fest eingefügt ist in einen geistig seelischen Ablauf, der zu ihr vorbereitend hinführt und sie im nachfolgenden seelisch weiterklingen läßt. Sie ist ein Stück Vollzug der Feier geworden. Dasselbe gilt für die Instrumentalmusik, dasselbe für die Dichtung, die ihre wahre Bestimmung, zum Volke zu sprechen, hier erreicht. Daß eine Chorfeierstunde etwas völlig anderes ist als ein Chorkonzert, wird auch ohne konkretes Beispiel deutlich geworden sein. Sie ist eine ausgesprochene Gemeinschaftsform. Sie regelt das Verhältnis zwischen Ausführenden und Zuhörern neu; sie macht aus dem Gegeneinander, das zwar auch beim Konzert nicht unbedingt der Fall zu sein braucht, ein Miteinander im volkhaften Sinn. Die Grenzlinien zwischen Geben und Nehmen, zwischen Aktivität und Passivität — beim Konzert starr gezogen — verschwinden fast völlig. Eine Chorfeier wird in viel stärkerem Maße zu einem Erleben der Volksgemeinschaft führen können, als das bei einem Chorkonzert möglich sein wird, selbst wenn es sich dabei um höchste künstlerische Werte handeln sollte.

Stehen sich auch Chorfeier und Chorkonzert vielfach gegensätzlich gegenüber, so braucht daraus noch nicht ein Entweder-Oder abgeleitet zu werden. Auch das Chorkonzert wird weiterhin seine Aufgaben zu erfüllen haben, das große Erbe aus der Vergangenheit den Nachkommenden zu übermitteln und wichtiges zeitgenössisches Schaffen einer größeren interessierten Öffentlichkeit zuzuführen. Niemand wird es missen und auf das Erlebnis verzichten wollen, das solche Begegnungen auslösen können. Es werden auch immer wieder aufs neue Werke entstehen, die den Konzertsaal als Raum — auch im geistigen Sinne — voraussetzen. Daneben darf aber nicht übersehen werden, daß heute Chormusik und erst recht die der Zukunft auf dem Boden der wiedergewonnenen Volksgemeinschaft steht und wachsen wird und daß sie sich zu ihrer Darstellung derjenigen Formen bedienen wird, die ein Zurückströmen der Kräfte zum Volksganzen hin am besten gewährleistet. Wenn heute Jugend in großen Arbeitshallen von Industriewerken musikalische Feierstunden für die Werktätigen veranstaltet oder wenn der Arbeitsdienst in Nürnberg vor dem Führer zu eindrucksvoller Großform der Feiergestaltung vorstößt, die im überdachten Raume überhaupt nicht mehr denkbar ist, so sind das Zeichen der Zeit. Und die großen neu entstandenen Kultstätten in den einzelnen Landschaften bestätigen nur, daß die neu erwachten musischen Kräfte unsres Volkes für ihr Wollen ein Gehäuse aufzurichten beginnen, dem gegenüber der Konzertsaal klein und eng erscheint, auch hier wieder stofflich und geistig gemeint. Die Form der Chorfeier liegt auf dem Wege zu diesen neuen Zielen. Daher ist sie bisher auch vor allem dort verwirklicht worden, wo das singende Volk zusammenströmte, um gemeinsam im Liede zu bekennen.

Wirft man zum Schluß noch einen kurzen Blick auf die Organisationsformen des Chorwesens, so wird sich auch hier der Wandel der Zeit bemerkbar machen. Der Chorverein, der bisher der hauptsächliche Träger der Chormusik war und vielleicht noch ist, fußt seiner ganzen Struktur und Zielsetzung nach im 19. Jahrhundert. Wenn auch heute versucht wird — vielfach mit scheinbarem Erfolg —, zu neuen zeitgemäßen Aufgaben vorzudringen; der Verein als Organisationsform mit allen seinen Nebenerscheinungen, die trotz aller Gleichschaltung immer wieder durchbrechen, bleibt bestehen. Die Jugend aber, die in ihrer Organisation das Ideal der Mannschaft aufgerichtet hat und sich seinem Gesetz unterstellt, die auch in ihrer musischen Organisationsform, der Spielschar, diesem Ideale folgt, wird kaum von sich aus den Weg zum Gesangverein finden. Vielleicht wird der Oratorienverein von seiner Aufgabenstellung her noch mit einem größeren und sicheren Nachwuchs rechnen dürfen. Im übrigen deutet man aber wohl die mannigfachen Beobachtungen richtig, wenn man sagt, daß das Gesangvereinswesen seinen Höhepunkt überschritten hat und einer ziemlich starken Reduzierung entgegengehen wird. Darunter braucht nicht unbedingt Auflösung verstanden zu werden. Ein Versuch, wie er in Weimar in die Wege geleitet worden ist, alle bestehenden Chorvereinigungen der Stadt in einem „Weimarchor" zusammenzufassen und vor wahrhaft große, kulturpolitisch wichtige Aufgaben zu stellen, verdient allergrößte Beachtung, denn hier wird über Vereins-

sonderinteressen und Grüppchenbildung hinweg der Weg frei zu einer breiten Ausstrahlung chorischer Musik ins Volksganze.

Aber auch im Kleinen bilden sich neue Organisationsformen, die nicht losgelöst für sich bestehen, sondern wie die Spielschar der HJ. im Lebenszusammenhang mit dem Ganzen bleiben. In der „Werkschar" der Betriebsgemeinschaft wächst ein neuer nationalsozialistischer Kulturträger der Arbeiterschaft heran. Ihre Form läßt sich noch nicht deutlich erkennen, aber auch die Werkscharen werden ebenso wie die Sing- und Musikgemeinschaften der NS.-Gemeinschaft „Kraft durch Freude" die Chormusik weitertragen. Vergessen wir schließlich nicht, daß auch außerhalb aller organisatorischen Erfassung die Chormusik in eigenständigen Formen lebt, die kulturell höchst wertvoll sind. In manchem Dorfe ist in unsrer Zeit durch verantwortungsbewußte und hingebende Arbeit des Lehrers aus Gesangverein, Kirchenchor und Schule, aus Jugend und älterer Generation, eine singende Gemeinschaft geworden, die alle Vereinsbildungen hinter sich gelassen hat und nun in dem größeren Lebensganzen der Dorfgemeinde fest und sicher steht und ihr die notwendige Ergänzung zu einem Leben der Arbeit bringt.

Ein Überblick über die Chormusik in unsrer Zeit muß bei einem so weit verzweigten und oft genug kaum erfaßbaren Gebiet lückenhaft bleiben. Es wurde der Blick weniger auf seine breite Ausdehnung, als vielmehr auf einige Brennpunkte gelenkt, in denen aber der Zeitwandel um so besser zu erkennen ist. In den neuen Prägungen wirkt als treibende Kraft der neue Mensch, wie er als Zielbild von Jahr zu Jahr deutlicher vor uns steht, wie er sich formt in HJ. und BDM., Arbeitsdienst und Heer und an vielen andern Stellen, wie er zu uns spricht aus Bauwerken, Dichtungen und Liedern. Dieses neue in uns lebende Zielbild beherrscht in weitgehendem Maße das kulturelle Wollen unsrer Zeit, es wird auch in der Chormusik sichtbar — sichtbar in den geschaffenen Werken, schon in der Auswahl der vertonten Texte und gleichermaßen im musikalischen Stil, sichtbar in den neuen Formen der Darstellung und Übermittlung dieser Werke. Diese Erkenntnis gibt Sicherheit; sie läßt es als gewiß erkennen, daß es sich in jenen Wandlungen nicht um kurzbefristete Erscheinungen modischer oder „moderner" Art handelt, sondern um notwendige, echte Entwicklung.



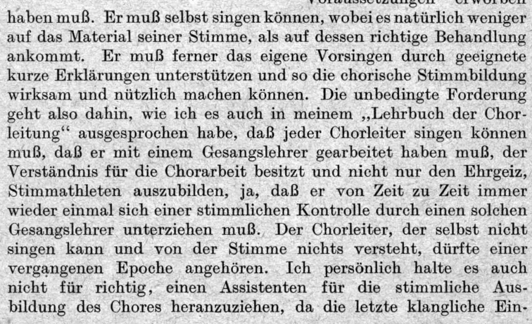
Prof. Dr. Fritz Stein
Leiter des Amtes für Chorwesen in der Reichsmusikkammer

Stimmpflege als Grundlage des Chorsingens

Von Prof. Kurt Thomas, Berlin

Gleichzeitig mit der zu neuer Blüte gelangten Pflege der deutschen Chormusik, die sich in den letzten Jahren in steigendem Maße sowohl im Schaffen der jungen Komponistengeneration wie auch in der Ausübung des Chorsingens ausdrückt, hat sich die Erkenntnis Bahn gebrochen, daß die Stimmpflege eine der wesentlichsten Voraussetzungen für einen guten Chorgesang darstellt. Man versteht heute nach Jahrzehnten, ja Jahrhunderten des Brachliegens dieser Dinge wieder, warum die Stimmpflege während der Blütezeit des a cappella-Singens bis ins 17. Jahrhundert hinein einen so großen Raum eingenommen hat, und daß eine solche Blütezeit nur auf einer solchen Grundlage entstehen konnte. Zahllose Schriften aus früheren Jahrhunderten beweisen das und sind in ihren wesentlichsten Auszügen zusammengefaßt zugänglich in der Schrift „Grundsätze der Stimmbildung während der a cappella-Periode" von B. Ulrich. Das Studium dieses Werkes kann dem interessierten Chorleiter nicht warm genug empfohlen werden. Die Ergebnisse dieser mit vielen Zitaten gewürzten Schrift lassen sich zusammenfassen in der Erkenntnis, daß in jener Zeit die gleichen Forderungen gestellt wurden, die sich heute von neuem durchgesetzt haben, nämlich: Lockerheit und Leichtigkeit der Tongebung, Schwerelosigkeit und Schweben des Chorklanges, Klarheit und Natürlichkeit der Aussprache und — als Voraussetzung zum Erfolg aller dieser Forderungen — Beherrschung des Atems.

Es ist selbstverständlich und bedarf kaum der Erwähnung, daß jeder Chorleiter, bevor er mit der Stimmbildung an seinem Chor beginnt, sich selbst unbedingte Klarheit über alle für gutes Singen notwendigen Voraussetzungen erworben haben muß. Er muß selbst singen können, wobei es natürlich weniger auf das Material seiner Stimme, als auf dessen richtige Behandlung ankommt. Er muß ferner das eigene Vorsingen durch geeignete kurze Erklärungen unterstützen und so die chorische Stimmbildung wirksam und nützlich machen können. Die unbedingte Forderung geht also dahin, wie ich es auch in meinem „Lehrbuch der Chorleitung" ausgesprochen habe, daß jeder Chorleiter singen können muß, daß er mit einem Gesangslehrer gearbeitet haben muß, der Verständnis für die Chorarbeit besitzt und nicht nur den Ehrgeiz, Stimmathleten auszubilden, ja, daß er von Zeit zu Zeit immer wieder einmal sich einer stimmlichen Kontrolle durch einen solchen Gesangslehrer unterziehen muß. Der Chorleiter, der selbst nicht singen kann und von der Stimme nichts versteht, dürfte einer vergangenen Epoche angehören. Ich persönlich halte es auch nicht für richtig, einen Assistenten für die stimmliche Ausbildung des Chores heranzuziehen, da die letzte klangliche Ein-



heit sich nur einstellen kann, wenn die ganze Chorarbeit in einer Hand liegt.

Wie man seine Kenntnisse an den Chor weitergeben kann, ohne der Gefahr der Schulmeisterei zu verfallen und die Chormitglieder zu langweilen und damit die Arbeit zu gefährden, werde ich weiter unten andeuten und mit eigenen Erfahrungen belegen. Zunächst möchte ich einmal kurz das Gesamtgebiet der Stimmpflege in seine Einzelgebiete auseinanderlegen. Da finden wir an erster Stelle die Notwendigkeit der Beherrschung des Atems, daneben die der allgemeinen Auflockerung des Stimmlichen, welche wiederum ohne Lockerung des gesamten Menschen undenkbar ist, und endlich die Notwendigkeit einer natürlichen Wortbehandlung. Ich bin mir wohl bewußt, daß diese drei Gebiete untrennbar zusammengehören und daß eine solche Auseinanderlegung nur um der übersichtlicheren Behandlung des Stoffes willen entschuldbar ist. Immer wieder muß man sich darüber klar sein, daß man sich nach gleichzeitiger und nur wegen der Fülle des Stoffes getrennter Behandlung der Einzelgebiete ihre Zusammenfassung unter einer großen Einheit zur Aufgabe machen muß.

Als erste Forderung wäre also die der richtigen Atmung zu stellen. Das Büchlein, in dem der gesamte Stoff in gedrängtester Form zusammengetragen ist, das heute wie zur Zeit seines Entstehens vor etwa fünfzig Jahren unbedingte Gültigkeit besitzt, ist Leo Koflers „Kunst des Atmens". Es bringt nach einer theoretischen Erörterung und Erklärung des Atemvorganges eine Reihe von Übungen, die nicht nur der Sänger und Redner, der Chorleiter und sein Chor, sondern jeder Mensch täglich ausführen sollte. Diese Übungen sind für die Erhaltung der Gesundheit und Lebenskraft ebenso wichtig wie für die Beherrschung des Atems beim Singen und Sprechen. Wer sich einmal an die Durchführung solcher Übungen gewöhnt hat, wird das bestätigen, er wird sich erfrischt und gesundheitlich gehoben fühlen, er wird Ermüdungserscheinungen und nervöse Störungen damit fernzuhalten, ja sogar Erkrankungen der Atmungsorgane damit zu heilen lernen. Die Versäumnis dieser Atemübungen wird schließlich ein ähnliches Unbehagen auslösen wie die Versäumnis der täglichen Körperpflege; denn schließlich ist ja der Koflersche „Lungenfeger" nichts anderes als eine innerliche Reinigung der Atmungsorgane.

In bezug auf das zweite Teilgebiet, die eigentliche Stimmpflege, möchte ich auf Franziska Martienssens Büchlein „Das bewußte Singen" hinweisen. Besonders das Kapitel über „Die Vorstellung von Lockerheit und Spannung" wird nicht nur dem Berufssänger, sondern gerade auch dem Chorleiter zur klareren Erkenntnis der zum Singen notwendigen Funktionen verhelfen und ihn befähigen, diese in geeigneter Form an seinen Chor weiterzugeben.

Das dritte und nicht weniger wichtige Gebiet ist das der Aussprache. Ich kann mich da kurz fassen und auf das entsprechende Kapitel meines schon oben erwähnten „Lehrbuchs der Chorleitung" verweisen, in dem dieses Gebiet — wie auch das der chorischen Stimmbildung — ausführlich behandelt ist. Ein ausgezeichneter, kürzlich in „Musik und Kirche" erschienener Aufsatz von Dr. Hans Hoffmann über „Die Sprache als Grundlage des Chorsingens", ist neuerdings auch als Sonderdruck zu haben. Er sei als Beitrag eines gleichzeitig als Sänger, Chorerzieher und Musikwissenschaftler tätigen Fachmannes dringend zum Studium empfohlen. Ist nun der Chorleiter mit allen Notwendigkeiten atem-, stimm- und aussprachemäßiger Art völlig vertraut, so kann er getrost an die stimmliche Erziehung seines Chores herangehen. Aber hier ist erfahrungsgemäß meistens der Punkt, wo es beim guten Willen bleibt. Oder vielmehr: der gute Wille wird nicht oder nur unvollkommen in die Tat umgesetzt, weil mancherlei Erwägungen sich in den Weg stellen, die in den meisten Fällen letzten Endes auf das Gefühl der Furcht zurückzuführen sind, man könne dem Chor Dinge zumuten, die dieser nicht wolle oder als überflüssig ablehnen könnte. Hier kommt es nun lediglich auf die von gründlichem Können und Wissen um die Dinge getragene Überzeugungskraft des Chorleiters an. Alle Bedenken anderer Art werden hinfällig. Jeder Chor will, wenn er richtig geführt wird, lernen und wenn die Chormitglieder erst einmal gemerkt haben, wie sie als Gesamtheit und als Einzelmenschen stimmlich, musikalisch und am Ende sogar gesundheitlich gefördert werden, dann wird bald der Zustand erreicht sein, daß der Chor von sich aus diese Dinge wünscht. Es wird ihm dann nicht mehr in erster Linie darauf ankommen, in kürzester Zeit ein „Programm" einzupauken und damit Erfolg zu haben, sondern er wird an Verantwortungsgefühl der Chorarbeit und den zu singenden Werken gegenüber wachsen. Ich darf aus eigener Erfahrung sprechen. In meiner Chorarbeit habe ich diese Dinge im Lauf der Jahre mehr und mehr gepflegt und in den Vordergrund gestellt und bin jetzt so weit, daß ich selten eine Probe und nie eine Aufführung beginne, ohne vorher mit dem Chor eine Zeitlang atem- und stimmbildnerisch gearbeitet zu haben. Wir beginnen mit allgemeinen Lockerungsübungen, Atemübungen für Ein- und Ausatmen, es folgen Übungen für die Beherrschung des Atems, für „Stütze" und Zwerchfellstöße. Danach beginnen wir leise, ganz leise mit einer Reihe durch Erfahrung gewonnener Singübungen — zunächst nur gesummt — zur Erzielung der Lockerheit, steigern allmählich ein wenig die Tonstärke, lassen Übungen für An- und Abschwellen des Tones (besonders Letzteres!) folgen, darauf Übungen zur Entwicklung einer leichten Höhe, Beweglichkeit der Stimme, gemeinsame Vokalfärbung, Singübungen zur Erzielung einer guten Atembeherrschung sowie Koloraturübungen. Dann, wenn die Stimmen freigesungen, der Chor erfrischt und gelockert, und die zum Singen notwendige Aufgeschlossenheit erreicht ist, beginnt Probe oder Aufführung. Und jeder im Chor weiß um den Sinn und die Notwendigkeit solcher Übungen, die alles andere als einen Zeitverlust bedeuten. Ja, es geht so weit, daß die Kantorei die Atem- und Einsingübungen — möglichst im Freien natürlich, mindestens aber im gut durchlüfteten Raum — von sich aus wünscht.

Einen solchen Zustand zu erreichen, muß das Ziel sein! Daß man ihn nicht von heute auf morgen erzwingen kann, ist selbstverständlich, zumal wenn es sich um überalterte Chöre handelt, die seit Jahrzehnten in feste Gleise eingefahren sind und glauben, auch so zu guten Ergebnissen gekommen zu sein, die nicht merken, wie ihnen die Jugend mit ihren neuen Erkenntnissen und Zielen über den Kopf wächst.

Wie dieser erwünschte Zustand zu erreichen ist, muß dem Geschick jedes einzelnen Chorleiters überlassen bleiben. Es gibt da verschiedene Wege. Man kann beispielsweise an Hand einer intonationsmäßigen Schwierigkeit eine kleine Übung erfinden, diese beim nächstenmal wiederholen lassen, ausbauen, später an den Anfang einer Chorstunde stellen, durch weitere Übungen ergänzen, und sich daraus einen Stamm von sinnvollen Lockerungsübungen bilden, die dann künftig als Einsingübungen dienen. Man könnte auch im Zusammenhang mit der Notwendigkeit eines langen Atems — etwa an Koloraturstellen oder langauszuhaltenden Tönen — sinnvolle Atemübungen einführen und später, wenn sich der Chor mit ihnen befreundet und ihren Wert erkannt hat, an den Anfang jeder Arbeit stellen. Das wären schon zwei gangbare Wege. Ein junger Chor aber in der Hand eines jungen oder sehr erfahrenen Leiters bedarf nicht solcher diplomatischer Umwege. Da wird das Verständnis für die Notwendigkeit nicht schwer zu erreichen sein. Mögen die Wege verschieden sein, eins ist sicher, daß das Ziel in einer weiter erhöhten Stimmpflege bestehen muß, die die Grundlage schafft für jede gesteigerte Chorarbeit.

Stirbt das Oratorium aus?

Von Dr. Ernst Zander, Berlin

Die Frage, ob das Oratorium ausstirbt, wäre leicht zu beantworten, wenn es eine Konzertstatistik ähnlich der Altmannschen Opernstatistik gäbe. Vielleicht könnten die Zentralinstanzen (Amt für Chorwesen u. a.), die das statistische Material besitzen, diesem Mangel abhelfen.

Doch auch ohne die Statistik heranzuziehen, darf als sicher ein gewaltiger zahlenmäßiger Rückgang der Pflege des Oratoriums angenommen werden. Das würde noch nicht ein Aussterben bedeuten. Aber ist das Interesse für diese Gattung nicht stark im Schwinden begriffen? Ist die Zahl der Chorsänger und -sängerinnen nicht erheblich verringert, die sonst die besten Werbekräfte für den Konzertbesuch waren? Sind nicht fast alle Chorvereinigungen in Not und können das Wagnis eines Konzerts geldlich kaum noch unternehmen? Die Frage, wie weit die wirtschaftliche Lage der Bevölkerung von Einfluß auf den Konzertbesuch ist, ebenso die Frage, wie weit die dauernde Zunahme der Zahl der Rundfunkhörer einwirkt, führen zu weit und müssen hier aus der Betrachtung ausscheiden.

Ist das billige Schlagwort, das Oratorium sei veraltet und überlebt, neue Formen müßten an seine Stelle treten, zutreffend?

Hat die heranwachsende Generation wirklich das Verständnis für diese Kunstgattung verloren? Die ständigen Klagen über den mangelnden Nachwuchs in den Chören, die halbleeren Konzertsäle scheinen die Frage zu bejahen. Und doch! — erlebt man die Begeisterung der Hörer bei einer guten Aufführung eines Händelschen oder Haydnschen Oratoriums mit, so vermag man nicht an ein Aussterben dieser Kunst zu glauben, wenigstens nicht der Spitzenwerke. Daß dagegen zahlreiche Werke, die noch die Begeisterung der Massen vor fünfzig Jahren wachriefen, unwiderruflich tot sind, kann nicht bezweifelt werden. Die scharfe Auslese, die die strengste Richterin, die Zeit, auf allen Gebieten der Kunst hält, kann nicht vor dem Oratorium haltmachen. Aber nun die Werke mit dem sogenannten Ewigkeitswert! Händel ist bald zweihundert Jahre tot, Haydn hundertdreißig! Stehen auch sie auf dem Aussterbeetat? Oder sind die unbegreiflich hohen Werke noch herrlich wie am ersten Tag? Sind sie das, dann werden und müssen sie auch in Zukunft gepflegt werden und dürfen nicht an einer Gleichgiltigkeit zugrunde gehen, die hauptsächlich auf Unkenntnis beruht. An Kulturwerten ist kein Volk so reich, daß es müßig zusehen dürfte, wenn ganze Zweige des Baumes absterben. Was morsch ist, soll stürzen; aber man wird einen Baum nicht eingehen lassen, wenn er nur der Pflege bedarf, besonders solange man nichts besseres an seine Stelle setzen kann.

Eine Frage ist, ob das Oratorium in früheren Zeiten wirklich so viel häufiger und erfolgreicher aufgeführt worden ist als jetzt? Waren es im Grunde genommen nicht immer wieder die gleichen Werke, die das Konzertpublikum verlangte? Von Händels fünfundzwanzig bis dreißig Oratorien sind es fast immer nur fünf bis sechs, die aufgeführt werden, die übrigen bleiben selbst den Fachleuten, Chordirigenten, Kritikern usw. unbekannt. Nicht weil sie den wenigen verbreiteten Oratorien gegenüber minderwertig sind (man kann ja nicht vergleichen, weil man sie nicht hört!). Forscher weisen vergeblich auf diese Schätze hin; schüchterne Aufführungsversuche scheitern an dem Wegbleiben der Konzertbesucher; von vielen dieser Werke gibt es überhaupt kein Notenmaterial. So greift man immer wieder zu dem „bewährten Alten"! Prüft man dies bewährte Alte etwas näher, so sieht man bald, daß unter dem Deckmantel Tradition mancherlei Sinnentstellendes weitergeschleppt wird, daß Fälschungen durch Übermalungen, Übersetzungen (Händel!), sinnlose Kürzungen usw. an der Tagesordnung sind, daß mit den Musikwerken unserer großen Tondichter in pietätlosester Weise verfahren wird. Daß auch die Oratorientexte Dichtungen mit Eigenwert sind, daß die Musik stets nur von einem richtigen Text her zu verstehen ist, das ist oftmals nicht einmal den Bearbeitern, geschweige denn den Hörern aufgegangen! Man hat sich eben gewöhnt, den Oratorientext für etwas von vornherein Minderwertiges zu halten und alles Interesse der Musik zuzuwenden. Wer die „Schöpfung", den „Messias" komponiert hat, das weiß jedes Kind; von wem der Text ist, das ist nur einer sehr kleinen Zahl von Kennern bekannt, da es auf dem Textbuch meist überhaupt nicht angegeben ist. Diese Mißachtung des Textes ist sicherlich auch einer der Gründe, die dazu beitragen, das Interesse für das Oratorium zu verringern. Nicht immer mit Unrecht! Denn oft genug haben die Stoffe, die aus Bibel, Legende, Historie usw. entnommen sind, kaum ein sachliches, geschweige denn ein allgemein menschliches Interesse.

Läßt somit schon die Pflege und das Verständnis des alten Oratoriums von jeher recht viel zu wünschen übrig, so sieht es bei dem Oratorium der Gegenwart noch weit schlimmer aus! Bringt wirklich einmal trotz hoher Notenpreisen, trotz Ausbleiben der Hörerschaft, trotz Abneigung mancher Chormitglieder ein Dirigent eine Aufführung zustande, so bleibt diese erste meist auch die einzige; eine unendliche Mühe ist verwendet, wenn nicht verschwendet und der Erfolg ist fast stets wenig ermutigend. Es dürfte schwer fallen, aus dem 20. Jahrhundert ein Oratorium zu nennen, das längere Zeit am Leben blieb. Ja, selbst neue Bearbeitungen bekannter Meisterwerke haben es schwer, sich gegen die mit zahllosen Fehlern behafteten alten Ausgaben durchzusetzen. So herrscht fast auf dem ganzen Gebiet der Oratoriumspflege ein Rückgang, der oft der Vorläufer des Aussterbens ist.

Oft begegnet man der Ansicht, daß nur die konzertmäßigen Formen der Darbietung, nicht aber die Werke selbst veraltet seien. Man müsse nur durch neuartige Inszenierungen Interesse bei den Massen wecken, dann wäre es leicht, auch die Musik wieder zu beleben. Die Vertreter dieser Ansicht weisen auf die großen Erfolge der szenischen Darstellung von Oratorien in den letzten Jahren hin, die meist ebenso großen Zulauf wie Beifall hatten. Nun ist ja das Oratorium ein Zwitter, bei dem man das lyrische oder das dramatische Element mehr in den Vordergrund rücken kann; ja selbst das Epische erweist sich neueren Darstellungsversuchen gegenüber nicht als gänzlich ungeeignet. Die Gefahr besteht nur, daß das Gleichgewicht aller drei Faktoren im Oratorium gestört wird, daß das Musikalische dem Dramatischen gegenüber zu kurz kommt. Wenn wir z. B. an die Aufführungen des Händelschen „Herakles" auf der Dietrich Eckart-Bühne während der Olympischen Spiele 1936 denken, so kann man gewiß nicht behaupten, daß das Wesentliche des Kunstwerkes bei dieser Darbietung zur Geltung gelangt sei, nämlich das Aufkeimen, Anwachsen und Überhandnehmen der Eifersucht in Dejanira bis zur Heraufbeschwörung der Katastrophe. Händel hat diese überaus fein durchgeführte Charakterstudie in sechs bis sieben Arien mit steigender Wucht aufgebaut: Klage um den verloren geglaubten Helden, Freude über die Heimkehr, erstes Aufkeimen der Eifersucht, Verspottung des Herkules als Weiberknecht, Verzweiflung über den als sicher angenommenen Verrat und endlich der wilde Jammer und die Reue beim Tod des Helden — von all dem eng zusammengehörenden dramatisch-psychologischen Entwicklungen war bei der genannten Aufführung nichts übriggeblieben als die erste Trauerarie und die Verzweiflungsarie am Schluß! — Ich weiß, daß das anders kaum durchführbar gewesen wäre, und daß man aus äußeren Rücksichten genötigt war, das Wesentliche am Werk zu opfern. Aber das beweist doch gerade, daß diese Form der Darbietung in diesem Fall dem Werk das Beste schuldig geblieben ist. Also keine Verallgemeinerung eines häufig falschen Prinzips und vorsichtige Anwendung in geeigneten Fällen! Mehr wird von der dramatischen Umgestaltung des Oratoriums nicht übrigbleiben; darüber dürfen auch große äußere Erfolge nicht hinwegtäuschen.

Ein weiterer Weg zur „Rettung" des Oratoriums ist der der Unterlegung eines neuen, möglichst zeitgemäßen Textes unter die wertvolle alte Musik! Hier freilich sind die Gefahren, die dem Kunstwerk drohen, noch weit größer als bei der Inszenierung! Es wäre lächerlich, unter die Musik des „Tristan" einen anderen Text legen zu wollen, aber bei einem Oratorium — das ist ganz was anderes! — Die Geringschätzung eines Oratorientextes ist gang und gäbe, und daß Text und Musik genau so eine Einheit bilden wie beim Musikdrama, — der Gedanke wird manchem Kunstfreund lächerlich erscheinen. Erst die allerjüngste Zeit schenkt dem Texte mehr Interesse und sieht, daß die Musik, auch bei Händel, nur vom Texte her zu begreifen ist. Welch kaum annehmbarer Glückszufall müßte es nun sein, wenn der neue Text nicht nur silbenund deklamationsgemäß, sondern auch empfindungsgemäß gut zur alten Musik paßt; was vielleicht einmal bei einer einzelnen Arie ein glücklicher Treffer sein kann, wird bei einem abendfüllenden Werk eine Unmöglichkeit!

Sind die Texte der meisten Oratorien wirklich veraltet? Doch wohl nur dann, wenn das historische, mythologische, legendäre Gewand keinen allgemein menschlichen Inhalt hat. Wer mit Hamlet fragt: Was ist uns Hekuba?, wer den inneren Kern nicht erfaßt, das ewig Giltige in der Einzelerscheinung übersieht, dem wird jedes Kunstwerk verschlossen bleiben. Dazu gehört freilich, daß man sich etwas in ein Werk vertieft! Wie es, früher wenigstens, selbstverständlich war, daß man sich auf eine Oper vorbereitete, daß man den Text womöglich mehrfach las, daß man die Musik (Leitmotive!) an der Hand eines der beliebten Führer studierte, das Werk im Klavierauszug durchnahm usw., so sollte das gleiche Recht auch für ein Chorwerk gelten; man sollte nach einmaligem Hören nicht fertig sein mit einem Werk! Es ist also letzten Endes eine Frage der Erziehung zur Kunst und zur Kunstpflege, von der das Schicksal des Oratoriums abhängt und das darf uns vielleicht mit einiger Hoffnung erfüllen, denn wir sehen, daß die Bestrebungen dieser Art jetzt in der Jugend immer breiteren Raum gewinnen, daß es geradezu als Ziel verkündet worden ist, aus der Jugend Nachwuchs für die gemischten Chöre heranzubilden.

Es wäre indes falsch, wenn die gemischten Chöre müßig die Erfolge dieser Bemühungen abwarten würden. Hier ist Selbsthilfe geboten und möglich. Einmal durch Zusammenschluß mehrerer Chöre zu einem großen Verband unter dem Motto: Getrennt marschieren und vereint schlagen! Die Schwierigkeiten, als da sind: Eigenbrötlereien der Chöre, Dirigentenfragen, Organisationsfragen, sind leicht zu überwinden, wenn Not lehrt, sich zu vereinen. In das Reich der Utopie gehört ja vorläufig noch der Plan einer Konzert-G.m.b.H., die Chöre, Orchester, Saalbesitzer und viel-

leicht auch die Solisten umfaßt, und bezweckt, das Wagnis auf viele Schultern zu verteilen. Da wir im Zeitalter der Organisation leben, so finden diese Ideen vielleicht früher ihre Verwirklichung als man denkt. Einstweilen werden die Kulturgemeinden, die KdF.-Organisationen, die Städte, Volkshochschulen und großen Verbände die Aufgabe haben, die Pflege des Oratoriums, unter welchen Begriff hier das gesamte Gebiet des Chorwerks gerechnet wird, zu übernehmen. Indes ist es nicht genug damit, das Defizit zu decken: die Pflege muß auch Einführung in die Werke mit Darbietungen am Klavier umfassen. Der Weg vom Massen- und Marschgesang zum Kunstgesang und zum Verständnis der großen Meisterwerke ist lang, aber er muß betreten werden. Man wird einem Schüler nicht Kants Kritik der reinen Vernunft in die Hand geben, aber man führt ihn leider unvorbereitet in eine Aufführung der Beethovenschen Symphonien oder der Passionen, und wundert sich dann, wenn das Resultat nicht den Erwartungen entspricht.

Kann denn das Oratorium überhaupt noch der Jetztzeit viel geben? Wäre es wirklich schade, wenn es zugunsten neuer Formen der Musik- und Chorpflege verschwände? „Alles endet, was entsteht" heißt es bei Michelangelo und Hugo Wolf. Ist der Kreislauf des Oratoriums schon geschlossen, seine Mission erfüllt? Fast alle Fachleute sind vom Gegenteil überzeugt und glauben, daß das Chorwerk mit der Darstellung ganzer Völkerschicksale, hoher ethischer Ideen, mit der Schilderung ergreifender Einzelschicksale gerade der Gegenwart unendlich viel geben könnte. Man muß nur dem alten Vorurteil zu Leibe gehen, daß das Oratorium eine langweilige fromme Geschichte ist, bei der man dauernd mit dem Schlaf zu kämpfen hat. Hier trifft die Schuld zum Teil auch die Dirigenten, die mit ihrem stereotypen Oratorientempo narkotische Wirkungen erzielen. Und schließlich muß man auch das Wesen des Oratoriums besser verstehen lernen als bisher. Man darf es nicht mit dem Maßstab einer Oper messen, man darf es für kein kirchliches Werk halten, und man muß sich dessen bewußt sein, daß das Chorwerk so ziemlich die einzige Gelegenheit bietet, bei der auch der Laie auf dem Gebiete der hohen Kunst mitschöpferisch reproduzierend tätig sein kann. Bildhauerei, Malerei, Architektur usw., alle erfordern mühsam zu erwerbende Fachkenntnisse; aber im Chor mitzuwirken, dazu genügt etwas Stimme, Notenkenntnis und Interesse. Nur hier ist eine Versenkung in die Meisterwerke möglich und wenn die Dirigenten ihrerseits noch allgemein dazu beitragen würden, durch belehrende und anregende Vorträge zu helfen und sich nicht mit dem Einpauken der Chöre zufrieden geben wollten, so würde die belebende Wirkung nicht ausbleiben. Klare Einsicht in das Wesen dieser Gattung sui generis ist die wichtigste Vorbedingung. Schering faßt das in die Worte: „Das Oratorium gewähre der Phantasie des Hörers möglichst weiten Spielraum und vermeide jede Konkurrenz mit dem Musikdrama. . . . Die besten und erfolgreichsten Oratorien sind jederzeit — abgesehen von der Begabung des Komponisten — die gewesen, die der Phantasie die mächtigsten Flügel liehen . . ."

Freilich, für solche Hörer, die nicht fähig sind, sich in eine Musik zu versenken und sie mitzuempfinden, also für die wahrhaft Unmusikalischen, wird das Oratorium mit seinen Anforderungen an den Hörer mehr oder minder unzugänglich bleiben. Doch es besteht kein Grund zur Kleinmut, so wenig befriedigend die Gegenwart auf chorischem Gebiet noch sein mag. Irren wir uns nicht, so wird die fortschreitende Verbesserung der sozialen Lage der breitesten Volksschichten auch auf die Kunstpflege von belebendem Einfluß sein und sich auch auf dem Gebiete des Chorwerks und Oratoriums bemerkbar machen.

Die Wiedergabe Bachscher Choräle

Von Martin Jansen, Magdeburg

Ende 1936 wurde die Bach-Literatur durch die hochbedeutsame Veröffentlichung des Berliner Musikhistorikers Prof. Dr. Arnold Schering „Johann Sebastian Bachs Leipziger Kirchenmusik" (Breitkopf & Härtel, Leipzig) bereichert. Gestützt auf ein sorgfältig zusammengetragenes Quellenmaterial klärt er darin Fragen, die seit langem Forschung und Praxis bewegten (Orgel — Cembalo, Fistulanten im Sologesang, Begleitung der Motetten und weltlichen Kantaten, Besetzungsstärken und Choraufstellung in der Matthäus-Passion u. a.[1])) und gibt eine Anleitung zur stilreinen Wiedergabe der Vokalwerke, die jedem Bach-Dirigenten und -Sänger etwas zu sagen hat. Hier sei seine Ansicht über die Darbietung der Choräle (S. 192) herausgestellt:

Der evangelische Choral sei überpersönlicher Ausdrucksfaktor und Symbol des Zeiten-Überdauernden. Er habe in der Gebrauchssphäre des Gemeindeliedes zu bleiben und werde nicht durch Poetisieren, durch Wechsel in Dynamik und Zeitmaß in die artistische Sphäre des Kunstwerks hineingezogen. In seinem Wesen liege es, Unterbrechung im Fortgang der in den Großwerken dargestellten Vorgänge zu sein und nicht deren stimmungverstärkende Ergänzung. Daher sei der objektive, unsentimentale Vortrag erwünscht. „Es müßte die Monumentalität der Passionen ins Gewaltige steigern, wenn gerade die Choräle, die mit dem eigentlichen Leidensvorgang nicht verbunden sind, als eherne Pfeiler der geistigen Kirche hingestellt würden, als Stimme der ganzen christlichen Menschheit, — nicht als Reflex eines von Empfindsamkeit durchschauerten ärmlichen Kirchenchors auf der Orgelempore." Schering spricht also dem Aufführungsleiter das Recht ab, in den Choralvortrag mit den Mitteln einer verfeinerten Chor- und Orchestertechnik Züge einzutragen, die von seinem persönlichen künstlerischen Empfinden bestimmt sind, weil er damit den Choral unter seinen Willen zwingt und ihm die Autorität entzieht, die er als Bekenntnis der christlichen Gemeinde zu beanspruchen hat. Einwände gegen dieses Ansinnen, das die Tätigkeit des Dirigenten praktisch auf das Angeben der Zeileneinsätze beschneidet, werden nicht ausbleiben. Man wird sagen: Bachs Choralharmonisierung sei nicht schematisches Akkordfüllen, sie füge sich vielmehr aufs sorgsamste den vom Text ausgelösten Gedanken; überhaupt sei Bachs Satz ein derartig empfindlicher und feingliedriger Organismus, daß ein „Heruntersingen" unser ästhetisches Empfinden aufs gröblichste verletze und einer Zerstörung dieser künstlerisch vollendeten Gebilde gleichkäme.

Es sei hier das Problem noch von einer dritten Seite her betrachtet. Nach meiner Ansicht ist die Entscheidung in dem Widerstreit der Meinungen bei Bach selbst zu lesen, und zwar in seiner Instrumentierung der Choräle. In den schlichten Stücken dieser Gattung laufen Sing- und Instrumentalstimmen einander parallel. Wenn es nun Bach darauf angekommen wäre, seine Harmonisierung zu rechter Geltung zu bringen, dann hätte er recht wohl durch geschicktes Aufteilen der Instrumente auf die vier Stimmen seinem Choralsatz zu einem ausgewogenen und gerundeten Klange verhelfen können. Wie er das gelegentlich macht, zeigt das Beispiel des Turbachors der Johannes-Passion „Wir haben ein Gesetz", in dem gleichfalls die Instrumente an die Singstimmen gebunden sind. Da gehen zusammen

Sopran mit Violine I und Oboe I,
Alt mit Violine II und Oboe II,
Tenor mit Viola und den (oktavierenden) Querflöten,
Baß mit den Continuoinstrumenten.

Gewiß eine verständige, dem Gesamtklang dienliche Verteilung. Ganz anders aber ist das normale Bild der Choralinstrumentierung:

Sopran mit Violine I, Flöte I und II, Oboe I und II,
Alt mit Violine II,
Tenor mit Viola,
Baß mit Continuo.

Sämtliche Bläser spielen die Melodie![2]) Da zu Bachs Zeit der Orchesterklang dem des Chores ebenbürtig, wenn nicht überlegen war, mußte diese Verlagerung das Klangbild einschneidend umgestalten. Aus dem vollständig erhaltenen Stimmenmaterial der Matthäus-Passion lassen sich (nach Schering, S. 170) sichere Rückschlüsse auf die Anzahl der Spieler ziehen. Beide Orchester begleiteten die Choräle; dem melodieführenden Sopran waren danach nicht weniger als 14 Spieler (8 Bläser und 6 Geiger) zugeteilt, der Alt mußte sich mit 6 Violinen, der Tenor mit 4 Violen begnügen, während der Baß durch Beigabe von 8 Spielern (Violoncelli und Violone) und außerdem durch den Pedalbaß der Orgel bevorzugt war. Läßt man die Unterschiede in den Tonstärken der Instru-

[1]) Vgl. die ausführliche Besprechung „Fragen der Bachschen Aufführungspraxis" von Dr. Richard Petzoldt in Nr. 34/35 des Jg. 1937 der AMZ. — Die Schriftleitung.

[2]) So durchweg in der Matthäus-Passion. In der Johannes-Passion und im Weihnachtsoratorium geht gelegentlich eine Oboe mit dem Alt.

mente außer Betracht (Bläser stärker als Streicher!) und berücksichtigt nur die Spielerzahl, so ergibt sich als vielsagendes Klangstärkenverhältnis der Stimmen des Begleitkörpers 14:6:4:8. Daß mit einer derartigen Besetzung ein ausgewogener Klang nicht zu bekommen ist, liegt auf der Hand. Auch die Orgel ändert nichts daran, da sie ja alle vier Stimmen mitspielt. Auf das Herausarbeiten eines satten harmonischen Choralklanges legt eben Bach — das zeigt das Mißverhältnis der vier Instrumentalgruppen deutlich — gar keinen Wert. Die Mittelstimmen sind zurückgedrängt und als untergeordnete Füller behandelt. Beherrschende Geltung hat der über einem starken Baßfundament schwebende Cantus firmus. Er gleicht damit ganz einer mit Generalbaßbegleitung musizierten Melodie. Aus gleicher Haltung heraus läßt Bach in den beiden großen Choralphantasien am Eingang und Schluß des ersten Teils der Matthäus-Passion den instrumental nicht genügend gestützten Cantus firmus durch einen dritten Sängerchor verstärken.

Der Schluß aus diesen Überlegungen ist eindeutig. Bach denkt nicht daran, seinen gewißlich edelste Kunstübung vertretenden Satz gleichberechtigt neben die bekenntnisstarke Melodie zu stellen. In seinem Glauben steht die geheiligte Weise so fest und klar wie Gottes Wort, an dem man nicht drehen und deuteln soll. Sein persönliches Zutun, das harmonische Gefüge, hat demütig in ihrem Schatten zu bleiben. Dem Geistigen, Symbolischen gibt Bach den Vorrang vor dem durch die Sinne wirkenden Klange. Zuerst kommt bei ihm das „Soli deo gloria", in zweiter Linie das „Zur Recreation des Gemüths". Es sei bei unserer Untersuchung nicht übersehen, daß der Meister gelegentlich zu Klangabstufungen beim Choralvortrag selbst die Hand reicht. Wenn er einzelne Verse als besonders bedeutsam herausheben will, weicht er von der mittleren Tonhöhe, in der im allgemeinen die Choräle stehen, ab. So läßt er „O Haupt voll Blut und Wunden" und „Du edles Angesichte" machtvoll in der Hochlage des *F*-dur aufklingen, während er das „Wenn ich einmal soll scheiden" in dunkle Tiefen versenkt. So kennt auch er beim Choral gewisse Klangunterschiede. Aber nicht mehr! Die Instrumentierung bleibt unbeirrt dieselbe; im Sterbechoral schweigt kein einziges Instrument.

Unsere Untersuchung mündet also in das Ergebnis ein, zu dem Schering von anderen Überlegungen her kam. Die Choräle verlangen eine Wiedergabe, deren Sänger nicht Ich heißt, sondern Wir (W. Schäfer). Beugen wir uns darum Bachs Willen und singen den Choral eben als „Choral". Wenn das dazu beitragen sollte, daß die Veranstaltung ihren Konzertcharakter verliert und zur Bach-Andacht wird, so wäre das nur erfreulich. Unter dem Zeichen Johann Sebastians werden sich alle Beteiligten willig diesem Gemeinschaftsgeiste einfügen, mag ihre Einstellung zu kirchlichen Dingen auch noch so unterschiedlich sein.

Zur Frage der Händel-Bearbeitungen

Wie schon an anderer Stelle dieses den Fragen der Chormusik gewidmeten Heftes ausgeführt wurde, beruht unsere Kenntnis vom Händelschen Oratorium im allgemeinen auf einigen wenigen seiner zahlreichen Schöpfungen in dieser Gattung. Daher ist eine Vermehrung dieses Werkvorrats sehr zu begrüßen, vor allem dann, wenn es sich auch textlich um einen überzeitlich-allegorischen Vorwurf handelt. Beim Händel-Tag 1937 hat Alfred Rahlwes, der verdiente Leiter der Robert Franz-Singakademie in Halle seine Fassung von Händels „Triumph von Zeit und Wahrheit" erfolgreich erprobt. Nun liegt sie auch im Druck (Verlag F.E.C.Leuckart) vor.

Bei der Aufführung wohl eines jeden Händelschen Oratoriums sind Zugeständnisse aufführungstechnischer Art — Striche, Umstellungen, Transpositionen — fast unumgänglich. Der Meister selbst ist hier mit — nicht immer gutem — Beispiel vorangegangen. Die Frage ist nur, ob man heute eine solche für den bestimmten Zweck geschaffene Bearbeitung auch drucken lassen soll oder ob es nicht vorzuziehen ist, in einer originalgetreuen Ausgabe die für notwendig oder praktisch erachteten Veränderungen anzumerken. So erhielte der einzelne Chorleiter die Möglichkeit, die Notwendigkeit dieser oder jener Maßnahme für seinen Fall nachzuprüfen. Rahlwes hat sich leider nicht für diesen Weg entschieden. Prüfen wir seine Formgebung dieses mit Unrecht gänzlich unbekannt gebliebenen prächtigen Werkes an einigen Stichproben nach.

Unsere Zeit hat leider kein inneres Verhältnis mehr zur inneren Ausgewogenheit der Da capo-Form. So ist es nicht weiter verwunderlich, daß in der Neuausgabe außer mehreren gänzlich ausgeschiedenen Arien in einzelnen Fällen das Da capo hat weichen müssen. Fast noch schwerer wiegt eine solche Verlagerung des Gleichgewichts, wenn in der dreiteiligen Ouvertüre (maestoso — allegro ma non troppo — maestoso) das zweite Maestoso und damit die Dominantspannung zum ersten Chor wegfällt! Die fehlenden zehn Takte konnten auf die Gesamtdauer des Werks nur noch wenig Einfluß haben, freilich fehlen auch z. B. in Nr. 17 vier (!) Takte Instrumentalabschluß! Taktweise Kürzungen nimmt der Bearbeiter gern in Koloraturstellen vor (Nr. 12, 25, 26, 42), man weiß nicht, ob aus Sorge um die Leistungsfähigkeit unserer heutigen Konzertsänger oder um des geringen Verständnisses der Hörer für dieses künstlerische Mittel willen.

Nicht jedermanns Sache sind die Zusammenziehungen von Rezitativstellen durch Auslassung dazwischenliegender Arien. Nicht immer gelingt nämlich der zu erwartende tonale Anschluß (Nr. 29 zu Nr. 30: *B–Es–G* statt *H–e–G*). Eine Verarmung ist schließlich auch die Zusammendrängung der vom Komponisten auf mehrere Allegoriegestalten verteilten Rezitativgespräche auf einen einzigen Solisten (Nr. 8, 18). Die Übersetzung von Gervinus in der Gesamtausgabe (Verlag Breitkopf & Härtel) ist bis auf geringfügige Glättungen beibehalten worden. Daß auch hier immer mit Fingerspitzengefühl vorgegangen werden muß, lehrt eine abwärts steigende Figur in Nr. 40 auf die englischen Textworte „grateful are the tears that flow". Bei Gervinus heißt die Stelle: „quillt die Träne sanft und weich;" bei Rahlwes: „Das (d. i. ein Herz) sich mutig selbst bezwang." Hier ist das Bildhafte der Händelschen Tonbewegung außer acht geblieben.

Die erste praktische Neuausgabe von Händels „Triumph von Zeit und Wahrheit" fußt mit Recht auf der vom Jahre 1757 stammenden Fassung des Werks auf den englischen Text des Thomas Morell. Sie war das letzte Werk des blinden Meisters. Fünfzig Jahre lagen zwischen ihr und dem im lebensfreudigen Rom auf die Worte des Kardinals Panfili geschriebenen „Il trionfo del tempo". Dazwischen lag eine 1737 für London unternommene gleichfalls italienische Umarbeitung. Es gewährt außerordentlichen Reiz, den inneren Weg des Meisters an Hand dieser Fassungen (Gesamtausgabe XX und XXIV) nachzuschreiten. Für die Ausbildung des stilkritisch noch wenig beachteten Händelschen Spätstils lassen sich hier eigenartige Beobachtungen machen. Der Raum erlaubt leider längere Ausführungen nicht. Scherings Worte über den „Trionfo" bestehen zu Recht: „Alles in diesem Werk atmet Kühnheit, Jugendfrische, Leidenschaft, Übermut." Im endgültigen „Triumph of Time and Truth" erkennen wir Reife, Fülle Gedanklichkeit und Ausgewogenheit, kurzum jene Eigenschaften, die das große Händelsche Chorwerk uns wertvoll und unersetzlich machen. Sie verpflichten sogar dazu, uns auch dieses kraftstrotzenden Werkes mit Liebe anzunehmen. Seine Schönheit belohnt die Mühen tausendfach.

Dr. Richard Petzoldt

Kleines Gedenkblatt für Christoph Martin Wieland

Zu seinem 125. Todestag

Von Dr. Eugen Brümmer

Den Musikern ist er wohl nicht so bekannt, der große Sohn der kleinen Stadt Biberach an der Riß, auf dem Wege von Ulm zum Bodensee. Sie haben ein wenig von ihm aus der Literaturgeschichte gehört. Und doch hatte Christoph Martin Wieland, als er am 20. Januar 1813 die Augen schloß, nicht nur für die deutsche Dichtung etwas getan, sondern auch für die deutsche Musik. Eine, wie durch und durch musikalische Natur Wieland war, zeigt schon die Sprache seiner Werke, seiner Verserzählungen und Romane. Rokokograzie atmen sie, die in sinnlicher Anmut sich spielerisch reizvoll gibt. Musikgleich wechselnde Stimmungen, fließende Bewegtheit, laut und leise abgestuft, die eine gewisse Leitmotivik des Wortes liebt, ist Kennzeichen seiner Wortkunst.

Aber von alledem soll hier nicht die Rede sein. Es beweist nur, daß der Dichter der rechte Mann war, sich um Probleme zu bemühen, die das Werden einer deutschen Nationaloper betrafen. Und das hat er — die wenigsten Musiker werden es wissen — in ausgiebiger Weise theoretisch und praktisch getan. Theoretisch, indem er in ästhetischen Darlegungen auf die Aufgaben, Ziele und

Grenzen einer deutschen Oper und eines deutschen Singspiels hinwies. Gleim und Lessing wollten von einem deutschen Singspiel wenig wissen. Den Rationalisten erschien die Unterbrechung des Dialogs durch Liedeinlagen nicht der Vernunft entsprechend. Anders Wieland. Er forderte — und Goethe vertrat die gleiche Meinung — für das Singspiel einen Text, der alltäglicher Realistik fern war. Die Musik galt ihm als die Sprache des Herzens, als Ausdruck der Leidenschaften, der Affekte. Gesang im Singspiel sollte eine gehobene Form der Sprache sein. Ähnliches wußte Wieland auch über die Oper zu sagen. Daß die Musik in ihr alleinherrlich auftrete, läßt er nicht zu. Sie hat zwar den Gesamtgeist des Werkes zu erfassen, der Dichtung aber, nach der sich der Bau des Bühnenstücks richtet, hat sie Helferin zu sein. Der klassische Geist duldet nicht, daß das Maß der Schönheit verletzt wird. Wenn dann Wieland betont, daß bei allem in erster Linie das Dramatische zu berücksichtigen sei, so ist dieses Gebot nicht weit von dem entfernt, das später Wagner für das Musikdrama erhob.

Aber Wieland ließ es in diesen Dingen nicht bei Worten bewenden. Während Klopstock, Herder, Lessing noch überlegten, wie eine deutsche Nationaloper zu schaffen sei, drang Wieland zur Tat vor. Andere haben nach ihm das Größere und Weitreichendere vollbracht, Wieland hat wohl als erster bewußt etwas für eine nationale Oper getan. In dem Singspielkomponisten Albert Schweitzer, der einer Weimarer Theatergruppe angehörte, glaubte er den geeigneten Mann gefunden zu haben. Er schrieb für ihn den Text zu einer Oper „Alceste". Ein Werk „im Geschmack der Alten". Die Oper wurde 1773 in Weimar zum erstenmal aufgeführt und erlebte mehrere Wiederholungen. 1780 geht, diesmal in Mannheim, die zweite Oper mit Wielands Text in Szene: „Rosamunde". Auch zu ihr schrieb Albert Schweitzer die Musik. Der Erfolg der Alceste war ihr nicht beschieden. Woran das lag? Nun, einmal gewiß an dem Komponisten, der wie die meisten Musiker jener Epoche unter dem Einfluß der neapolitanischen Oper stand. Zum andern daran, daß die Zeit dem Begriff „national" noch in Deutschland als einem sozusagen theoretischen gegenüber stand.

Die Beziehungen Wielands zur deutschen Musik waren mit seinem Tode nicht beendet. Auf Emanuel Schikaneders Textbuch zur „Zauberflöte" haben, wie wir wissen, auch orientalische Dichtungen Wielands eingewirkt. E. Th. A. Hoffmann, der 1813 in seinem Aufsatz „Der Dichter und der Komponist" über die romantische Musik im allgemeinen und die Oper im besonderen spricht, will für das Operntextbuch nur einen dem Alltag abgewandten, unrealistischen Stoff gelten lassen. Gleiches war der Wunsch Wielands gewesen. Der Text, den C. M. v. Weber für seinen „Oberon" wählte, ward von Robinson und Planché nach Wielands Oberon geschaffen. Bis schließlich, wie wir sahen, seine Gedanken bis zu Wagner hinweisen, dem zu vollenden vergönnt war, was einst Wieland geträumt hatte: eine deutsche Nationaloper.

100 Jahre Ed. Bote & G. Bock

Von Prof. Dr. Wilhelm Altmann

Die Berliner Musikhandlung Ed. Bote & G. Bock kann am 27. Januar auf ihr hundertjähriges Bestehen zurückblicken. Lag auch der Schwerpunkt ihrer Tätigkeit zunächst im Sortimentsgeschäft, so war doch von vornherein auch dem Verlag Aufmerksamkeit geschenkt worden; dieser, der allmählich immer größere Beachtung, und zwar auch im Ausland gewann, erhielt schon 1844 dadurch größere Ausdehnung, daß die Bestände der älteren Berliner Verlagshäuser Bechtold & Hartge, Fröhlich & Co. und C. H. Westphal erworben wurden. Wenn auch mit Vorliebe Berliner Tonsetzer verlegt wurden, so wurde doch sehr bald auch das Schaffen wichtiger Ausländer berücksichtigt, besonders als die Firma sich immer mehr der Opernpropaganda zuwandte. Dieser Zweig des Musikverlags ist bekanntlich eine Lotterie, in der die Zahl der Treffer recht gering ist. Blieben der Firma dabei auch schwere Verluste nicht erspart, so fielen ihr doch neben einer Anzahl mittlerer Gewinne einige große Lose zu; ich nenne hier nur Nicolais „Lustige Weiber", Gounods „Faust", Maillarts „Glöckchen des Eremiten", Verdis „Aida", Smetanas „Verkaufte Braut", Mascagnis „Cavalleria rusticana", Kienzls „Evangelimann" und Eugen d'Alberts „Tiefland"; unter den Operetten fanden z. B. „Waldmeister" von Johann Strauß, „Die Puppe" von Audran und „Die Geisha" von Sydney Jones besondere Beachtung. Auch dem Ballett wurde gebührende Aufmerksamkeit geschenkt; aus älterer Zeit sei namentlich auf die Ballettkompositionen des für die Berliner Hofoper sehr tätigen Peter Hertel, aus neuerer auf Humperdincks im Ausland freilich mehr als in Deutschland beachtete große Pantomime „Das Wunder" hingewiesen.

Hervorgehoben zu werden verdient auch, daß die Firma das erste Verlagshaus gewesen ist, das die kompositorische Bedeutung d'Alberts erkannt hat, indem sie dessen erste dreizehn Werke, darunter eine Symphonie, zwei Klavierkonzerte, die Klaviersuite, zwei Streichquartette und zwei besonders erfolgreiche Liederhefte herausbrachte, Werke, auf die auch heute noch nachdrücklich hingewiesen werden darf; ihr gehört auch neben anderen von den Bühnenleitern vernachlässigten Opern d'Alberts sein verhältnismäßig häufig aufgeführtes Werk „Die toten Augen". Auch für Max Schillings, Paul Graener und Wilhelm Kempff hat sich die Firma nachhaltig eingesetzt. Selbstverständlich fehlt auch Richard Strauß in ihrem sehr umfangreichen Verlagskatalog nicht; mit besonderem Stolz konnte sie seiner Zeit mitteilen, daß ihr mit großen Opfern der Erwerb von dessen „Sinfonia domestica" geglückt war. In besonders enge Beziehungen trat sie zu Max Reger, nachdem sie durch Ankauf des Leipziger Verlags Lauterbach & Kuhn (1908) in Besitz wertvollster Werke dieses Tonmeisters gekommen war. Unvergessen wird ihre nachhaltige Förderung Friedrich Kiels bleiben, dessen Oratorium „Christus" als 10000. Veröffentlichung des Verlags erschienen ist.

Erinnert sei auch daran, daß dieser in den sechziger Jahren des vorigen Jahrhunderts auch eifrig billige Ausgaben und Bearbeitungen von Meisterwerken der Klassiker herausgebracht hat.

Sehr schnell ist die Firma, die lange Jahre eine Zweigniederlassung in Posen unterhalten hat, Hoflieferant des Königlichen Hauses geworden, das sie durch Veröffentlichung zahlreicher Militärmärsche besonders erfreut hat; in nahen Beziehungen stand sie zu der Leitung des Königlichen Domchors, für den sie eine prächtige Sammlung alter Kirchenmusik u. a. veröffentlichte.

Als Spezialität bringt die Firma das Orchesterstimmenmaterial zu den bekanntesten und im Konzertbetrieb unentbehrlichsten Arien aus Opern und Oratorien für alle Stimmgattungen heraus. Für die Berliner Musikgeschichte hat sie eine Fundgrube in der von 1847—1889 bei ihr erschienenen „Neuen Berliner Musikzeitung" geschaffen.

Als Pflanzstätte für angehende Musikalienhändler und Musikverleger genießt sie seit langem einen großen Ruf. In dankenswerter Weise hat sie auch als Vermittler zwischen Hausmusikanten, die Anschluß an andere suchen, sich bestätigt.

Sehr tätigen Anteil hat sie auch an den Arbeiten innerhalb der Vereine der deutschen und der Berliner Musikalienhändler genommen, ebenso an der Gründung der Genossenschaft der deutschen Tonsetzer, aus der sie freilich später ausschied, um sich der Genossenschaft zur Verwertung musikalischer Aufführungsrechte anzuschließen. (Beide Genossenschaften sind bekanntlich seit Herbst 1933 in der Staatlich genehmigten Gesellschaft zur Verwertung musikalischer Urheberrechte aufgegangen.)

Erwähnt sei schließlich noch, daß, als 1906 die „Deutsche Musiksammlung bei der Berliner Königlichen Bibliothek" gegründet wurde, die Firma Bote & Bock eine der ersten war, die ihren gesamten großen Verlag zur Verfügung stellte; auch noch heute spendet sie regelmäßig ihre Neuerscheinungen. Möge sie weiter zum Ruhme des Berliner Musikverlags arbeiten.

Musikbriefe

Breslau

Konzerte. In der Reihe der Philharmonischen Konzerte bot Generalmusikdirektor Wüst im dritten die 3. Symphonie von Brahms und mit „Feuerpulsen" den Don Juan von R. Strauß. Edwin Fischer spielte Mozarts Klavierkonzert *d*-moll. Vor solchem Können muß das Wort schweigen. Hermann Abendroth als Gastdirigent zu sehen, ist bereits ständige Einrichtung geworden und bedeutete auch diesmal einen Gipfel auf dem Wege durch den vielgestaltigen Konzertwinter. Für das 3. Volkssymphoniekonzert hatte Prof. Behr den Konzertmeister der Berliner Staatsoper, Rudolf Schulz, verpflichtet, der zwischen Reger und Beethoven das Violinkonzert von Brahms meisterte. Wie wenig in Wahrheit Gluck unter uns lebt, bewies die bedauerliche Tatsache, daß nur die Breslauer Konzertgemeinde der NS.-Gemeinschaft KdF. und der NS.-Kulturgemeinde anläßlich des 150. Todestages eine „Weihestunde für Gluck" veranstaltete. Am Bußtag brachte Prof. Boell mit der Singakademie und der Schlesischen Philharmonie unter Mitwirkung von Adelheid Armhold (Berlin)

und Arno Schellenberg (Dresden) das Requiem von Brahms zu eindringlicher Aufführung. In der Magdalenenkirche erklang am Totensonntag Mozarts Requiem.

Neben der im Rahmen eines Beethoven-Abends des Schlesischen Streichquartetts erfolgten, in Nr. 47 der AMZ. gemeldeten Uraufführung des 2. Trios zum Scherzo des Streichtrios op. 9 Nr. 1 erweckten noch die Erstaufführung der ersten Fassung des Streichquartetts op. 18 Nr. 1, ferner das Duo für Viola und Violoncello (mit zwei obligaten Augengläsern) und die Serenade *D*-dur für Flöte (Ernst Tschirner), Violine (Franz Schätzer) und Viola (Emil Kessinger) besonderes Interesse. Ein Sonderabend zum Besten des WHW. hatte als herrlichen Mittelpunkt Mozarts Klarinettenquintett *A*-dur (Paul Spilke). Kulenkampff und Kempff spendeten uns in einem gemeinsamen Konzert vor ausverkauftem Hause auserlesene Kammerkunst. Neben Beethoven, Schubert und César Franck stand als Erstaufführung die Sonatine *E*-dur op. 80 von Sibelius, ein weitflächiges, in seltsame Beleuchtung getauchtes, melodisch im Volkhaften wurzelndes Werk. Hans Pischner (Cembalo) und Karin Rosander (Violine) gaben mit Sonaten aus der Zeit Händel-Mozart zugleich einen Überblick über die Entwickelung dieser Kunstform. — Von auswärtigen Solisten konzertierte Cortot. Die zu unserm Empfinden oft kontrastierende Deutung, die der berühmte Pianist Schumann und Chopin zukommen läßt, gab seinem Abend besonderen Reiz.

Arthur Schmidt

Kaiserslautern

Das musikalische Leben der Stadt nahm im Konzertsaal wie im Theater einen verheißungsvollen Auftakt. Das Saarpfalzorchester weilte je einmal im September und im Oktober hier. Das erste Konzert dieses Orchesters fiel in die Gaukulturwoche und bildete am Tag der Musik einen Höhepunkt in der stattlichen Reihe der Veranstaltungen. Die Vortragsfolge verzeichnete Werke eines jungen, schaffenden Komponisten, eines Frühvollendeten und eines erst nach seinem Tode voll anerkannten Meisters. Albert Jung, der Saarpfälzer, dessen Passacaglia in *c*-moll für großes Orchester und Orgel den Abend eröffnete, dirigierte sein Werk selbst, wobei ihm das Orchester vorbildliche Gefolgschaft leistete. Das Werk selbst gab Kunde, daß Jung nicht nur thematische Erfindungsgabe besitzt, sondern auch die Ausdrucksmittel des modernen Orchesters beherrscht. Rudi Stephans Tondichtung für Saiteninstrumente fand warmherzige Aufnahme. Den glanzvollen Abschluß des Abends bildete Bruckners Fünfte, die unter Meister Boehes sieghafter Stabführung eine imponierende Wiedergabe erfuhr. Die zweite Feierstunde vermittelte, ebenfalls unter Boehe, klassische Instrumentalschöpfungen. Die junge Londoner Künstlerin Thelma Reiß spielte hierbei mit reifer Spiel- und Bogentechnik das Haydnsche Violoncellokonzert.

Der Musikverein hatte für sein erstes dieswinterliches Konzert das Kölner Kammertrio für alte Musik eingeladen. Seine Instrumente sind Flöte, Cembalo und Gambe, die Ausübenden Reinhard Fritzsche, Hermann Pillney und K. M. Schwamberger. Die Vortragsfolge verzeichnete ausschließlich Meister des Hochbarock, nämlich Bach, Händel, Telemann, Friedrich d. Gr., Vivaldi und Rameau. Ihre Werke boten den Mitgliedern des Kammertrios Gelegenheit solistisch wie im Zusammenspiel hervorzutreten. Die mit großem Beifall aufgenommenen, künstlerisch gereiften Darbietungen hinterließen den allerbesten Eindruck.

Die Pfalzoper, die erstmals unter der Leitung des Intendanten Bruno v. Nießen steht, eröffnete die Spielzeit mit der lyrischen Komödie „Arabella" von Richard Strauß und gab damit eine erste Probe ihrer Leistungsfähigkeit. Kapellmeister Erich Walter führte Orchester und Sänger mit impulsivem Klangempfinden und ließ die Partitur in all ihren feinen Verästelungen farbig und gut pointiert erklingen. Gut disponierte Solisten erhöhten die Reize der Aufführung, so vor allem Johanna Hölty in der Titelrolle und Erna Barfknecht als Zdenka, die beide die Straußsche Art der gesungenen Konversation sehr wohl trafen. Dem Mandryka gab Ernst Günther eine wirksame darstellerische und gesangliche Profilierung. Während der Gaukulturwoche ging „Arabella" als Festaufführung unter der Stabführung von Generalmusikdirektor Erich Orthmann von der Berliner Volksoper in Szene. Die elastische Beschwingtheit und federnde Eleganz, mit der der Gast die Orchestergefolgschaft zu einer großen Leistung führte, fand jubelnde Anerkennung. Als zweite Opernneueinstudierung hatte die Theaterleitung „Die beiden Schützen" von Lortzing ausersehen. Die Ausgrabung dieses Werkchens war insofern gerechtfertigt, als es viele musikalische Schönheiten enthält und den Spielmöglichkeiten an unserm Theater sehr entgegenkommt. Die von Kapellmeister Heinrich Geiger geleitete Aufführung fand die verdiente Anerkennung.

Dr. E. Ritter

Stettin

Die Reihe der Simonschen Konzertabende eröffnete Wilhelm Kempff erfolgreich. Als Schüler Florizel v. Reuters, von diesem auch am Klavier begleitet, stellte sich Heinz Wolf vor, der sich als Geiger von starkem Können und mit guter Kantilene erwies. Ein Violinabend Florizel v. Reuters hinterließ stärkste Eindrücke. Wolfram Zeller begleitete und trug die *f*-moll-Fantasie von Chopin vor. Die Wiener Sängerknaben sangen mühelos mit wunderbarer Dynamik; die Leistung läßt in ihrer Art keine Vergleiche zu. In den Pommerschen Gaukulturtagen hörten wir das verstärkte Städtische Orchester unter Dr. Drewes, das die *c*-moll-Symphonie von Brahms bot. Prof. Florizel v. Reuter spielte das Konzert von Brahms und machte die ungeheuren Schwierigkeiten vergessen. Im Calvet-Quartett lernten wir einen Klangkörper von äußerst kultivierter Spielweise kennen. In einer KdF.-Veranstaltung holte sich Hans Fidesser mit dramatischen Opernarien wohlverdienten Beifall. Grita Möth sang am gleichen Abend; beider Begleiter war Otto Schäfer. Viorica Ursuleac mit Clemens Krauß war eine Liedgestalterin mit großer Vielseitigkeit der Ausdrucksmöglichkeiten. Ihr folgte Dusolina Giannini. Kulenkampffs musikalische Spannweite umfaßt die Klassiker wie die Modernen. Seine Konzerte hier sind jedesmal auch für den Kenner der Musikliteratur wahre Überraschungen. Koczalski demonstrierte — so möchte man sagen — wiederum Chopin am Klavier, und die Onegin strafte alle die Lügen, die ein Nachlassen ihrer gewaltigen Stimmittel feststellen wollten. Die italienische Koloratursängerin Toti dal Monte mit dem Bariton Luigi Montesanto ersangen sich einen starken Erfolg. Edwin Fischer brachte uns den letzten Beethoven tief innerlich nahe, und Prof. Dieners collegium musicum holte in bezaubernder Weise Bachs „Musikalisches Opfer" wieder ans Tageslicht. Helge Roswaenge schließlich schlug mit seiner gewaltigen Heldenstimme alle in Bann.

Von Veranstaltungen ausgesprochen Stettiner Kräfte ragen zunächst die beiden Gedenkkonzerte für Carl Adolf Lorenz hervor, die weltliche und geistliche Werke des ehemaligen Stettiner Musikdirektors brachten. Um die Aufführung machten sich Wapenhensch und Blaufuß mit ihren Chören in gleicher Weise verdient. Der Schützsche Musikverein unter Karl Nell hatte mit einem Chorkonzert und Kammermusikabend Erfolg, an dem als Solisten Erich Schnabel (Flöte), Karl Splittgerber (Violine) und Erich Mundt (Viola) mitwirkten. Der in der Spitzengruppe marschierende Stettiner Männergesangverein „Melodia" unter Dr. Friedrich Mecke führte volkstümliche Gesänge neuerer Komponisten — darunter einheimischer — auf. Ein Sonatenabend Fraede-Puchelt zeigte Leistungen, die die Zuhörer anregten. Abschließend seien dann wie eingangs schon festgestellt die beiden Städtischen Symphoniekonzerte hervorgehoben. Das erste mit der „Eroica" und dem „Till Eulenspiegel" sowie der Oberon-Ouvertüre, zeigte Mannebeck als einen Orchesterführer von Rang. Marcel Wittrisch als Solist holte sich rauschenden Beifall. Das zweite Konzert mit Bockelmann, der Loewe-Balladen sang, sah Mozarts *g*-moll-Symphonie und Dvořáks Symphonie Nr. 5 auf dem Programm. Nach diesem Konzert muß man — besonders was das letzte anlangt — Mannebeck als einen Orchesterleiter bezeichnen, der uns noch manches zu sagen haben wird und der besonders das Zeug in sich trägt, die Symphoniekonzerte (sie waren ausverkauft) wieder zu einem tragenden Pfeiler im Musikleben unserer Stadt zu machen.

Dr. Hanns Dahm

Aus dem Berliner Musikleben

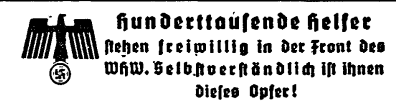
Die letztvergangene **Stunde der Musik** war im wesentlichen dem **Wiesbadener Collegium musicum** eingeräumt, einer im einheitlichen Geist erzogenen Vereinigung von neun vortrefflich durchgebildeten Künstlern, deren charaktervolles Zusammenspiel ihrem Dirigenten, dem Geiger E. Weyns, erstem Konzertmeister am Deutschen Theater zu Wiesbaden, alle Ehre macht. Auf ein „Konzert im theatralischen Stil" François Couperins des Großen, das sich, im Gegensatz zum verschnörkelten Klavierstil des altfranzösischen Meisters, in einfachen melodischen Linien bewegt und selbst im „Air des bacchantes" einen für unser Empfinden behaglichen Ton anschlägt, folgte in einer Ausführung, die gleichfalls den Stil des Werkes mit Sorgfalt wahrte, ein Trio in *e*-moll von Telemann. J. S. Bach war durch eines seiner „Brandenburgischen Konzerte" (Nr. 5, *D*-dur) in charakteristischer Aufführung vertreten, wenn auch die Mystik des dem Cembalosolo anvertrauten Teils im 1. Satz infolge des allzu lebhaften Zeitmaßes nicht ganz zu ihren Recht kam. Von den mit lebhaftem Beifall aufgenommenen Künstlern traten, außer dem führenden Geiger, Elisabeth Güntzel (Cembalo), O. Wolf (Flöte), K. Behn (Oboe) und W. Schemell (Fagott) besonders hervor. Im zweiten Teil des Konzertes nahm sich Erika Legart einer Liederfolge, die Meister von Haydn und Mozart bis zu Mussorgsky, Hugo Wolf und Debussy umfaßte, mit fein-

geschultem Sopran und stilkundigem Vortrag an. Sie wurde von Ferdinand Leitner charakteristisch am Flügel begleitet.

„Der Dichter spricht" leuchtete als ungeschriebener Leitspruch über einem Abend, an dem uns **Heinz Marten** erlesene Lieder von Brahms und Hugo Wolf aus der Fülle des Herzens spendete. Mit dem ersten beseelten Ton, den dieser begnadete Sänger seinem meisterlich geschulten, wohllautgesättigten Tenor abgewann, zwang er die Hörer in seinen Bann. Sein durch Reinheit des Empfindens geadelter, geistig vielwendiger Vortrag läßt sich keinen, noch so verborgenen Zug von Musik und Dichtung entgehen. In unumschränkter Herrschaft über jede Ausdrucksschattierung, von inniger Zartheit bis zu leidenschaftlichem Aufschwung, von tiefem, leidberührtem Ernst bis zu schalkhaftem Humor erschließt sich die ganze Welt des Liedes. Unter den von Heinz Marten gesungenen Brahmsschen Liedern haften „Schwermut" und „Ach, wende diesen Blick" am stärksten in der Erinnerung, unter den Liedern Hugo Wolfs „Wie glänzt der helle Mond", um des wunderbar angeschlagenen Legendentons willen. Jubelnder Erfolg krönte den Abend, der uns dank der inneren musikalischen Verbundenheit des feinsinnigen Begleiters am Flügel, Friedrich Rolf Albes, mit dem Sänger, das beglückende Erlebnis vollkommener Harmonie bescherte.

Margarete Ansorge entfaltete die hier oft gerühmten Vorzüge ihres lebens- und charaktervollen Spiels an ihrem Klavierabend im Beethoven-Saal am eindrucksvollsten in Chopins Phantasie-Polonaise. Die mancherlei reizvollen, ja bezaubernden Klangwirkungen, die der polnische Meister in seinem, an köstlichen Einzelheiten reichen Werk dem Klavier abgelauscht hat, fanden in dem feingeschliffenen Spiel der Künstlerin unmittelbaren Widerhall. Im zweiten Teil des Abends huldigte Margarete Ansorge dem Andenken Franz Liszts, des Vorbildes und Lehrers ihres verewigten Gatten. Sie ließ Etüden von Paganini, die Liszt unter dem dämonischen Bann des Hexenmeisters in verwegenster Umformung aufs Klavier übertragen hat, in glanzvoll-virtuosem Spiel aufleuchten, um, daran anknüpfend, einige der eingänglich-wirkungsvollen „Traumbilder" Conrad Ansorges (aus op. 3, 8 und 27) in liebevollstem, wesensgetreuesten Vortrag in Erinnerung zu bringen. Sie atmen, mit Ausnahme zweier einfach gehaltener Stücke (op. 8, *As*-dur und op. 8 „Wald im Frühling") in Erfindung und Ausarbeitung den Geist des tastengewaltigen Meisters, zu dessen Füßen Conrad Ansorge einst gesessen hat. Frau Margarete erfreute sich eines wohlverdienten, lebhaften Erfolges. Adolf Diesterweg

Wenn Wilhelm Furtwängler im **6. Philharmonischen Konzert** als Hauptwerk Bruckners Achte bot, so ist zunächst von den tiefen Erschütterungen zu berichten, die er allen Zuhörern bereitete. Es ist fast unvorstellbar, wie er die überhasteten Menschen unserer Zeit mit diesem schwierigen Werk fast anderthalb Stunden lang in ergriffenes Schweigen bannte. Neben jenem tiefen Erlebnis auf einer unbewußten Ebene der Wahrnehmung steht das bewußte und darum begründende Aufnehmen seiner Darbietung. Hier geraten wir sofort in die vielen schwebenden Fragen der neuzeitlichen Bruckner-Pflege. Um es mit einem Wort zu sagen: Furtwängler ist ihr genauer Gegenpol. Er gibt Bruckner aus der romantischen Seelenhaltung, aus der sein Werk entstanden ist. Er „entdeckt" nicht wie neuere Bruckner-Apostel irgend etwas bisher völlig Übersehenes in ihm und deutet ihn nicht zum Streiter für Gott weiß was um. Er leugnet nicht die barocke Pracht von St. Florian und läßt darum Bruckner mit allem barocken Prunk wiedererstehen. Er ist nicht der Meinung, daß ein Bruckner-Ersatz ohne Dehnungen und Schwellungen, ohne Haltepunkte und Überstürzungen im gleichmäßig durchgeschlagenen Takt ablaufen müsse. Überhaupt sagt er jener gewissen verstandesmäßig-philologischen Richtung völlig ab, sondern erfaßt Bruckner mit dem blutenden Herzschlag eines leidenschaftlichen Künstlers. Wie er noch nie zu einer Druckfassung zurückgegriffen hat, scheut er sich in der Achten auch nicht vor einigen kleinen Sprüngen. Darob natürlich lähmendes Entsetzen bei all denen, die eine Partitur lesen oder wenigstens verfolgen können oder als strenge Apostel Bruckner überhaupt für sich in Anspruch nehmen. In Wahrheit kann niemand leugnen, daß jene Sprünge sinnvoll und völlig organisch sind. Selbst eine derartige Behauptung wird als todeswürdige Lästerei verurteilt. Solche Meinungsverschiedenheiten können entstehen, weil wir bei Bruckner noch keine Überlieferung besitzen und weil Bruckner als letzter großer Meister der Romantik uns besonders schroff zur Entscheidung zwingt, ob wir ihn aus romantischem oder aus einem gewissen neuzeitlichen Geiste begreifen wollen. Furtwängler ist von diesem Geist allerdings nicht erfüllt, sondern betet zu Bruckner in der romantischen Art und wir bekennen uns dankerfüllt zu dieser Auffassung. Unser Dank gilt nicht weniger dem herrlichen Orchester, das jene ragende Darbietung in Vollendung mit ermöglicht. Beethovens *Es*-dur-Konzert von Wilhelm Backhaus mit technischer Vollendung gespielt, bildete den zweiten Teil des großen Abends.



Sandra Droucker, eine Berliner Pianistin, hatte den prächtigen Gedanken, ihr Programm mit „Tanz in der Klaviermusik" zu bestreiten und zwar in Wort und Ton. In knappen, klugen und zum Teil witzigen Worten, die weiten geistigen Blick erkennen ließen, erzählte sie zunächst das Wichtigste aus der Entwicklung der Tänze. Seitenblicke auf die politische Lage der jeweiligen Zeit machten die kleinen Vorberichte ungemein lebendig. Dann spielte sie Proben solcher Tanzmusik für Klavier, und zwar nach Tänzen geordnet, etwa den Werdegang der Polonaise, des Walzers, des Menuetts usw. aufzeigend. Das reife Können der Künstlerin überzeugte in jeder Beziehung. Es war ein ungemein anregender Abend. Wo der rechte Wille vorhanden ist, läßt sich in unser hartgetretenes Konzertleben also noch immer allerlei Abwechslung bringen.

Sigrid Succo (Violoncello) und **Edith Picht-Axenfeld** (Klavier) verbanden sich zu einem gemeinsamen Sonatenabend. Wenn es nicht Zufall war, drei Sonaten in *g*-moll zu spielen, dann war es ein höchst sonderbarer Gedanke. Früher hätte man eine solche Vortragsfolge nicht wagen dürfen. Die Ansprüche an den Tonartenwechsel waren damals streng. Heute sind wir weniger empfindlich, wenn wir einen solchen Programmaufbau doch immer noch von äußerlichen Gegebenheiten bestimmt empfinden. Wichtiger aber ist, daß beide Künstlerinnen echte Blutmusikanten sind. Die Klavierspielerin ist der Violoncellistin an Technik und in der Pflege des Spiels wohl ein wenig überlegen. Aber auch deren Innerlichkeit und Versunkenheit überzeugten stark. Ihr Zusammenspiel war makellos. Friedrich Herzfeld

An einem recht anspruchsvollen Programm erprobte die blutjunge Pianistin **Gudrun Lehmann-Nitsche** ihre Kraft. Vorläufig ist der Wille noch stärker als die Gestaltungsgabe oder die aus dem Vollen schöpfen könnende Technik. Mozart und Beethoven belegten die erste, Webers sprühende Brillanz erfordernde *As*-dur-Sonate die letzte Tatsache. Was man aber dahinter spürt, offenbart echte Musikalität, die nur noch des Durchbruchs, des Siegs über Zagheit und über die Materie harrt. Daher kann die junge Künstlerin mit Zuversicht in die Zukunft blicken. Die zahlreichen Besucher ihres Abends erfreuten sie schon jetzt mit herzlich anerkennendem Beifall.

Das erste nachweihnachtliche **Konzert junger Künstler** ging schon in der Programmaufstellung einmal heimlichere Wege. Da auch die Ausführung auf ansehnlicher Höhe stand, konnte man an diesem Nachmittag seine Freude haben. Joachim Andresens Bariton hat das typische Liedtimbre. Sein edles Material berechtigt zu allerschönsten Hoffnungen. Dankenswerterweise nahm er sich auch einiger der gehaltvollen Lieder von J. H. Wetzel an, von denen „In Danzig" eine Wiederholung erzwang. Die schöne, selten zu hörende *f*-moll-Klarinettensonate von Brahms wurde durch das modulationsreiche Spiel Sepp Facklers zum nachhaltigen Erlebnis. Als wertvoller Begleiter und Kammermusikpartner erwies sich Joe Hoffmann. Ein noch um die künstlerische Formgebung Ringender ist der Pianist Paul Eisenhauer. Ravels bewegliche Toccata hinterließ den geschlossensten Eindruck.

Dr. Richard Petzoldt

Wärmster Beifall bestätigte **Gerhard Hüsch** erneut seine große Beliebtheit als Konzertsänger. Sein Programm, gerecht aufgestellt zwischen Überlieferung und Gegenwart, zeigte wie stets eine geschmackvolle Linie. Die lyrische Wärme und Gepflegtheit seiner Baritonstimme kommt am lebendigsten dort zur Geltung, wo der Vortrag schmeichelnd-amouröse, liebenswürdig zarte oder heitere und humoristische Nuancen erlaubt. Beispiele dafür waren etwa Schuberts „Liebesbotschaft" und „Widerschein", die Feinheit des Ausdrucks atmeten, Kilpinens stimmungsvoll erfaßte „Drossel" und „Tausend stille weiße, blaue Blumen" und Graeners ergötzlich gedeutete Palmström-Schnurren. Die Wendung zu dramatisch gesteigerteren oder doch ins Schwunghafte gehenden Aufgaben ist mit einer gewissen, schon verschiedentlich angemerkten Problematik der Höhenbehandlung verbunden. Hanns Udo Müller begleitete wirkungssicher.

Das Pariser **Calvet-Quartett** besitzt hier schon eine Gemeinde, die die überragenden Kammermusikleistungen der Gäste mit überströmender Begeisterung empfängt und so zum Ausdruck bringt, daß die Abende der Künstler Feierstunden sind. Wieder stand man im Banne der zauberhaften Klangkultur dieser Gemeinschaft, die im Rausch der Farben zwingende geistige Mittlerkraft und intensivstes Erleben offenbart, das Sinnliche zum Seelischen adelt. Die völlige Gelöstheit des Technischen ist hier nur Mittel zum Zweck souveräner, werkhingegebener Gestaltung. Die tiefbewegende Einfühlung in Beethovens op. 59, 2 in *e*-moll, aus heißem nachschöpferischem Bemühen geboren und von großem Leidenschaftsatem getragen bei aller formalen Disziplin, zeigte die

umfassende Spannweite der Spieler. Von letzter Feinnervigkeit und Dynamisierungskunst danach die Wiedergabe des Quartetts von Marcel Delannoy. Das Werk ist mit virtuoser Malweise entworfen und führt Anregungen des Impressionismus sehr selbständig fort. Alle Sätze haben starke Atmosphäre, man mag nun an das schwirrende Stimmungsweben der Einleitung, die serenadenhafte Animiertheit des Scherzos, die schneidende Klage des langsamen Satzes mit seinen Sterbegeläutwirkungen oder an das bunte Treiben des Finale denken. Dr. Wolfgang Sachse

Deutsches Opernhaus. Das Deutsche Opernhaus kündigt in einer die ersten Tagespressestimmen zusammenfassenden Anschlagsäulenwerbung seine letzte Neueinstudierung unter dem Schlagwort „Die Fledermaus im Prunkgewand" an. Damit ist eigentlich alles über den Ausstattungs- und Darstellungsstil gesagt, mit dem man des Walzerkönigs berühmtester Operette in diesem Hause beikommt. (Inszenierung: Hans Batteux, Bühnenbilder und Kostüme: Benno v. Arent.) Seine Berechtigung hat dies durchaus, denn in der sogenannten Handlung des Werks fällt es ja gar nicht weiter auf, wenn z. B. im 3. Akt die Wände auseinanderweichen und sich ein phantastischer Hintergrund mit Wasserspielen und einer riesigen Sektflasche öffnet. Ihr entschweben zierliche junge Damen und schließlich — mit einiger Mühe — Gefängniswärter Frosch (Anton Baumann), und es beginnt vor dem eigentlichen Finale erst noch eine rassige Ballettszene. Mit Tanzeinlagen auf zum Teil sehr unbekannte Straußsche Musik wird überhaupt verschwenderisch umgegangen. Aber eine Bühne, die über eine solche Tanzgruppe verfügt, braucht sie schließlich nicht zu verstecken: Eine Reihe schönster Stimmen war aufgeboten: Tresi Rudolph, Margret Pfahl, Erna Westenberger, Willi Wörle, Walther Ludwig, Hans Reinmar usw. Das Opernhafte steckte ihnen freilich ebenso im Blut wie dem unter Karl Dammer beherrscht musizierenden Orchester. Dr. Richard Petzoldt

Aus dem Leipziger Musikleben

Das **zehnte Gewandhaus-Konzert** brachte zum ersten Male an dieser Stelle die erste Bruckner-Symphonie, und zwar in der Linzer Fassung. Es wird dem, der mit dem Gesamtwerk des Meisters von St. Florian einigermaßen vertraut ist, nicht schwer sein, sich für diese Ausgabe des Werkes zu entscheiden, das in seiner fünfundzwanzig Jahre später durch Bruckner erfolgten Umarbeitung wohl an schulmäßiger Glätte gewonnen, aber dafür doch ein gutes Stück seiner ursprünglichen und urmusikalischen Frische eingebüßt hat. Hermann Abendroth ließ die Partitur mit jenem gesammelten und kraftvoll angespannten inneren Schwung und in der schlichten Reinheit der Empfindung zum Klang werden, die allein alle Kühnheiten und alle keusche Schönheit dieses Werks zu erschließen vermögen. Vorher sang Tiana Lemnitz mit vollendet gepflegter Klanggebung Wagners Wesendonck-Lieder in einer ausgesprochen lyrischen Gestaltung. Das bedeutende Ereignis des Abends aber war die Erstaufführung des Flötenkonzerts von Johann Nepomuk David, dessen Solopart, wie schon auf dem Frankfurter Tonkünstlerfest im vergangenen Jahre, Carl Bartuzat mit der zauberhaften, schwebenden Schönheit des Tons, die ihm in ganz persönlicher Weise eigen ist, und mit nicht mehr zu steigender Virtuosität blies. Das Werk ist ein echter David in der immer verblüffenden Kunst der kontrapunktischen Verflechtung, die in der Durchführung etwa das Hauptthema des 1. Satzes sich gleichzeitig im Kanon, in der Vergrößerung und der Umkehrung gegenübertreten läßt und die in einem Variationensatz kontrapunktische Formen von hinreißendem Klangreiz hervorzaubert. Trotzdem aber zeigt das Stück den Komponisten in langsamen Vorwärtsschreiten auf einem neuen Wege, der ihn zu größerer Einfachheit zunächst im thematischen Vorwurf, der echt flötenmäßig erfunden ist, aber hier und da auch in der kompositorischen Durchgestaltung führt. Es ist dies ganz zweifellos das inhaltlich bedeutendste Werk unserer Literatur auf diesem Gebiet, das freilich an den Spieler höchste Anforderungen stellt, dafür aber auch, wenn es so vollkommen ausgeführt wird wie hier, sich als außerordentlich dankbar erweist.

Zum erstenmal hörte man in der Reihe „Meister am Blüthner" die uns im Lauf des Winters schon mehrfach höchst interessante und dankenswerte pianistische Neubekanntschaften gebracht hat, **Julian v. Karolyi.** Mit einem Chopin-Schumann-Programm fand der junge Künstler stürmischen Erfolg, der sich bei allem Glanz seiner technischen Leistung und bei aller feinen Geistigkeit, mit der er seinen Vorwurf gedanklich durchdringt, doch vor allem auf die strahlende jugendliche Frische gründet, die seinen Vortrag wesentlich bestimmt und die dem Spiel dieses Künstlers einen eignen unberührten Zauber gibt. Dabei ist er eine im Innersten poetische Natur, die die *h*-moll-Sonate oder die *g*-moll-Ballade von Chopin mit zündendem Feuer und mit tiefer lyrischer Versenkung nacherlebt, ohne ihre männlich klare Haltung aufzugeben, und die in Schumanns „Symphonischen Etüden" in der adeligen Schönheit des Gesangstons vollends alle Saiten einer echt romantischen Empfindung aufklingen läßt.

Im **dritten Symphoniekonzert der NS.-Gemeinschaft „Kraft durch Freude"** stand Bruckners „Achte" im Vordergrund des Interesses. Hans Weisbach hatte den Abend mit Werken eingeleitet, die in gewolltem inhaltlichen Gegensatz zur Symphonie dem Hörer keinerlei innere Probleme stellten: Cimarosas Ouvertüre zur „Heimlichen Ehe" und Mozarts „Krönungskonzert". Der schimmernde Glanz der mit überlegener Selbstverständlichkeit gegebenen technischen Meisterleistung, die Ornella Puliti Santoliquido hier bot, ließ die verfeinerte, stilklare und empfindungsreiche Darstellung überschäumender Lebensbejahung, die aus dieser festlichen Musik spricht, hinreißend hervortreten. Weisbachs Auslegung der Bruckner-Symphonie war weitgehend von einem Geiste erfüllt, in dem den Meister zu sehen uns die bereits erschienenen Urfassungen lehrten: Der — Tempoveränderungen nach Möglichkeit meidende — große Zug der Gestaltung ließ den Hörer das Werk als jene gedankliche Ganzheit begreifen, als die der Komponist es anlegte. In der stählernen Schärfe der Umrisse, die die kämpferischen Motive hier gewannen, wie in der — bei aller erregenden Eindringlichkeit der Versenkung in stille seelische Bereiche — straffen Betonung der architektonischen Linie ersparte der Dirigent sich und seinen Hörern keine Geste übermenschlicher Kraft und erschütternden Leidens im Ringen mit dunklen Mächten, um dann um so lichtvoller die große Erlösung aufjubeln zu lassen. Der Eindruck war zutiefst erschütternd und von großartiger Geschlossenheit, auch wenn ein kleiner Irrtum für eine Zeit lang eine gewisse Nervosität im Orchester, das eine ausgezeichnete Leistung bot, aufkommen ließ.

Dr. Waldemar Rosen

Neu erschienene Chormusik

Die Nachfrage nach gediegener neuzeitlicher Musik ist bei den Chören aller Leistungsgrade und jeglicher Besetzung rege, zumal gerade auf dem Gebiete der Chormusik in der zurückliegenden Zeit, von Einzelerscheinungen abgesehen, kaum ein wesentlicher Entwicklungsfortschritt festzustellen war. Dieser Stillstand, der auf den letzten Aufschwung des Chorgesanges gegen Mitte des vorigen Jahrhunderts folgte, als es galt das Volkslied dem deutschen Volke wiederzugewinnen und nicht verlorengehen zu lassen, erschwert nun freilich den Übergang zu neuen Formen und neuen Inhalten. Als „Chöre" kommen ja stets Laienvereinigungen in Betracht, die oft genug auch räumlich weit entfernt von den Brennpunkten eines bewegteren, anregenden Musiklebens ihren Sitz haben. Solchen Chören den Anschluß zu erleichtern, helfen in erster Linie Sammlungen, die eine Brücke aus der Vergangenheit in die Gegenwart schlagen. Die von Dr. Walter Lott unter Mitarbeit des Musikausschusses des Reichsverbandes der gemischten Chöre Deutschlands herausgegebene „Deutsche Chormusik" (Kistner und Siegel) bringt vierundvierzig sorgsam ausgewählte Sätze, deren Komponisten zwischen 1400 und 1900 lebten. Wo es zulässig und insbesondere bei den Volksliedern, sind zeitgenössische Tonsetzer zur Bearbeitung herangezogen, so daß die neugewonnene Form dem Sänger die Einfühlung in den musikalischen Ausdruck der Gegenwart ermöglicht.

Unter dem gemeinsamen Titel „Sprache der Liebenden" veröffentlicht Hermann Simon zwei Liederreihen (Kistner und Siegel), „Frauenlob" für Männerchor und „Minnesang" für Frauenchor. Beide Werke verwenden bevorzugt Texte älterer Zeit, ohne sich dadurch aber in ihrer musikalischen Haltung bestimmen zu lassen. Den zarten Dichtungen ist schlichter, fein empfundener Ausdruck gegeben, der einen disziplinierten Vortrag erfordert, da die Chöre durchaus auf kammermusikalische Wirkung berechnet sind. „Drei

Liebeslieder" für gemischten Chor von Heinz Tiessen op. 48 (Kistner und Siegel) stellen ebenfalls vor allem Ansprüche an die Vortragskunst der Sänger, sind aber sehr dankbare und wirkungsvolle Sätze und bringen den einzelnen Stimmen dankbare Aufgaben.

Als größeres geschlossenes a cappella-Werk für gemischten Chor erschien der Hymnus „Gott, Ursprung aller Dinge" von Hermann Grabner op. 42 (Kistner und Siegel). Ein in seiner Anlage und seinem Aufbau, in seiner leidenschaftlichen musikalischen Sprache und seiner harmonischen Kraft überzeugender Tonsatz. Die Teilung des Alt und des Baß und damit die Erweiterung zum sechsstimmigen Chor bereichert die klangliche Farbigkeit, setzt allerdings auch entsprechend besetzte Chöre für die Aufführung voraus. Das althochdeutsche „Wessobrunner Gebet" liegt in der Übertragung von R. Zoozmann der Komposition von Wilhelm Weismann (Kistner und Siegel) zugrunde. Ein Baritonsolo singt in freien rezitativischem Stil über liegenden Orgelharmonien die ersten Sätze dieses früheren Zeugnisses deutscher Dichtung. Dann steigert ein siebenstimmiger Chor das Gebet in knapp formulierten, in sich gestrafftem Satz zu gewaltiger Größe des Ausdrucks. Die „Kleine Passion" für Sopran-, Tenor-, Baritonsolo, gemischten Chor und kleines Orchester op. 18 von Max Gebhard (Kistner und Siegel) stützt sich thematisch wesentlich auf den evangelischen Choral der Passionszeit; der in mancherlei Gestalt als Choralintrada, Choralvariante, Choralrezitativ, Choralmeditation usw. das Werk durchzieht. Trotz solcher Bindungen trägt das bewegt gestaltete und kunstvoll geformte Werk durchaus persönliche Prägung. Der Instrumentalsatz sieht neben der Orgel noch Streichquintett und fünf Bläser vor, kann aber auf drei Bläser und zwei Violinen beschränkt werden. Durch die vielfältige Wandelbarkeit der Besetzung im Chorischen wie Instrumentalen paßt sich Hermann Erdlens „Musiken Klang" (Kistner und Siegel) jedem Bedürfnis an. Gemischter, großer und kleiner Chor singen in fröhlich beschwingter Rhythmik den Text von Cornelius Becker (1604) in einem melodisch frischen Satz, der von Streichorchester, Bläsern, Orgel bzw. Klavier wirkungsvoll unterstützt ist. Ein Werk, das für Singschulen — der Staatlichen Hamburger ist es gewidmet — und ähnliche Kreise in Betracht kommt.

Für Männerchor, zwei Klarinetten, Trompete und Streichorchester komponierte Fritz Büchtger als op. 10 die „Serenata im Walde zu singen" von Matthias Claudius (Kistner und Siegel). Schlicht volkstümlich, mit gesundem Sinn für Humor und viel Musizierfreude ist das mehrsätzige Werk angelegt, das von Chor und Orchester unschwer zu bewältigen ist.

„Auf, auf zum fröhlichen Jagen" nennt Cesar Bresgen seine lustige kleine Jagdkantate für Chor, Einzelstimmen und Instrumente (Bärenreiter-Verlag), die aus eigenen Weisen und Volksliedern zusammengestellt ist. Das kleine Instrumentalensemble von zwei Geigen und Baß, Flöte (oder Blockflöte), Horn (ad libitum) und Trompete, die aber um ihrer charakteristischen Verwendung willen lieber nie durch Klarinette ersetzt werden sollte, gibt den Sätzen ein frohes, farbiges Gewand. Eine „Waldmusik" gestattet es, auch den Tanz einzubeziehen. Für Spielscharen ein sehr dankbares Werk. Als fünfte und sechste Folge des „Neuen Chorliederbuches" gibt Hugo Distler Kalendersprüche für die Monate April—Juni und Juli—September heraus (Bärenreiter-Verlag). Im Wechsel zwischen Vorsänger und gemischten Chor wird der Jahresreigen hier weitergeführt. Die in klaren Linien und übersichtlicher Harmonie gehaltenen Sätze lassen sich nicht nur als geschlossene Jahresfolge, sondern auch als Einzelchöre singen und bieten damit eine wertvolle Bereicherung für die Gestaltung von der Jahreszeit bestimmter Feierstunden.

Bruno Stürmers Weihnachtskantate „Vom Tode zum Leben" op. 89 (Henry Litolffs Verlag) legt die Dichtung von Volker Wulf zugrunde. Klage, Verheißung, Erfüllung und Freude sind die vier Teile, die in ihrem klanglichen und melodischen Ausdruck charakteristisch gegeneinander dem großen Erlösungsgedanken Gestalt geben. Ein gemischter Chor, der aber auch über eine gute Besetzung in den Männerstimmen verfügen muß, ein Kinderchor, der den entsprechenden Stellen lichtere Farben gibt, drei Solostimmen und ein Sprecher formen das von Orgel begleitete Werk zu einem wirkungsvollen, glanzvoll gesteigerten Ganzen. In der Sammlung „Lied im Volk" ließ Walter Berten drei Chöre, das Weihnachtslied „Nun sei uns willkommen", das Volkslied „Waldvögelein" und J. A. P. Schulz' „Schlaf, Kindlein, schlaf" erscheinen (Ed. Bote und Bock). Die vielseitigen Ausführungsmöglichkeiten als ein- oder mehrstimmiger Gesang mit und ohne Instrumentalbegleitung, die wiederum auch selbständig benutzt werden kann, bestimmt den Wert dieser Ausgaben. Die Lieder lassen sich bevorzugt beim Gemeinschaftsmusizieren verwenden und gestatten den Ausbau zu kleinen improvisierten Kantaten. „Fünf a cappella-Chöre" für vierstimmigen gemischten Chor von Hans Schaeuble op. 21 (Bote und Bock) stellen an das gesangliche Können und die Sicherheit der ausführenden Sänger ziemlich hohe Anforderungen. Die gehalt-

vollen Kompositionen zu Texten Rudolf Pestalozzis zeichnen sich durch tiefempfundene Innerlichkeit aus, die mit feinem Klangsinn dem musikalischen Gedanken Ausdruck verleiht.

Mag die Musik an sich der didaktischen Poesie fernstehen, so ist doch beinahe zu allen Zeiten der Versuch unternommen worden, auch hier eine Verbindung zwischen Wort und Ton zu finden. Von den jüngeren Komponisten greift jetzt Kurt Thomas, nachdem er zuvor schon besinnliche Texte von Wilhelm Busch vertont hat, auf Fabeldichtungen des 18. Jahrhunderts zurück. Es ist ihm gelungen, in seinem Chorsätzen die seltsame Mischung zwischen lebendiger Anschaulichkeit und lehrhafter Moral musikalisch so auszuwerten, daß die Realität der Erzählung sich in die poetisierende Deutung der Musik steigert und jene innere Geschlossenheit erreicht wird, die unauffällig das Lehrhafte des Wortes durch die charmante Wendung der Musik unterstreicht. Die „Fünf Tierfabeln" (Breitkopf & Härtel) nach Dichtungen von Gleim, Lichtwer, Pfeffel und Goethe verlangen einen klanglich sehr fein disziplinierten ganz aus dem Vortrag des Wortes gestaltenden Chor. Zu eigener Dichtung schrieb Karl Bleyle ein kurzes und in der Wirkung dankbares weltliches Oratorium „Lied des Lebens" (Breitkopf & Härtel), das in seinen Chorsätzen von romantischem Geist erfüllt ist und auf diese Weise im hymnisch gesteigerten Text zu nachhaltiger Wirkung verhilft. Der bunte Wechsel der Gedanken des Dichters findet in der Seele des Musikers reichen und lebendig gestalteten Ausdruck. In Erfüllung dieser Absicht teilt der Komponist gelegentlich den gemischten Chor in einen Frauen- und einen Männerchor, so daß für die Aufführung eine entsprechend besetzte Chorvereinigung Voraussetzung ist. Lothar Band

Kleine Mitteilungen

Die Neue Bach-Gesellschaft hält das **25. Deutsche Bach-Fest** vom 23.—25. April in Leipzig ab. Das Programm gibt einen Überblick über das musikalische Schaffen der gesamten Familie Bach. Im Mittelpunkt der Konzerte steht naturgemäß das Werk des Thomaskantors. Mitwirkende sind u. a. der Thomanerchor unter der Leitung des jetzigen Thomaskantors Prof. D. Dr. Karl Straube, der Thomasorganist Prof. Günther Ramin und das Gewandhausorchester.

Mit dem diesjährigen **Donaueschinger Musikfest,** das im Juni abgehalten wird, ist eine alemannische Kulturtagung verbunden. Die Konzerte des Festes werden von der Karlsruher Staatskapelle und von namhaften badischen, schweizerischen und elsässischen Musikern ausgeführt.

Zur Erinnerung an das erste deutsche Sängerfest, das vor hundert Jahren, im Sommer 1838, stattfand, wird die Frankfurter Sängerschaft im Mai dieses Jahres eine **Festwoche für deutsche Chormusik** veranstalten. Insgesamt werden 101 Vereine des Sängerkreises Frankfurt mit 4000 Sängern teilnehmen. Im Laufe dieser Festwoche wird in sieben großen Veranstaltungen ein Überblick über die wertvolle zeitgenössische Chormusik gegeben. Den Schluß bildet eine große Feier der Mozart-Stiftung, die jenem ersten deutschen Sängerfest in Frankfurt 1838 ihre Entstehung verdankt.

In Detmold wird auch im Sommer 1938 wieder eine **Richard Wagner-Festwoche** veranstaltet. Es werden „Die Meistersinger", „Tristan", Beethovens Eroica und 9. Symphonie und gemeinsam an einem Abend ein Hans Sachs-Spiel, „La serva padrona" von Pergolese und die heitere Gerichtsszene aus Wagners Frühwerk „Das Liebesverbot" zur Aufführung gelangen. Mit der künstlerischen Gesamtleitung ist wiederum Otto Daube beauftragt worden. Als Dirigenten haben Prof. Dr. Raabe und Prof. Reichwein ihre Mitwirkung zugesagt.

Im neuen Jahr führt die erste **Auslandsreise der Berliner Philharmoniker** unter Wilhelm Furtwängler das weltberühmte Orchester über einige westdeutsche Großstädte nach Belgien, Holland und England. In England werden zwei Konzerte in London und ein Konzert in Bristol veranstaltet.

Der **deutsch-rumänische Kunst- und Kulturaustausch,** in dessen Verlauf im Dezember eine „Fidelio"-Aufführung mit deutschen Künstlern in Bukarest stattfand, wird auch im Frühjahr weitergeführt. Ende April wartet das Frankfurter Opernhaus mit einer Aufführung des Nibelungen-Ringes in der Bukarester Staatsoper auf.

Als Ergänzung unserer neulich veröffentlichten Mitteilung über den **Pianisten-Wettbewerb in Brüssel** sei mitgeteilt, daß auf Veranlassung der Königin Elisabeth von Belgien der ursprünglich in größeren Abständen nur für Geiger gedachte „Eugène Ysaye-Wettbewerb" von nun an alljährlich und auch für Pianisten und Dirigenten durchgeführt wird. Der Wettbewerb dieses Jahres findet im Mai unter den Pianisten statt. Es werden zwölf Preise von 50000 bis 4000 belgische Franken verteilt. Die Kgl. Belgische Gesandtschaft in Berlin hat die Deutsche Regierung gebeten, eine deutsche Persönlichkeit damit zu beauftragen, Mitglied der Jury dieses Wettbewerbes zu sein. — Anfragen an Charles Houdret, Verwaltungsdirektor der Musikstiftung Königin Elisabeth, Palais d'Egmont in Brüssel.

Beim „Tag der Musik" in Bonn innerhalb der Gaukulturwoche Köln-Aachen sprach Prof. Paul Graener als Leiter der Fachschaft Komponisten in der RMK. über die großen **Aufgaben einer wertvollen zeitgenössischen Unterhaltungsmusik,** zu deren Schutz vor allem ein am 1. Februar in Kraft tretender ministerieller Erlaß gedacht sei, demzufolge jede Veröffentlichung von Musikwerken einer besonderen Erlaubnis unterliegt. Neben dem Kampf gegen musikalischen Schund könne dadurch gleichzeitig besserer Schutz der deutschen Musik gegenüber unerwünschten ausländischen Erzeugnissen gewährleistet werden. — Unter Vorsitz von Prof. Dr. Schiedermair fand im Rahmen der Gaukulturwoche auch eine Tagung für rheinische Musikgeschichte statt. Der Landesleiter der RMK., Prof. Dr. Hermann Unger, bot grundsätzliche Ausführungen über die Aufgaben der Kammer.

Durch den Betrag von 67000 Dollar aus Mitteln der Rockefeller-Stiftung wird der amerikanischen Universität Princetown die Möglichkeit gegeben, ihre geplanten **Untersuchungen über den Einfluß des Rundfunks auf das Alltagsleben des Amerikaners** durchzuführen. Wenn man herausbekommt, welche Programme bevorzugt werden und welche soziologischen Wandlungen vor allem in der häuslichen Musikpflege seit der Erfindung des Rundfunks vor sich gegangen sind, dürften diese Forschungsergebnisse auch für europäische Verhältnisse Bedeutung erlangen.

Die Versorgungsstiftung der deutschen Komponisten hat ein Grundstück in Bad Harzburg erworben, um hier eine **Reichsheimstätte für Komponisten** zu schaffen. Das 15000 Quadratmeter große Grundstück, das unmittelbar an den Wald anschließt, soll zum 1. April 1938 übernommen werden. Das Haus wird als Erholungs- und Altersheim dienen.

Auch in diesem Jahre wird die Stadt Halle wieder ihren **Händel-Tag** begehen. Als Auftakt findet ein Festkonzert unter Beteiligung hallischer Schulchöre statt. Am 23. Februar wird in einer Festveranstaltung im Stadttheater „Rodelinde" unter Generalmusikdirektor Kraus zur Aufführung gebracht. Wiederum wird an Persönlichkeiten, die sich um das Werk Georg Friedrich Händels verdient gemacht haben, vom Oberbürgermeister die Händel-Plakette verliehen.

Die diesjährigen **Salzburger Festspiele** werden vom 23. Juli bis 31. August durchgeführt. Im Spielplan: Tannhäuser, Zauberflöte, Meistersinger, Fidelio, Falstaff, Don Giovanni, Figaro, Orpheus, Cosi fan tutte, Rosenkavalier.

Die **Münchener Philharmoniker** wurden wiederum von einer Reihe nord- und südwestdeutscher Städte zu Gastkonzerten eingeladen.

Es interessiert vielleicht zu wissen, daß zu den eifrigsten Hörern des vom **Reichssender Leipzig** unter Generalmusikdirektor Hans Weisbach durchgeführten **Sibelius-Zyklus** der Komponist selbst gehört. Wieder einmal erweist sich so die völkerverbindende Kraft des Rundfunks. Der Komponist hat nach jeder Sendung sofort telegraphisch oder brieflich seinen Beifall und Dank ausgesprochen.

Der **erste asiatische Landesverband der Internationalen Bruckner-Gesellschaft** befindet sich nicht, wie irrtümlicherweise in Nr. 2 bemerkt wurde, in Japan, sondern in Ankara (Türkei), wo er vor einigen Jahren von Generalmusikdirektor Dr. Praetorius gegründet wurde.

Personal-Nachrichten

Der langjährige Intendant des Landestheaters Saarpfalz Sigurd Robert Skal ist mit Ablauf des Jahres 1937 in den Ruhestand getreten. Der bisherige Oberspielleiter und stellvertretende Intendant am Stadttheater Gießen, Dr. **Erich Schumacher,** wurde als Nachfolger berufen.

Prof. **Robert Teichmüller** vom Leipziger Landeskonservatorium wurde in die Jury des in Wien unter dem Ehrenvorsitz des Bundeskanzlers Dr. v. Schuschnigg stattfindenden Internationalen Wettbewerbes für Gesang, Klavier und Holzblasinstrumente berufen.

In Richmond (USA.) starb der letzte Intendant des kaiserlich russischen Theaters in Petersburg, Fürst **Sergius Michailowitsch Wolkonsky.** Seine Tätigkeit ist eng mit der Tradition des russischen Balletts verwachsen, und man schreibt ihm die Entdeckung der Pawlowa zu. Nach dem Kriege war der Fürst in Paris als Konservatoriumslehrer tätig, nach seiner Heirat mit einer Amerikanerin lebte er zuletzt in den Vereinigten Staaten.

Generalmusikdirektor **Hans Gahlenbeck**, der zehn Jahre hindurch mit stärksten künstlerischen Erfolgen das musikalische Leben der Stadt Kiel betreute, hat den Oberbürgermeister gebeten, mit Ablauf dieser Spielzeit von seiner Verpflichtung entbunden zu werden, um sich neuen Aufgaben zuwenden zu können. Der Oberbürgermeister hat diesem Antrag entsprochen. Gahlenbeck leitete außer der Oper nach dem Weggang von Prof. Fritz Stein seit 1933 auch die Symphoniekonzerte.

Der Musikpreis der Lasserre-Stiftung wurde für 1937 dem bekannten Pariser Komponisten **Guy Ropartz** zuerkannt.

Siegmund v. Hausegger tritt mit dem 30. April von der Leitung der Münchener Philharmoniker zurück. Als Nachfolger ist **Oswald Kabasta**, der musikalische Leiter der österreichischen Rundfunkgesellschaft, berufen worden. Die AMZ. wird sich mit diesem Wechsel an einer künstlerisch so wichtigen Stelle noch eingehender beschäftigen.

Theater und Oper

Bordeaux. Prof. Krips (Wien) dirigiert im März im Theater von Bordeaux, einer der ältesten Bühnen Frankreichs, einige Festvorstellungen von Mozarts „Entführung" und „Figaro" unter Teilnahme erster Wiener Kräfte.

Düsseldorf. Die Düsseldorfer Oper wird im Wagner-Gedenkjahr zuerst „Lohengrin" neu inszenieren. Noch in dieser Spielzeit wird auch der „Ring des Nibelungen" in neuer Inszenierung herauskommen. Generalintendant Prof. Otto Krauß führt in beiden Werken die Regie, die musikalische Leitung hat Generalmusikdirektor Hugo Balzer.

New York. In der Metropolitan Opera fand die Erstaufführung der Oper „Elektra" von Richard Strauß statt. Die Veranstaltung hat stürmischen Erfolg errungen.

Paris. Die Große Oper bereitet eine Neueinstudierung von Mozarts „Don Juan" vor. Dirigent: Fritz Zweig (Prag).

Rom. Unter Tullio Serafin kam im Teatro Reale die im Vorjahr im Rundfunk uraufgeführte Oper „La Monacella della Fontana" (Die Brunnenfee) von Giuseppe Mulè zur Erstaufführung. Der Komponist schrieb das Werk als Achtundzwanzigjähriger im Jahre 1913. Es zeigt schon deutlich die vom Verismus wegweisende Richtung dieses Musikers, dessen neueste Oper „Dafni" noch in dieser Spielzeit in Düsseldorf uraufgeführt werden wird.

Konzert-Nachrichten

Ankara. Generalmusikdirektor Dr. Ernst Praetorius brachte in Ankara in Anwesenheit des türkischen Ministerpräsidenten das Violoncellokonzert von Georg Göhler zur Uraufführung. Solist war der türkische Violoncellovirtuos Davit Zirkin.

Basel. Gewandhauskapellmeister Hermann Abendroth leitete als Gastdirigent im großen Musiksaal ein sehr erfolgreiches Symphoniekonzert, nachdem er vor kurzem in Winterthur ein deutsch-schweizerisches Austauschkonzert dirigiert hatte.

Berlin. Generalmusikdirektor Karl Dammer leitet das 3. Symphoniekonzert des Orchesters des Deutschen Opernhauses am 26. Januar. Solist: Wilhelm Backhaus.

— Generalmusikdirektor Erich Orthmann dirigiert im 2. Symphoniekonzert der Volksoper am 30. Januar Werke von Beethoven und Brahms. Solist: Prof. Georg Kulenkampff.

— Herbert Pollack gibt am 1. Februar seinen einzigen Klavierabend im Beethoven-Saal. Zur Aufführung gelangen Werke von Mozart, Schubert, Erstaufführungen von Vollerthun und Busoni, ferner Paganini-Liszt.

— Das Kulturamt der Reichsjugendführung eröffnet eine größere Konzertreihe für HJ.-Führer und BDM.-Führerinnen am 3. Februar mit einer Veranstaltung in der Berliner Philharmonie unter der Leitung von Staatsrat Furtwängler.

Jena. Das weihnachtliche (57.) Konzert der Bach-Gemeinde brachte mit Orchesterwerken von Torelli und Corelli, alten Weihnachtschören und Orgelsoli von Pachelbel und Bach die gedeihliche Gemeinschaftsarbeit des Konservatoriumsorchesters — und Chores (Leiter: Prof. Walter Hansmann und Prof. Brieger) sowie das große Können des Stadtorganisten Joh. Ernst Köhler (Weimar) zum Ausdruck.

Jena. Im 4. Akademischen Konzert am 25. Januar 1839 kommen unter Leitung von Prof. Volkmann das Konzert für großes Orchester von Gottfried Müller sowie das neue Duo von Hans Pfitzner für Violine, Violoncello und Kammerorchester zur ersten Aufführung (Solisten: Max Strub und Ludwig Hoelscher).

Paris. In der Pariser Zweigstelle des Deutschen Akademischen Austauschdienstes, der bei freiem Eintritt regelmäßig Konzerte und Vortragsabende veranstaltet und mit dieser Einrichtung sich nicht nur der Teilnahme deutscher Zuhörer, sondern auch des großen Interesses französischer Professoren und Studenten erfreut, spielte das Essener Peter-Quartett Werke von Mozart, Beethoven und Jarnach.

Solingen. Als künstlerisches Weihnachtsgeschenk an seine Vaterstadt führte der Violoncellist Prof. Ludwig Hoelscher sechs Konzerte durch, von denen vier auf seinen ausdrücklichen Wunsch in den Betrieben veranstaltet wurden. Der Künstler führte in diesen Konzerten seine aufgeschlossenen und dankbaren Hörer in den Geist der zum Vortrag gewählten klassischen Violoncelloliteratur ein. Die fünfte Veranstaltung war ein Festkonzert unter Mitwirkung des Bergischen Landesorchesters unter dem Städtischen Musikdirektor Werner Saam. Das sechste Konzert gab Hoelscher in den Solinger Krankenanstalten. E.E.St.

Stockholm. Gefeierter Dirigent des Stockholmer Symphonieorchesters war Dr. Helmut Thierfelder, der schon mehrfach Konzerte in Schwedens Hauptstadt geleitet und sich auch in Deutschland oft für schwedische Musik eingesetzt hat. Zur Aufführung kamen Werke von Beethoven, Liszt, Werner Egk und — als Neuheit — ein Klavierkonzert von Erland v. Koch, das Erstlingswerk des siebenundzwanzigjährigen schwedischen Komponisten. Überzeugender Solist des Konzerts war der bekannte deutsche Pianist Hermann Hoppe.

Aus Künstlerkreisen

Yrjö Kilpinen schrieb Musik für Viola da Gamba in Form einer viersätzigen Suite, die **Sylvia Grümmer** zu Aufführungen übergeben wurde.

Sigmund Bleier, der Stuttgarter Meisterviolinist spielte kürzlich in Gotha im Rahmen der Meisterkonzerte und erntete allerstärksten Erfolg.

Auf dem Schwäbischen Sängerfest in Stuttgart kommt eine Kantate „Deutsches Land" für gemischten Chor und Orchester von **Hugo Herrmann** zur Uraufführung.

Prof. **Wilhelm Stroß** spielte mit dem Berliner Philharmonischen Orchester in Berlin unter Generalmusikdirektor Schuricht mit großem Erfolg das Violinkonzert von Paul Graener.

Walter Hänse von den Württembergischen Staatstheatern Stuttgart wurde von Intendant Erich Ortmann nach erfolgreichem Gastspiel als Tonio in „Bajazzo" als erster lyrischer und Charakterbariton an die Deutsche Volksoper in Berlin verpflichtet.

Walter Gieseking erntete in New York stürmischen Beifall.

Anläßlich der Thüringer Gaukulturwoche kam **Werner Trenkners** „Variationen-Suite über eine Lumpensammlerweise" durch Generalmusikdirektor Sixt in Weimar zur erfolgreichen Aufführung. Musikdirektor Röder dirigierte dieses Werk im Reichssender Hamburg.

Der Berliner Domorganist Prof. **Fritz Heitmann** erhielt eine Einladung für eine ausgedehnte Konzertreise durch die Vereinigten Staaten von Nordamerika und nach Kanada.

Im Radio Graz gelangten durch Sybille Krumpholz sieben Gesänge aus dem Bartsch-Roman „Zwölf aus der Steiermark" von **Hermann Kundigraber** mit dem Komponisten am Flügel zur Aufführung.

Das **Wendling-Quartett** spielte in seinem 4. Kammermusikabend in Stuttgart u. a. das Streichquintett *Es*-dur von Max v. Schillings, der am 19. April seinen 70. Geburtstag hätte feiern können.

Hildegard Hennecke (Alt), Marta Schilling (Sopran) und Helmuth Melchert (Tenor) aus der Schule **Oscar Rees** wurden für Verdis Requiem unter Leitung von Prof. Dr. Rahlwes nach Halle verpflichtet.

Verantwortlich für die Schriftleitung: Für den Teil „Berliner Musikleben" wie für alle Berlin betreffenden Berichte und Beiträge (ausgenommen die Rubriken „Kleine Mitteilungen" und folgende): Paul Schwers, Berlin-Südende, Doelle-Straße 48. — Verantwortlich für den gesamten übrigen redaktionellen Inhalt: Dr. Richard Petzoldt, Berlin-Wilmersdorf, Rudolstädter Straße 127. — Verantwortlich für den Anzeigenteil: Elly Schumacher, Berlin-Südende, Doelle-Straße 48. — Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel, Leipzig C 1. Erfüllungsort und Gerichtsstand Leipzig. IV. Vj. D. A. 1080

Wohnungs-Tafel
Künstler / Unterricht / Institute

Gesang

Sopran und Mezzosopran

Hilde GAMMERSBACH Sopran/Oratorien-Lieder KÖLN-Roisdorf, Bonner Str. 31, Tel. Bonn 5762

Eva Gilbert-Lessmann Konzert- und Oratoriensängerin (Sopr.) Hamburg 39, Agnesstr. 37

Adine Günter-Kothé hoher Sopran SEKRETARIAT: GLIMPF BERLIN W 15, Xantener Straße 14 / Telefon 92 57 27

ELSE REUTER-NEEB Konzert- und Oratoriensängerin - Sopran Weilburg/Lahn Adolfstraße 5, Tel. 514

ELSE RUECKER Konzert- und Oratoriensängerin — Sopran Wiesbaden, Dotzheimer Straße 51, Telefon 208 97

Marta Schilling Sopran · Lied, Oratorium Berlin-Zehld., Sven-Hedin-Str. 64 · 8486 22

Lotte Schrader Sopran, Oper-Konzert-Oratorium Sekretariat: Berlin-Charlottenburg 1 Fernsprecher 34 59 77

Alle Musikalien * Alle Schallplatten Accordeons, Kleininstrumente

BOTE & BOCK
G. m. b. H.

Im Zentrum: Leipziger Straße 37 166416


Gegr. 1838

Im Westen: * Tauentzienstraße 7b 241582, 24 8300

Stadtauslieferungsstelle der Allgemeinen Musikzeitung für Groß-Berlin

---

Konzert-Organisation, Künstler-Vertretung

LOLA BOSSAN

Gründerin und Leiterin des Orchestre Philharmonique de Paris. Geschäftliche Vertretung der Allgemeinen Musikzeitung. **151, Avenue Wagram, Paris XVIIe**

Süddeutsche Konzert-Direktion Otto Bauer G. m. b. H. Leitung: Arnold Clement

München Wurzer Straße 16. Gegründet 1890
Telefon: 22795, 23537 / Telegr.-Adr.: Weltkonzert
Geschäftsstelle und Vermittlung sämtlicher Münchener Konzertgesellschaften und Chorvereine

Arrangement von Konzerten, Vorträgen, Tanzabenden im In- und Ausland. Verlag der Musikzeitschrift Dur und Moll. Schriftleitung: Richard Würz

---

Sopran und Mezzosopran

LORE SCHRÖTER Oratorien und Lieder Köln, Mohrenstr. 5, Tel. 223904

Carlotta TAG Koloratur-Sopran/Berlin W 35 Steglitzer Straße 21 / Fernsprecher 21 31 41

Hilde Wesselmann Sopran—Oratorium—Lied W.-Barmen, Ronsdorfer Str. 64. Tel. 60000

Alt

Lore Fischer ORATORIEN / LIEDERABENDE Stuttgart W, Gaußstr. 74, Fernruf 65394

RUTH GEHRS ORATORIEN — LIEDER — ORCHESTERGESÄNGE SEKR.: BERLIN-CHARLOTTENBURG 1. TEL. 345977

Margarete Hartmann BERLIN-WILMERSDORF Wexstr. 38, 866853

Eva Jürgens ALT-MEZZO W.-Barmen, Wertherhof 6, Tel. 522 91

Bariton

Hans Friedrich MEYER LIED-ORATORIUM, Berlin-Neuwestend, Bolivarallee 7, Tel. 991682

Konzertdirektion Johan Koning

Ruijchrocklaan 32 **HAAG** Telefon 721 571
Engagementsvermittlung und Organisation von Konzerten

Praktische Musiklehre
für Laien und Berufsmusiker

WILHELM HITZIG
Tonsystem und Notenschrift
Erste Einführung in die Elementartheorie .... RM. 1.20

ANDREAS MOSER
Methodik des Violinspiels
I. Teil: Von der Bogenführung und den Verrichtungen des rechten Armes .... RM. 1.20
II. Teil: Von der linken Hand und den Verrichtungen ihrer Finger auf dem Griffbrett .... RM. 1.80

HELMUT SCHULTZ
Instrumentenkunde
160 Seiten mit 43 Abbildungen .... RM. 3.50
Eine bei aller Kürze überaus anregende und umfassende Darstellung alles dessen, was die Instrumente, ihre Klangfarben und Verwendungsmöglichkeiten betrifft.

Zu beziehen durch jede Buchhandlung und durch

BREITKOPF & HÄRTEL IN LEIPZIG

Nummer 4 · 28. Januar 1938

Allgemeine Musikzeitung

Rheinisch-Westfälische Musikzeitung · Süddeutscher Musikkurier
Berlin · Leipzig · Köln · München
65. Jahrgang



phot. Neese, Breslau

Professor Hermann Behr

Leiter der Schlesischen Philharmonie in Breslau

Postversand ab Leipzig

ALLGEMEINE MUSIKZEITUNG

Hauptschriftleitung und Geschäftsstelle: Berlin-Südende, Doelle-Straße 48 • Fernspr. 75 12 38

Telegramm-Anschrift: Musikzeitung Berlin-Südende. Bankkonto: Deutsche Bank und Diskonto-Gesellschaft, Depositenkasse L III, Berlin-Tempelhof. Postscheckkonto: Berlin 283 28. Zu beziehen durch die Geschäftsstelle Berlin-Südende, Doelle-Straße 48, und Köln a. Rh., Am Hof 30—36, sowie durch alle Musikalien- bzw. Buchhandlungen und Postanstalten. **Geschäftsstelle für die Rheinprovinz und Westfalen:** Musikalienhandlung P. J. Tonger, Köln a. Rh., Am Hof 30—36; Fernsprecher 22 59 48; Postscheckkonto: Allgemeine Musikzeitung Köln 559 23 • Schriftleitung: Studienrat Alois Weber, Köln-Deutz, Markomannenstraße 12; Fernsprecher 126 74 **Geschäftsstelle für München und Süddeutschland:** Süddeutsche Konzertdirektion Otto Bauer, G.m.b.H., München, Wurzer Straße 16, u. Musikalienhandlung Otto Bauer, München, Maximilianstraße 5 • Stadtauslieferungsstelle für Groß-Berlin: Bote & Bock, Berlin W 8, Krausenstraße 61 • Auslieferung in Leipzig: **Breitkopf & Härtel, Leipzig C 1, Nürnberger Straße 36—38** • Die Zeitung erscheint jeden Freitag, vom 15. Juli bis 1. September zweiwöchentlich • Bezugspreis durch Postzeitungsamt und den Buchhandel bezogen RM. 6.25 vierteljährlich einschließl. Bestellgeld • Bei Versand nach dem Ausland werden Porto und Streifbandkosten berechnet • **Preis der Einzelnummer RM. 0.70**

Anzeigenpreise werden nach Millimeterzeilen berechnet. Zur Zeit gilt Preisliste Nr. 4 vom 15. September 1936. Ausführliche Auskunft auf schriftliche Anfragen
Für unverlangt eingesandte Manuskripte keine Gewähr. Rückporto ist beizufügen

Allgemeine Musikzeitung

Wochenschrift für das Musikleben der Gegenwart

RHEINISCH-WESTFÄLISCHE MUSIKZEITUNG / SÜDDEUTSCHER MUSIK-KURIER

Herausgeber: Paul Schwers

65. Jahrgang | Berlin, Leipzig, Köln, München, 28. Januar 1938 | Nummer 4

Über das Vollkommenheitsideal in der Musik

Von Roderich v. Mojsisovics

Die Schriftleitung veröffentlicht diesen ganz aus dem „Fortschrittsgedanken" herausgewachsenen Beitrag im Bewußtsein, daß zahlreiche Folgerungen und Behauptungen des Verfassers Kritik und Widerspruch erregen werden. Aber nur so, im Austausch der Meinungen, im lebensnahen Für und Wider, kann zur Lösung ungeklärter Fragen beigetragen werden.

Wann ist ein Kunstwerk vollkommen?

Ich denke dann, wenn es in einer Weise geartet ist, daß nicht der größte Künstler imstande wäre, daran irgend etwas zu ändern, zu „verbessern", wie man gewöhnlich zu sagen pflegt. Es wird daher das betreffende Kunstwerk eine vollständige Übereinstimmung der Absichten des Künstlers mit der Ausführung aufweisen müssen. Aber auch in ästhetischer Hinsicht darf es keinen Wunsch offenlassen. Der Hörer wird bewundernd mitfortgerissen, sich im ersten Augenblicke gar nicht klarwerden können, was es ist, das ihn mit einem wirklich beseligendem Gefühle erfüllt.

Sehen wir etwas näher hin, so werden wir an dem betreffenden Werke eine ganze Reihe von Eigenschaften erkennen, die in ihrer Gesamtheit eben imstande sind, den Eindruck des „Vollkommenen", des in jeder Hinsicht „Vollendetseins" hervorzurufen. Es gibt Hunderte herrlichster Kunstwerke, deren Weltgeltung unbestritten ist, deren hoher ethischer Wert über jedem Zweifel erhaben ist, die überhaupt als Gipfelpunkte der Kunstentwicklung gelten, die jeden überhaupt für einen Kunsteindruck Empfänglichen packen, begeistern, erheben, und die wir aber trotzdem nicht als „vollkommen" bezeichnen können, weil Einzelheiten „auch auf andre Weise" ausgeführt sein könnten oder, was sogar bei Werken der Großmeister manchmal der Fall ist, da Einzelheiten untereinander nicht künstlerisch gleichwertig ausgeführt sind. Dieser letztere Mangel kann freilich auch darin liegen, daß Unvollkommenheiten der Aufzeichnung Zweifel darüber aufkommen lassen über Art und Weise der Wiedergabe. So werden wir demnach zum Schlusse kommen, daß wirklich im höchsten Sinne des Wortes „vollkommene" Werke erst von dem Zeitpunkte an geschaffen werden konnten, an welchem die betreffende Kunst vollständig entwickelt war oder, anders ausgedrückt, an dem sie völlig frei wurde in der Beherrschung und in der Verwendungsmöglichkeit all ihrer Ausdrucksmittel. So können wir beispielsweise in der Malerei vor Entdeckung der sogenannten Luftperspektive von „Vollkommenheit" der betreffenden Landschaften nicht sprechen, obwohl wir schon in der Tafelmalerei des 15. Jahrhunderts landschaftliche Hintergründe kennen, die ganz entzückend wirken; dies vielleicht gerade durch den Hauch des „Unwirklichen", der ihnen innewohnt. Freilich müssen wir hinzufügen, daß auf uns Nachgeborne des 20. Jahrhunderts gerade diese „Unwirklichkeit" einen besonderen Reiz ausübt, ob dieser Reiz aber auch nur im geringsten von dem Künstler beabsichtigt war, möchte ich bezweifeln. Ich denke an oft in der übersinnlichen Farbengebung entzückende Miniaturen des 12. bis 15. Jahrhunderts.

So werden wir in unsrer Kunst, seitdem wir das Wesen gotischer Musik erkannt haben (Blütezeit der drei niederländischen Schulen des 15. und zu Beginn des 16. Jahrhunderts), sagen müssen: diese Kunst kann noch nicht als „vollkommen", als schlechthin „vollendet" gelten, da ihr, trotz aller polyphonen Kunstfertigkeit, das außer der Melodik überhaupt wichtigste musikalische Ausdrucksmittel: die Harmonik fehlt, ganz abgesehen davon, daß ihre Melodik noch recht unentwickelt und nicht selten gleichförmig ist. Der deutschen Renaissance in der Musik, die in ihren Äußerungen oft von den Werken der Spätgotik kaum zu trennen ist, war es vorbehalten, hier zuerst Bresche zu schlagen. Denn trotz aller genialer harmonischer Kühnheiten Monteverdis erscheint mir hier unser Hans Leo Hassler in seinen Madrigalen als der erste das Klangmaterial wirklich beherrschende Meister, dem es gegeben ist, mit der Akkordik frei und ungehemmt schalten und walten zu können. Und darauf kommt es in diesem Falle an. Welch weiter Weg

war aber noch zurückzulegen, bis ein Johann Sebastian Bach auf die direkt „erlösende" Idee verfiel, alle Dur- und Molltonarten dem Schaffen dienstbar zu machen. Und wie er, um dieser seiner Absicht noch einen besonders markanten Ausdruck zu verleihen, nun das „Wohltemperierte Klavier" schuf, in welchem Wunderwerk der Weltliteratur er mit der unbedingten Sicherheit des führenden Genius ein- für allemal die Charakteristik der Tonarten mit einer Bestimmtheit und Deutlichkeit festsetzte, daß sie damit eben „entdeckt" war, und daß von dieser von keinem der nachfolgenden Großmeister abgegangen wurde; nein, nicht abgegangen werden konnte! Darin sehe ich die Hauptbedeutung des großen Johann Sebastian für die gesamte Weiterentwicklung der nordisch-germanischen Musik und für die Musik derjenigen Völker, die sich der deutschen Musik anschlossen. (Sogenannter Abendländischer Kulturkreis älterer Bezeichnungsweise.)

Erst seit Bachs wohltemperiertem Klavier sind alle harmonischen Ausdrucksmittel der künstlerischen Palette des Tonsetzers zugänglich, sie sind ihm erschlossen. Trotzdem gibt es schon in Vor-Bachscher Zeit Werke, die schlechthin als vollkommene bezeichnet werden müssen, da beim Kunstgenusse die Übereinstimmung von Wollen und Können, von Absicht und Vollendung ohne weiteres dem Hörer klar wird. Ich erinnere hier aus dem Spätmittelalter an vereinzelte, ganz entzückende und gefühlsbetonte Madrigale; an etliche Prachtwerke des Palestrinazeitalters, unbeschadet des Einwands, daß ich nicht so ohne weiteres die Werke Palestrinas in Bausch und Bogen als Höhenwerke ansprechen möchte. Aus dem Barockzeitalter kommen neben a cappella-Stücken bereits etliche Orgelwerke hinzu. Aber welche Hindernisse bereiteten die unvollkommenen Orchesterinstrumente des 18. Jahrhunderts dem schaffenden Künstler! Bachs Kunst der Fuge ist meiner festen Überzeugung nach ganz und gar kein Klavierwerk, Bach hörte Klänge, ja vielleicht sogar Klangmassen, die er mit dem unvollkommenen Orchesterapparat seiner Zeit ganz unmöglich wiedergeben konnte. Er wollte aber, gewissermaßen als Dokument seines Schaffens, seines Geistes, das gigantische Werk doch zu Papier bringen; deshalb wählte er eine Aufzeichnungsweise, die keinerlei Angaben über die Instrumente enthielt: nur das musikalische Gerippe brachte er zu Papier. Wie stören bei Haydn die aufdringlich dreinfahrenden Naturtöne des Blechs (insbesondere der Trompeten), und wie schwer tut sich ein Beethoven oft aus dem gleichen Grunde. Einzig und allein Mozart war es gegeben, so zu erfinden, daß bei ihm weder Hörner noch Trompeten als „störend" empfunden werden. Welche Klangpracht entwickelt eine Bachsche Fuge auf dem modernen Flügel! Und wie unzureichend und dürr klingt sie am Cembalo! Erst die Jetztzeit hat daher den von Bach gewiß beabsichtigten Eindruck, insbesondere den des Gewaltigen erschlossen, der fast in jeder seiner Fugen niedergelegt ist.

Die Meister des 19. Jahrhunderts hatten es in dieser Beziehung leichter; obwohl man nie vergessen soll, wie Weber sich durch Verwendung von Naturhörnern verschiedener Stimmung zu helfen verstand, um das darzustellen, was ihm vorschwebte. Aber trotzdem ist auch im vorigen Jahrhundert der Kampf zwischen Wollen und Erfüllung gar oft zu spüren. Was war es denn, das Wagner zur Erfindung seiner Tuben drängte, ebenso wie Bach verschiedene Instrumente erfunden hat? Und ist der heutzutage tobende Streit über die Authentizität der verschiedenen Fassungen Brucknerscher Werke etwas anderes als ein Streit um das Vollkommenheitsideal Brucknerschen Wesens? In den letzten Fällen erwähnte ich ausschließlich den Klangkörper. Dieser ist eben der zuletzt entwickelte Faktor der musikalischen Kunsttechnik. Hier wird etwas was beispielsweise in der Architektur schon den Baumeistern der Gotik klar war, nämlich der Grundsatz der sogenannten „Materialgerechtigkeit", im Allgemeinen genommen, erst relativ spät erkannt. Daß daher dem Orchesterkörper eine andere Art der Themenbildung entspricht, daß eine ganz andere Formung und Ausdrucksweise der Gedanken erforderlich ist, hatte von den Meistern des Rokoko nur Mozart in seiner ganzen Schärfe erkannt; Haydn kennt beispielsweise noch keinen Unterschied in der Bildung eines Orchesterthemas und der eines Klaviertrios. Mozarts Orchesterthemen schlüpfen zwar gelegentlich in seine Klavierwerke hinein; nie aber trifft man in seinen Orchesterwerken Klavierthemen. Oder man sehe sich seine Vokalmusik daraufhin an; man wird meine Behauptung bestätigt finden. In dieser feinen Differenzierung des Klanglichen liegt ein Hauptgrund dafür, daß Mozarts Schaffen fast ausnahmslos schlechthin vollendete, vollkommene Werke enthält. Man beobachte gerade daraufhin in seinen Klavierkonzerten die feinen Veränderungen, die er mit den im einleitenden Orchestertutti eingeführten Gedanken vornimmt, wenn er sie dann dem Solisten am Flügel überträgt. Puritaner der historischen Auffassung werden nun freilich darauf sagen, daraus erhelle nichts anderes, als daß man die Werke Bachs, Händels, ja auch noch die Mozarts mit Cembalo, überhaupt mit den alten, unvollkommenen Instrumenten und nicht mit unseren modernen, eine vollendetere Wiedergabe ermöglichenden aufführen soll. Diese Streitfrage soll uns hier nicht vom Wege abführen.

Daß jeder ernste Künstler nach möglichster Vollendung strebt, können wir doch als etwas Selbstverständliches ansehen. „Wer immer strebend sich bemüht, den können wir erlösen", . . . dieses Goethewort gilt auch hier. Aber nur in dem Sinne, daß den Werken durch dieses „Streben" nichts anhaftet, was auf einen inneren Widerstreit schließen läßt; denn ein solcher schließt die „Vollendung", das Erreichen des Gipfels aus. So wird das gewaltige Schaffen einer so beständig mit sich und mit der Materie kämpfenden Erscheinung wie Michelangelo viel weniger Werke umfassen, denen man mit unbedingter Sicherheit und Selbstverständlichkeit das Beiwort „vollendet", „vollkommen" wird zubilligen können, als dem Schaffen einer Natur wie Raffael, dessen Werke keine Spuren innerer Kämpfe aufweisen. Trotzdem wird uns Michelangelo näherstehen; nicht nur da er germanischer ist, von dieser Eigenschaft sehe ich hier ab, sondern künstlerisch-ethisch. Seine Werke, auch die unbeendigten, stehen uns viel höher durch ihren Gehalt: wenn sie auch das Vollkommenheitsideal fast nie erreicht haben.

Werfen wir nun aber zum Schlusse unter diesem Gesichtspunkte einen Blick auf die Geschichte aller Künste und greifen wir diejenigen Meister heraus, denen Werke geglückt sind, die als schlechthin „vollkommen" gelten, und sehen wir uns daraufhin die gesamte Kunstentwicklung an, so finden wir, daß sich die nun ergebende Entwicklungskurve von der in den landläufigen Handbüchern der Kunst-, Literatur- und Musikgeschichte aufgezeichneten um ein Beträchtliches verschoben hat. Wie wenigen großen Meistern ist es gelungen, ganz und gar vollkommene Werke zu schaffen; Werke, die so dargestellt und ausgeführt sind, daß sie nicht nur dem Zeitgeschmacke trotzen, sondern die in ihrer Vollkommenheit auch in viel späteren Zeiten mit technisch vollkommeneren instrumentalen Mitteln nicht „besser", nicht „vollendeter" geschaffen werden könnten. In vielen Fällen wird es sich zeigen, daß dies auch Werke sind; die ein künstlerisches Problem so lösen, daß es keinem nachgeborenen Meister je einfallen dürfte, noch einmal dieses Problem anzugreifen. Die Operngeschichte (Orpheus), die Geschichte der katholischen Kirchenmusik bietet hierfür zahlreiche Beispiele. Wir werden bei dieser Betrachtung ferner

noch die Beobachtung machen, daß gerade solche Meister, denen es gelungen ist, schwierige Probleme erstmals zu lösen, und die dadurch das betreffende künstlerische Ausdrucksgebiet erweiterten, indem sie neue Kunstmittel ersonnen haben, oft nur mit wenigen Werken in der Reihe der Künstler die wir als Meister der „Vollkommenheit" ansprechen dürfen, oft aber überhaupt nicht in dieser Gruppe, erscheinen werden. Denn zu allem Genie gehört eine gewisse Souveränität und unleugbare Abgeklärtheit, oder deutlicher gesagt, absolute Beherrschung aller für die betreffende Kunstgattung erforderlichen Ausdrucksmittel bei völliger, gewissermaßen selbstverständlicher innerer Klarheit, um Werke schaffen zu können, die man als „vollkommene" bezeichnen kann. Erst dann können wir von einem „Vollkommenheitsideal" sprechen.

Das Problem des Melodielesens

Von Franz Feldens

Das Problem des Melodielesens ist so alt wie die Notenschrift überhaupt. Hat die Buchstabenschrift den Sinn, uns einen lebendigen Inhalt zu verdeutlichen, so hat die Notenschrift über das Erfassen der Töne hinaus die Aufgabe, uns eine Bewegung zu vermitteln, die wir Melodie nennen, nur daß im Gegensatz zur Leseschrift der Vorgang hier ungleich verwickelter ist. Setzt sich doch die Bewegung, die erzeugte und empfundene Musik, aus einer Reihe von Komponenten zusammen, die die Leseschrift in dem Maße nicht kennt. Alle Methoden zum schnellen und klaren Auffassen und Erkennen der Melodie haben keinen selbständigen Zweck und Sinn, sie alle zielen auf das, was hinter den fixierten Noten oder Zeichen steht. An Experimenten hat es nicht gefehlt und aller Methodenstreit ist schließlich nichts anderes als das lebendige Interesse an einer hochwichtigen Sache, wenn auch nicht verkannt werden soll, daß sich mitunter eigennützige Motive breitgemacht haben. Die älteren Methoden über das Eitzsche Tonwort, das Tonika-Do-System, die vielen Zwischenlösungen bis zu Münnichs „Jale" sind der lebendigste Beweis, daß auch heute die Frage nicht schläft, sondern, daß der nimmermüde Geist nach vollkommener Lösung sucht.

Es ist der Idealtraum eines jeden Musikerziehers, den jungen Menschen so weit zu fördern, daß er gleich dem Lesen des Buches, das ihm unerschöpfliche Werte und Inhalte bietet, auch im Lesen des Notenbildes dahinzubringen, daß ihm das Notenstück selbständig zu einer Quelle von Erlebnissen wird. Ein kühner Traum, wenn man die Ergebnisse der Gegenwart betrachtet. Während doch heute jeder der Leseschrift mächtig ist und sich den Inhalt eines Buches je nach seiner Intelligenz und Erfahrung zu eigen machen kann, ist der größte Teil, wenn nicht über 90% der Kinder und Erwachsenen nicht in der Lage, sich auch nur eine einfache Melodie zu ersingen oder empfindend vorzustellen. An der Spitze der Notenleser wird der Musiker stehen, dem es möglich ist, eine an Systemen umfangreiche Orchesterpartitur so lesend in sich aufzunehmen, daß der Orchesterklang vor ihm steht, daß er lesend den Ablauf verfolgen kann und daß ihm bei der Wiedergabe des Werkes auch kleine Fehler in einer Stimme auffallen. So weit bringen es nur einige und ein geringer Prozentsatz wird in der Lage sein, einen weniger komplizierten Satz mit einigen Systemen zu erfassen und schließlich wird man bei dem größeren Teile stehen bleiben, der eine einfache Melodie zu lesen versteht. Ja, man wird die Feststellung machen müssen, daß Musikliebhaber, die sich in langjährigem Spiel eine schöne Technik erwarben, nicht in der Lage sind, eine Melodie außerhalb des Instrumentes abzusingen oder sich vorzustellen. Es gibt natürlich auch Ausnahmefälle, daß Kinder, die keine Instrumente spielen, es zu einer erstaunlichen Fertigkeit bringen.

Nach diesen einleitenden Betrachtungen sei nun die Frage aufgeworfen, worum handelt es sich beim Lesen der Melodie und aus welchen Komponenten setzt sich die keineswegs selbstverständliche Fähigkeit zusammen. In einem Artikel „Zur Psychologie des Notenlesens" (R. Möbius, „Die Musik", 14. Jahrg., H. 12, S. 267) legte der Verfasser die Tätigkeit des Lesens instruktiv auseinander. Es handelt sich beim Buchstaben- wie auch beim Notenlesen, wie die Psychologie erforscht hat, zunächst um einen Sehakt. „Beim Lesen sind nun unsere Augen in fortwährender Bewegung, über die Fachgelehrte die verschiedensten Versuche mit eigens dazu konstruierten Apparaten angestellt haben. Die Ergebnisse waren folgende: das Auge gleitet ruckweise die Zeilen entlang, es setzt innerhalb der Zeile an, macht etwa zwei bis sieben Bewegungen, hört wieder innerhalb der Zeile auf und geht im flachen Bogen zur nächsten Zeile über. Dabei fand man die einzelnen Strecken, sowie die Pausen sehr ungleich. Textschwierigkeiten vermehren die Pausen. Man kam zu der Annahme, daß bei den blitzschnellen Bewegungen der Augen keine deutlichen Gesichtsvorstellungen von den Worten zum Bewußtsein kommen und daß das eigentliche Lesen in den Bewegungspausen geschieht."

Das Notenlesen ist, wie Möbius weiter ausführt, anderer Art. Zu der seitlichen Bewegung tritt hier die Auf- und Abwärtsbewegung, da die Noten in einem oder mehreren Systemen fixiert sind. Durch unser Auge gelangt das gewonnene Bild über den Sehnerv zum Gehirn, von wo die Befehle an die Bewegungsorgane (beim Spiel) erteilt, darauf setzt als schallempfindende und ästhetische Instanz der Gehörsinn ein, der Qualität und Richtigkeit feststellt. Der Lesevorgang ist nun nicht so zu betrachten, daß wir uns mühsam von Buchstabe zu Buchstabe weiterarbeiten; wir erfassen ganze Lesefelder, wobei uns die Erfahrung zu Hilfe kommt. Auch beim Notenlesen ist es so, wir lesen ebenfalls nicht einzelne Noten, sondern auch hier fassen wir Gruppen zusammen, und je bekannter uns eine Akkordfolge, eine Läuferreihe, Motive und Phrasen erscheinen, desto leichter liest sich das Bild. Dabei eilen wir vorwärts, fassen schon Gruppen im voraus und schließlich ist „alles flotte Lesen mehr ein Deuten als ein objektives Sehen, und das ist auch der Grund, weshalb wir manchmal Fehler im Notendruck übersehen und die betreffende Stelle richtig spielen". Was hier kurz angedeutet wurde, gilt natürlich nur für den geübten Spieler, bei dem die ständige Übung sich zu einer „Kette fest verschmolzener, automatisch verlaufender Gesamtimpulse" entwickelt hat.

Wie verhält sich nun der Anfänger oder das Kind, denen diese Voraussetzungen fehlen und die sich mühsam von Note zu Note weiterarbeiten müssen? Wenn wir zunächst auch nur an das reine Lesen der Noten zu denken haben, so dürfen wir nicht übersehen, daß es sich beim Lesen einer Melodie (und darauf soll die Aufgabe beschränkt sein) eigentlich nicht um die Töne handelt, sondern daß es die Beziehungen sind, die die Töne zueinander eingegangen sind, die eine innere Bewegung sichtbar machen, die es zu erfassen gilt.

J. Esterhues geht in seiner Arbeit (Psychologische Beobachtungen über die Anfangsstadien des Melodielesens, Münster i. Westf. 1927 — als Manuskript gedruckt) davon aus, daß zwischen dem Melodiegedächtnis und dem Tongedächtnis unterschieden werden muß. Unter dem Melodiegedächtnis, das die fixierte Melodie aufzunehmen hat, ist die Fähigkeit zu verstehen, eine Melodie nach „ein- oder mehrmaligem Hören im Gedächtnis zu bewahren, zu reproduzieren oder wenigstens wiederzuerkennen". Dabei ist es nicht erforderlich, ob die Melodie wiedergegeben werden kann, gibt es doch Menschen, die zwar eine Melodie treu und gut im Gedächtnis bewahren, jedoch nicht in der Lage sind, sie wiederzugeben. Das Tongedächtnis ist anderer Art, hier handelt es sich darum, einzelne Töne zu behalten und nicht nur dem Namen, sondern auch der Höhe nach. Von der absoluten Beherrschung der Töne, dem bekannten absoluten Tongedächtnis oder was Kobelt (Johannes Kobelt, „Das Dauergedächtnis für absolute Tonhöhen", Arch. f. Musikwiss., 2. Jahrg. 1919—1920, S. 144—174) das „Dauergedächtnis für absolute Tonhöhen" nennt, sind abwärts zahlreiche Abstufungen vorhanden, wie jeder in seinem eigenen Kreise und an sich erfahren wird.

Die Versuche, die Esterhues (mit Erwachsenen) angestellt hat, bezogen sich auf das reine Melodielesen und -erfassen. Von der rhythmischen Gestalt wurde abgesehen. Es ist nun interessant zu sehen, wie die Versuchspersonen, die über mehr oder weniger große musikalische Kenntnis und Übung verfügten, sich bei den zahlreichen vorgelegten Beispielen verhielten. Alle Versuchspersonen intonieren zunächst vor der Lösung der Beispiele einen Dur- oder Molldreiklang, je nach dem Charakter des Beispiels. Die zu singenden Töne werden in die Tonleiter eingeordnet und als Stufen der Tonleiter betrachtet. Die Tonika ist vor allem als das Fundament wichtig. Meist wird als Dreiklang nur die Folge 1 3 5 verstanden und benutzt. Bei einem Halbstufenschritt stützt man sich

auf die Leittonqualität. Esterhues faßt seine Beobachtungen wie folgt zusammen: „Das Lesen einer jeden Melodie vollzieht sich bei denjenigen, die nicht über ein absolutes Tongedächtnis verfügen, auf Grund der Benutzung der Dur- und Molltonleiter. Die einzelnen Töne der Melodie werden als Stufen derjenigen Dur- oder Molltonleiter aufgefaßt, die der betreffenden Melodie zugrunde liegt. Sie werden auf Grund ihrer Stellung, die sie in der zugrunde liegenden Tonleiter einnehmen, vorgestellt und gesungen.

Dabei sind die Dreiklangstöne diejenigen, deren charakteristische Merkmale, die ihnen auf Grund ihrer Stellung in der Leiter zukommen, am ersten erfaßt werden. Die übrigen Stufen werden zunächst an sie „angelehnt", d. h. von ihnen aus und in Beziehung zu ihnen stehend, gefunden. Bei längerer Übung und demgemäß größerer Fertigkeit werden aber auch die übrigen Stufen am ersten wohl die siebente, im Bewußtsein mit einer eigenen Stufenqualität versehen und auf Grund dieser vorgestellt.

Grundlage des Ganzen ist aber die Tonika. Alle Stufen erhalten durch sie ihre Stellung und Bedeutung. Auf sie müssen letzthin alle, auch die übrigen Dreiklangsstufen bezogen werden, und aus der Beziehung zur Tonika, die während des ganzen Erarbeitens der Melodie auf irgendeine Weise gegenwärtig und wirksam sein muß, müssen alle erfaßt werden.

Dabei bietet je nach dem Grade erlangter Fertigkeit das Gesamtnotenbild, assoziiert mit einem Klangbild, wohl allen eine wirksam erleichternde Stütze, während die Vorstellung der Tasten oder Griffstellen eines Instrumentes (bei vorhandener Spielfertigkeit), das Vorstellen oder auch in gewissem Grade Ausführungen der zum Anschlagen und Greifen notwendigen Bewegungen oder der zum Singen notwendigen Muskeleinstellungen dem jeweils mehr optischen oder motorischen Vorstellungstyp als Hilfe dienen werden; und endlich wird der akustische Typ in dem Lautsingen der zu lesenden Melodie Unterstützung finden. Wir haben also zu beobachten, daß die Tonleiter einen Komplex darstellt, deren Glieder in bestimmten Verhältnissen zueinander stehen. Die neue Melodie wird auf Grund dieses Komplexes erarbeitet.

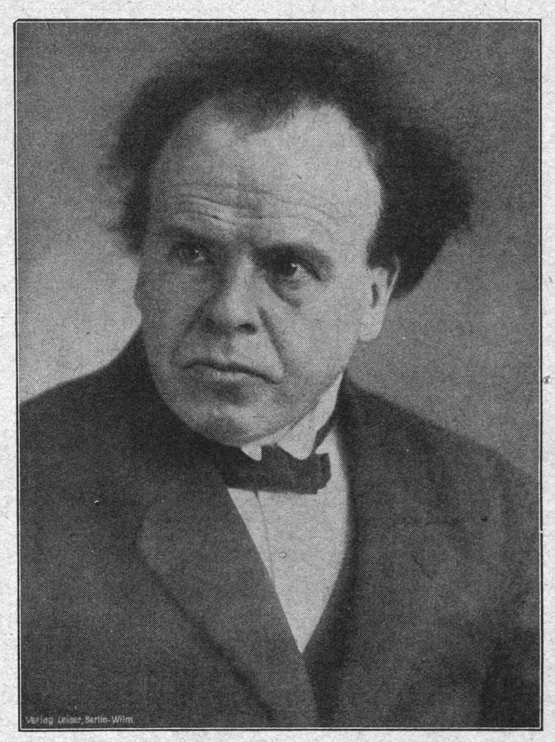
Das alles trifft für den Erwachsenen zu, der über die notwendigen Erfahrungen und Kenntnisse verfügt. Wie nun aber das Kind, das vor eine Melodie gestellt wird, ohne diese Erfahrungen zu haben? Jedenfalls stellt sich ihm die Melodie als eine fremde noch beziehungslose Kette von Noten dar, von der es vielleicht die Namen kennt. Das Fundament wäre jedenfalls bei Erwachsenen und Kindern das immanente Bewußtsein der Tonalität. Und hier taucht wiederum eine grundsätzliche Frage auf: ist die Tonalität, das feste Gefühl für unserer diatonische, um eine Tonika sich gruppierende Tonleiter, uns angeboren, oder muß die eigentümliche Haltung erst erworben und befestigt werden? Zweifellos eine Frage, die der Beantwortung würdig ist und die durch Versuche geklärt werden müßte. Stellen wir jedoch die Frage, die eine eigene Arbeit erforderlich machte, beiseite und begnügen wir uns mit der Tatsache, daß das Problem umstritten ist, denn es gibt Forscher die sie verneinen, schon im Hinweis auf die exotischen Völker, die dieses Tonalitätsempfinden nicht haben und auch nicht erwerben. Wir definieren die Tonalität heute nach zwei Seiten. „Während die ältere Theorie sich im wesentlichen auf die Skala stützt und unter ‚Tonika' den die Tonleiter beginnenden und schließenden Ton versteht, stellt die neuere Harmonielehre, welche nichts anderes ist als die Lehre von der Bedeutung der Akkorde für die Logik des Tonsatzes einen Dur- oder Mollakkord als Tonika auf. So ist also die *C*-dur-Tonleiter herrschend, solange die Harmonien in ihrer Stellung zum *C*-dur-Akkord verstanden werden" (siehe Riemann: Lexikon).

Da wir mit dem Kinde noch keine Harmonielehre betreiben können, sondern auf die einfachsten Dinge angewiesen sind, werden wir uns auf die Skala stützen und deren Kräfte wirken lassen müssen. Denn ob die Tonalität angeboren ist oder nicht, sie ist der Wesenzug unserer Musik und alle Abwendung von ihr in der neueren oder neusten Musik bedingt immer zumal für den Anfänger, das Fundament der Tonika. Und analog den Ergebnissen der Nachforschungen von Esterhues wird der Musikunterricht die Bildung des tonalen Empfindens als eine seiner Hauptaufgaben ansehen müssen. Hier ist dabei weniger an das instrumentale Spiel, als an den Gesangsunterricht in den Schulen gedacht, die der großen Masse die Grundlagen mitgeben soll. Wie nun die Tonalitätsübungen angestellt werden, mit Hilfe der Tonleiter, die in den Mittelpunkt gerückt wird, mit Hilfe der Akkorde oder mit dem Material des Volksliedes, sei hier nicht erörtert. Es kommt auf das „psychische Erfassen und Bewußthaben" der Tonika an. Wie nun die Beziehungen, die Stufen verdeutlicht werden (die Handzeichen sind ein praktisches Mittel) ist Sache der Methode. Da unsere Orientierung mit Hilfe der Dreiklänge erfolgt, ist auch die Übung und Kenntnis dieser Stützen unumgängliche Notwendigkeit. Und schließlich wird man bei den schwierigeren Schritten sich nach Hilfe umsehen müssen, die uns durch Motive u. a. gegeben ist. Zur Veranschaulichung läßt sich manches Mittel finden. Insgesamt wird man aus den Esterhuesschen Forschungen an Folgerungen zu ziehen haben, was der umsichtige Musikerzieher bisher schon angewandt hat, nur daß durch diese Arbeit eine weitere Bestätigung ihrer Richtigkeit gegeben worden ist.

Ein Leben für die Musik!

Zu Frederic Lamonds 70. Geburtstag am 28. Januar

So kennt ihn jeder Konzertbesucher, vor allem die große Gemeinde der Beethoven-Verehrer in aller Welt, am Flügel: den kraftgedrungenen Körper in zuchtvoll konzentrierter Ruhehaltung, fast statuarisch beherrscht, auch das Spiel der klangbegeisteten Hände auf ein notwendiges Mindestmaß an Bewegung beschränkend, das so beethovenähnliche Antlitz mit der hohen, klar gemeißelten Stirn, den dunklen, nach innen schauenden Augen und



Frederic Lamond

dem willensgeprägten Munde ein Spiegel sich selbst zügelnder und formender Ergriffenheit des Nachschaffens! Was in ihm arbeitet, spüren wir nur am tönenden Sichereignen des Gestaltens, nicht an Gesten. Wenn er eine Werkwiedergabe geendet hat und im laut aufbrandenden Jubel der Hörer sich verneigt, erkennt man an dem Gesicht — falls man in einer das Innere bergenden Physiognomie zu lesen versteht —, wie tief das Sichverzehren und Sichhingeben in dieser Künstlerseele gegangen ist. Wer glaubt es, daß Frederic Lamond siebzig Jahre alt wird? Nicht nur die äußeren

Anzeichen, das schwarze Haar ohne jeden Silberschimmer, die energische Straffheit der Erscheinung, bestreiten die Tatsache, sondern auch die Aktivität der Leistungen, die phänomenale Sicherheit des Technischen, die souveräne Zuverlässigkeit des Gedächtnisses, der Atem der Werkbezwingung, die nie alternde Härte der musikalischen Selbstdisziplin und das Ethos der Einsatzbereitschaft. Lamond ist den Jungen Vorbild als Tätiger, Wirkender. Er kennt kein Erlahmen, braucht von seiner Sendung noch lange nicht zurückzutreten, um anderen Platz zu machen.

Wir Deutschen zählen ihn zu den Unsrigen, denn der gebürtige Schotte (er kam 1868 in Glasgow zur Welt) hat hier seine Wahlheimat und die wärmste Freundschaft für seine Kunst gefunden, wenn er als Künstler auch die Welt beglückt. Seine Entwicklung — die starke Musikalität zeigte sich schon bei dem vielseitig ausgebildeten Knaben — ging im Zeitalter des Virtuosentums vor sich, und der Virtuos aller Virtuosen, Franz Liszt, hat ihn noch in der Schule gehabt. Dennoch hat Lamond nichts an sich von dem Selbstgefühl des alles könnenden Artisten, von der Eitelkeit der Podiumsgröße, er ist stets der rastlos nach Höchstem strebende, niemals gefallsüchtige, immer an sich arbeitende Werkdiener geblieben, der einzig sein Ziel im priesterlichen Künden der Klangwunder schöpferischer Genien sah. So unfehlbar und geschliffen seine Tastenmeisterschaft ist, blenden wollte sein strenges, ausdrucksversunkenes und geistig klares Spiel nie. Es gibt Pianisten, die viel raffinierter den Anschlag ausmalen und modifizieren, Lamond will in erster Linie den formgewordenen Gehalt ausprägen! Man hat ihn zum Beethoven-Spezialisten stempeln wollen: es ist wahr, daß er sein Leben gerade diesem Großen geweiht hat und für ihn einen klassisch gewordenen Interpretationsstil fand. Dennoch hat Lamond oft bewiesen, daß sein Gestalten einen weiteren Umfang hat. Wir erinnern nur an seinen mehrfach durchgeführten Zyklus, der von den altenglischen Virginalisten über die Altklassik, die Klassik und Romantik bis zur Moderne Max Regers hinlenkte. Dieses Unternehmen zeigte wahrlich keine freiwillige Selbstbeschränkung, sondern umfassende Fähigkeiten. Wir verehren in Lamond eine der wirklich bedeutenden nachschöpferischen Persönlichkeiten am Klavier, deren Wirken uns noch lange erhalten bleiben möge! Wir grüßen ihn ehrfurchtsvoll zusammen mit seinem großen Anhängerkreise. Den Komponisten Lamond — er schuf eine Symphonie, eine Ouvertüre, Kammermusikarbeiten und Klavierstücke — kennt die heutige Generation kaum, vielleicht ehrt einer der bekannten Dirigenten oder Solisten den Künstler einmal durch eine Aufführung. Dr. Wolfgang Sachse

Volkslied-Volksgeschichte

Nicht nur das eigentliche „historische Volkslied", sondern auch das Liebeslied, in dem der Geliebte in den Krieg nach „Welschland" ziehen muß, das Trinklied, in dem der Rhein genannt wird, das Kriegslied, das bestimmte Heldentaten behandelt wie das Lied vom „Prinz Eugen", alle künden von der Volksgeschichte. Die Landschaft und das, was in dieser Landschaft geschah, spielen oft in das im Liebeslied geschilderte Erlebnis hinein. Ungewollt und daher um so inniger drückt das Volkslied seine Verbundenheit mit Land und Geschichte aus, das deutsche wie z. B. auch das englische und skandinavische, und zwar ist es in England und in den skandinavischen Ländern die diesen eigentümliche Schlachten-, Helden- und Räuberballade, die eine besonders poetische Form der berichtenden Art des Volksgesanges darstellt.

Je wechselvoller nun die Geschichte eines Volkes war, desto stärkere Spuren hinterläßt sie in seinen Liedern. Das bezeugt die ungeheure Kurve zwischen höchster Macht und Freiheit und tiefster Schwäche und Unfreiheit aufweisende Geschichte des bulgarischen Volkes, das nach dem Zusammenbruch seines ersten Reiches hundert Jahre lang den Byzantinern, nach Zusammenbruch seines zweiten Reiches fünfhundert Jahre hindurch den Türken untertan war. „Obwohl während der Epoche der türkischen Knechtschaft fast alle Kulturdenkmäler unbarmherzig zerstört wurden, blieb ein Kulturschatz, der unerkämpfbar und unvernichtbar und im Verlaufe der Jahrhunderte mit der Seele jedes einzelnen Bulgaren eng verwachsen war — die lebendige Sprache. Dieser Sprache, in der eine ganze Kultur liegt, sind heute Tausende und aber Tausende von Volksliedern zu verdanken, die uns von vergangenen glanzvollen oder schweren Zeiten erzählen, Lieder, in denen sich das Genie der musikalischen Erfindungskraft eines Volkes widerspiegelt, Lieder, die in melodischer Hinsicht höchst interessant sind und in rhythmischer einzig in der Geschichte der europäischen Volksmusik dastehen . . . die mit der Geschichte der Bulgaren, mit ihrer nahen und ihrer fernen Vergangenheit, mit ihrem ganzen Leben eng verwachsen sind", schreibt Christo Obreschkoff in der Einleitung seines Buches „Das bulgarische Volkslied"[1]). Mythologische und Rituallieder aus der Heidenzeit spiegeln die Urgeschichte wieder; von den breitesten Raum einnehmenden Liebesliedern halten viele mit der Klage über den Raub junger schöner Bulgarinnen durch Türken die Erinnerung an die Türkenzeit lebendig; daneben sind ausgesprochene „historische Lieder" und Helden-(Hadjuten-)lieder entstanden, die große Schlachten, berühmte Herrscher wie Zar Iwan Schischman und gefeierte Freiheitskämpfer wie den sagenhaften Helden Krali Marko besingen.

Das auf breitem Material basierende und das auf seinem Gebiet bereits Gearbeitete kritisch verwertende Buch Obreschkoffs vermittelt einen lebendigen Eindruck von dem uns schon ziemlich orientalisch anmutenden Wesen des bulgarischen Volksliedes, das in seiner kurz hin- und herpendelnden Melodik mit eigenartigen Melismen und in seiner für uns verzwickten Rhythmik liegt: sogar unter den Tänzen spielen die geradtaktigen die geringste Rolle; hauptsächlich herrschen 5-, 7-, 9-, 10-, 11-, 12- und 13-Sechzehnteltakt! Obreschkoff schließt mit einer Aufzählung und kurzen Beschreibung der bulgarischen Volksinstrumente, wie sie auch heute noch zur Ausführung rein instrumentaler Tänze und zur Begleitung gesungener Tänze verwendet werden.

Als Geschichtskünder von besonderem Interesse für uns sind die Lieder, die von den 1764 nach Rußland ausgewanderten Deutschen gesungen wurden, zu denen dann später in Rußland entstandene noch hinzutraten. Thomas Kopp, Santa Teresa (Argentinien), hat eine Auswahl von ungefähr dreihundertundfünfzig zum Teil mündlich überlieferten Liedertexten (ohne Melodien) zusammengestellt, die vom Deutschen Volksbund für Argentinien als Rußland-deutsches Liederbuch (Buenos Aires 1937) herausgegeben wurden. In den mit nach Rußland getragenen Liedern lebt die deutsche Heimat; die in Rußland neu entstandenen beklagen den Zwang der 1774 auch für die Kolonisten eingeführten Militärdienstpflicht, singen von Napoleons Rußlandzug, von der Unzufriedenheit derjenigen unter den Auswanderern, die nur gezwungenermaßen Bauern wurden, von der Falschmünzerei in den sechziger Jahren und werben schließlich für die Auswanderung nach Südamerika; von den in Rußland gebliebenen Kolonisten wird dann der russisch-japanische Krieg in vielen Liedern besungen; es fehlen auch Heimatlieder, deren Sehnsucht Rußland und der Wolga gilt, nicht, und gerade diese wirken als rührender Ausdruck eines merkwürdigen und ungewissen Schicksals. Liebeslieder, Lieder aus dem täglichen Leben, Lieder für besondere Gelegenheiten, Tanzlieder und Scherzlieder ergänzen die Schilderungen der allgemeinen Ereignisse durch viele kleine charakteristische Einzelheiten und führen uns das bäuerlich-völkische Inseldasein der Deutschen inmitten weiten, fremden Landes mit echtem „Lokalkolorit" und gelegentlich drastischer Naturnähe der Sprache vor. Wie auch Th. Kopp erwähnt, werden fast alle Lieder, darunter viele heitere, auf schwermütige Weisen gesungen. Es ist, als zeige sich hier slawischer Einfluß; ist doch schwermütige Melodik die wesentliche Eigentümlichkeit des russischen und bulgarischen Volksgesanges.

Man wundert sich übrigens, warum Th. Kopp, wenn er schon Schünemann mit Namensnennung zitiert, nicht auch den Titel des betreffenden Werkes nennt: Georg Schünemanns „Lied der deutschen Kolonisten in Rußland" (1923). Ernst Boucke

Pariser Musikweihnachten

Die Weihnachtszeit brachte zu dem sprichwörtlich regen Boulevardbetrieb — man sitzt bis Mitternacht im Freien beim Kaffee — gleich hohen Betrieb im Konzert und vor allem in den zahlreichen fast täglich ausverkauften Theatern. Den gesamten Konzertanteil bis über Neujahr hinaus bestritt unter auffallender Bevorzugung der deutschen Werke ausschließlich das berühmte Lamoureux-Orchester mit vier großen Konzerten im „Salle Gaveau": Festival Wagner (Vorspiele zu Rienzi, Lohengrin, Parsifal und Meistersinger, Waldweben, Siegfrieds Rheinfahrt und Wotans Abschied, von Jacques Bastard sehr stimmschön gesungen), Berlioz' „La Damnation de Faust" (Solisten Frau G. Martinelli und die Herren R. Lapelletrie, Lovano und J. Hazart), einem gemischten Programm mit Werken von Berlioz, Wagner, Grieg, Richard Strauß und Rimsky-Korsakoff und endlich einem Abend „L'Espagne en Musique". Die vier Konzerte standen unter der Leitung des feinnervigen und rhythmisch straffen Eugène Bigot. Die beiden letzten konnte ich nicht mehr hören, dagegen

[1]) Bern und Leipzig 1937, Verlag Paul Haupt, Berner Veröffentlichungen zur Musikforschung, Heft 9.

erfreute ich mich an den beiden Weihnachtstagen ehrlich an dem schwungvollen und reizvollen Musizieren des gerade für Wagner und Berlioz nicht sehr starken Orchesters. Die beiden Nachmittage stellten neuerlich die unbestrittene Überlegenheit der französischen Holzbläser unter Beweis, die nicht mit Unrecht von den großen amerikanischen Orchestern bevorzugt werden, da sie mit staunenswerter Zungenfertigkeit blühende Nüancierungsfähigkeit des Tones verbinden. Diese Vorzüge kamen natürlich Fausts Verdammung in den häufigen spritzigen Bläsersätzchen bestens zu statten; dazu kam ein kleiner und ebenso ausdrucksfähiger und gewandter Chor von Berufssängern, dessen Wendigkeit durch die beinahe konsonantlose leichtflüssige französische Sprache noch wesentlich gehoben wurde. Die Vertreter der drei Hauptpartien Gretchen, Faust und Mephisto zeichneten sich im Banne des auch sie vollständig beherrschenden Dirigenten durch ihre weniger großen als beseligten und schlackenlos reinen Stimmen und wohltuende rhythmische Genauigkeit aus. So wurde die Aufführung in ihrer vollendeten Stilechtheit zu einem großen musikalischen Erlebnis, was das vorausgegangene Wagner-Konzert bei aller Klangschönheit und schwunghaften Ausdeutung nicht so uneingeschränkt für einen Hörer sein konnte, der zu sehr mit dem mustergültig besetzten Bayreuther Festspielorchester verwachsen ist.

Ein günstiges Geschick fügte es, daß man Berlioz' Meisterwerk in derselben Woche in szenischer Gestaltung in der großen Oper hören durfte. Wenn man das Werk in dieser Form in überwältigender Ausführung in der Mailänder Scala gehört hat, ist die Frage, ob diese „dramatische Legende" für die Bühne geeignet sei oder nicht, in bejahendem Sinne entschieden, allerdings in der Voraussetzung, daß eine kühne mitschaffende Regie die zahlreichen Zwischen- und Vorspiele belebend auszuwerten versteht. Darin versagte nun die Pariser Inszenierung erstaunlicherweise vollständig. Schon die grundsätzliche Verwendung der stufenförmig aufgebauten Stilbühne mit meist dürftig projiziertem Hintergrund behinderte eine schwungvolle Massenentfaltung; und dadurch, daß die stimmungsvollen Zwischenspiele beinahe ausschließlich vor geschlossenem Vorhang sich abwickelten (selbst der zu einem pompösen Aufmarsch herausfordernde zündende Racoczy-Marsch!), wurden die einzelnen Bilder sachlich und kalt nebeneinander gereiht, anstatt organisch und lebendig miteinander verbunden zu werden. Die musikalische Leistung unter Paul Paray stand der unter Bigot nicht nach, wie auch der glänzende Faust (Georges Jouatte) und der auch in der Maske ausgezeichnete Mephisto (André Pernet) gleich hochstehend waren. Ebenso wäre Germaine Lubin eine ebenbürtige Margarethe gewesen, wenn sie die Rolle nicht durch Mangel an rhythmischer Genauigkeit etwas ins Larmoyante hätte fallen lassen. Selbstverständlich waren in einem Hause, das sich offiziell „Academie Nationale de Musique et de Danse" nennt und das unter den vielen Marmorbüsten im Foyer nicht wenige Tänzerinnen verherrlicht, die kleinen Ballettnummern Meisterproben klassischer Tanzkunst.

An die „Damnation" schloß sich ein neues zweiaktiges Ballett „La Grisi" von Teramond, eine reizende Episode aus dem Jahr 1850, in welchem — in kurzen Worten — eine Tänzerin einen Marquis bestrickt hatte, dessen Gattin sie rührend um seine Freigabe anfleht und schließlich unter der Maske der Rivalin mit deren Einverständnis ihren Gatten sich zurücktanzt. Zu diesem entzückend inszenierten und ausgeführten Geschichtchen hat ein jüngerer Komponist, Henry Tomasi, eigentümlicherweise nach Motiven des ziemlich unbedeutenden Tanzkomponisten Metra eine Musik verfaßt, sie aber ganz widersinnig mit dem schwersten zu Gebote stehenden orchestralen Pomp der großen Oper instrumentiert (zwei Harfen, Kontrafagott, welches durchweg mit den Kontrabässen geht! usw.).

An sonstigen Abenden der großen Oper hätte noch „L'Aiglon" von Honegger und Ibert interessiert, doch war dazu ebenso wenig mehr eine Karte zu erhalten wie einige Tage später zu dem nach langen Jahren wieder aufgeführten „Holländer" oder zu „Hoffmanns Erzählungen" und Charpentiers „Luise" in der „Komischen Oper", die wegen ihrer niedrigeren Eintrittspreise und geringeren Fassungsmöglichkeit schon viel früher ausverkauft ist. Eine neue Operette „Die Rose von Marseille" im „Alkazar" entpuppte sich als Revue seichtester Art. Dagegen darf man die „Folies Bergères" nicht übergehen, und zwar nicht nur wegen der wahrhaft hervorragenden Leistungen des mit 2 Klarinetten, 3 Saxophonen, 1 Piston, 2 Trompeten, 2 Posaunen eigenartig besetzten und äußerst geschickt ausgenützten Orchesters von achtzehn auserlesenen Künstlern, sondern auch wegen der vom Kapellmeister Pierre Larrien brillant komponierten und instrumentierten Musik zum ganzen Abend, deren einzelne Szenen zum Teil wahre Kabinettstückchen der Spieloper bildeten. Daß dabei auch das Auge durch die Pracht der Ausstattung und Schönheit der „Kostüme" auf seine Rechnung kam, braucht bei der internationalen Bedeutung des Hauses nicht betont zu werden.

Prof. Ernst Schmidt (Bayreuth)

Zeitgenössisches Musikfest der Stadt Köthen

Köthen hat seine alte Bach-Tradition treu bewahrt und durch jährliche Aufführungen im Rahmen städtischer Bach-Feiern stets lebendig erhalten. Wenn die kleine Mittelstadt es nun darüber hinaus unternahm, ein Musikfest zu veranstalten, bei dem nur lebende Tonsetzer zu Worte kommen, so beweist das nicht nur einen weit ausgreifenden Kunstwillen, sondern auch einen Mut, der allen räumlichen, künstlerischen und finanziellen Schwierigkeiten trotzend, manchem größeren Kunstzentrum zum Vorbild dienen könnte. Erfreulicherweise gelang das Wagnis nach Maßgabe der vorhandenen Kräfte vorzüglich, und eine zahlreiche, lebhaft interessierte Zuhörerschaft ließ erkennen, daß der alte Kulturboden Köthens auch für die Kunst der Gegenwart empfänglich ist.

Das erste Konzert, das in der Jakobskirche am Markt stattfand, begann mit einer Fantasie und Fuge in e-moll von Joh. Nepomuk David, dem Kompositionslehrer am Leipziger Konservatorium, dessen Orchesterwerke heute durch alle großen Konzertsäle gehen. Dennoch ist anscheinend die Orgel sein eigentliches Heimatgebiet, aus dem ihm alle anderen Kraftquellen fließen. In der Fantasie sind starke Empfindungskontraste gegeneinander abgesetzt durch den Wechsel zwischen linearem und akkordischem Aufbau; die Fuge ist bei aller scheinbaren Freiheit mit sicherer Konsequenz durchgeführt. Weit unproblematischer gab sich das Konzert für Orgel und Streichorchester von Fritz Reuter (Dresden). Die Ecksätze des sehr flüssigen, farbenreichen Werkes sind der üblichen Form des Instrumentalkonzertes angeglichen und tragen heiteren, für die Orgel gelegentlich virtuosen Charakter, der durch einen kurzen langsamen Satz von edler Melodik abgelöst wird. Organist Walter Zöllner aus Leipzig brachte beide Werke meisterlich zur Wiedergabe; das verstärkte Bernburger Orchester spielte sehr klangschön. Auch in der folgenden Marienkantate von Paul Graener kam es vorteilhaft zur Geltung, wenn auch gelegentlich auf Kosten des Berliner Soloquartetts. Im übrigen erfuhr das schöne Werk durch den Köthener Dirigenten Hermann Matthai, dem seine Vertrautheit mit Bachscher Musik zustatten kam, eine vortreffliche Wiedergabe. Auch der bachgewohnte Köthener Chor verdiente für seinen frischen, gepflegten Klang und seine musikalische Sicherheit ehrliche Anerkennung.

Den Höhepunkt des Festes bildete der zweite Abend mit dem großen Symphoniekonzert der Dresdener Philharmoniker unter Leitung von Paul Graener, dem Schirmherrn des Festes. Mit jugendlicher Elastizität führte er Clemens v. Frankensteins Orchesterpräludium mit allen Feinheiten seiner gewählten Harmonik vor. Es folgte das melodiöse und dankbare Nocturno für Klavier und Orchester von Max Trapp, bei dem der Komponist am Flügel saß. Das Werk fand lebhaften Beifall. Auch Paul Graeners übermütig-fröhliche, dabei fein zugespitzte „Comedietta" wurde sehr gut aufgenommen. Wenn sie auch in der Anlage nicht die Breite einer symphonischen Dichtung zeigt, so schaut doch immer wieder etwas wie das Schelmengesicht Till Eulenspiegels heraus. Eine dreisätzige Symphonie gehört zu den älteren Werken Graeners. Sie weicht im Bau wesentlich von dem üblichen Schema ab. Die drei Sätze, deren erster vorwiegend polyphon gehalten ist, während der zweite mehr im Volkston dahergeht, sind untereinander thematisch verwandt und kamen zu schönster Geltung. An Stelle der drei Hölderlin-Hymnen von Hans Chemin-Petit, mit denen auch die jüngere Komponistengeneration zu Worte kommen sollte und die wegen Erkrankung des Sängers ausfallen mußten, sprang das in der Umgegend konzertierende Gebel-Trio ein, das eine „Arie der Diana" von Johann Christoph Bach mit alten Instrumenten aufführte. Diese zweihundert Jahre alte Kammermusik von Flöte, Gambe und Spinett, angeführt von einer prächtigen Singstimme (Hilde Gammersbach) fuhr wirklich wie der Pfeil Dianas zwischen die schwere Artillerie des modernen Orchesters und verfehlte ihr Ziel nicht: Werk und Ausführung bezauberten in gleichem Maße.

Am Schluß dankte der Oberbürgermeister Hengst allen, die am Zustandekommen des Festes mitgewirkt hatten; in erster Linie Prof. Graener, dem er zum Dank für oft gewährten künstlerischen Rat und Beistand die Goldene Medaille der Stadt Köthen überreichte, und dem Referenten Seeger von der Reichsmusikkammer, der die Organisation des Festes mitgeleitet hatte.

Friederike v. Krosigk

Musikbriefe

Basel

Die erste Hälfte des diesjährigen Baseler Musikwinters verlief in recht ruhigen Bahnen. Den Auftakt zu den Symphoniekonzerten bildete ausnahmsweise das Extrakonzert zugunsten der Orchesterpensionskassen, das sonst bald nach Neujahr den Zyklus zu unterbrechen pflegt. Volkmar Andreae aus Zürich leitete es als Gast und erwies sich mit „Tod und Verklärung" als Strauß-Dirigent von Rang. Von Alfred Cortot hörte man in höchstkultivierter Art das Klavierkonzert *f*-moll von Chopin und Ravels „Klavierkonzert für die linke Hand". Hans Münch eröffnete dann die eigentliche Abonnementsreihe mit einem mit vollem Einsatz der Persönlichkeit geleiteten Brahms-Programm, aus dem üppig blühend die Zweite hervorragte und in dem Robert Casadesus das *B*-dur-Klavierkonzert für einen Romanen geradezu imponierend spielte. Im weiteren Verlauf brachte Münch mit dem Orchester der Baseler Orchestergesellschaft vor Neujahr noch César Francks *d*-moll-Symphonie und Debussys „Nuages" und fügte zu der Brucknerschen Sechsten des letzten Winters diesmal die herrliche Siebente mit der Wagner-Trauermusik, die ihn wieder als einen Bruckner-Dirigenten von besonderen Gnaden erwies. Vollendet musikalisch, technisch ebenso virtuos als vortraglich geschmackvoll spielte Stefi Geyer im fünften Abend. Zwischenhinein sah man auch am Dirigentenpult Gäste: u. a. bot Gottfried Becker, der erste Baseler Theaterkapellmeister, eine feinziselierte Wiedergabe von Haydns Paukenschlag-Symphonie und eine farbensprühende von Rimsky-Korsakows „Scheherazade"-Suite.

An großen Chorkonzerten brachte die erste Winterhälfte bis jetzt nur eine beglückende Aufführung des Deutschen Requiems von Brahms durch den Baseler Gesangverein unter Hans Münch — die Sopranistin Erika Rokyta aus Wien erregte Aufsehen —, dagegen war sie reich an kammermusikalischen Genüssen. Dem Baseler Streichquartett, dem ständigen Ensemble der Baseler Kammermusikgesellschaft, das von Fritz Hirt geführt wird, verdanken wir neben Klassischem ein Programm mit Szymanowski, Honegger und Roussel, meist Spätwerken dieser Komponisten, von besonders musikantischer Haltung. Einmal blies Joseph Bopp mit wundervollem Ton den Flötenpart der Regerschen Serenade op. 77a. Den dritten Abend der Reihe bestritt Karl Erb, der mit Hans Münch am Flügel eine Schubert-Liederfolge in überaus genußvoller Weise zum Vortrag brachte. Des weiteren sind zwei Konzerte des Baseler Trios (Ed. Henneberger, Klavier; Karl Schwaller, Violine, und Fritz Abel, Violoncello) zu erwähnen, die vorwiegend klassisch-romantisches Gepräge trugen und tüchtige Ensemblekunst verrieten, und endlich ein paar Solistenabende, vor allem einheimischer Künstler: der als Nachfolger Bruno Maischhofens neu ans Konservatorium berufene Paul Baumgarten führte sich ausgezeichnet ein, sodann Eduard Henneberger, ein Baseler Pianist von Geschmack und Können, Dr. Piet Deutsch, ein Schubert-Sänger von hoher Intelligenz, Fritz Morel, ein Organist feinster Qualität, dessen Programme immer eine besondere Note aufweisen.

Das mit einem Kammerchor verbundene und unter Paul Sacher stehende Baseler Kammerorchester, das sonst der modernen Musik ebenso verpflichtet ist wie der alten, wandte sich in seinen beiden ersten Konzerten ausschließlich der letzteren zu. Neben einem Experiment, das in liturgischer Weise die Marcellus-Messe von Palestrina mit andern Kompositionen durchsetzte, bot es einen Haydn-Abend. Moderne Musik hatte man diesmal allein der Ortsgruppe Basel der Internationalen Gesellschaft für Neue Musik zu verdanken.

Endlich noch ein Wort vom Theater. Dem Stadttheater ist es gelungen, trotz seiner prekären finanziellen Lage, den Bestand seines musikalischen Ensembles auf Beginn der neuen Saison hin in erfreulicher Weise zu verjüngen und zu verbessern. So hat Direktor Neudegg die „Hypatia" von Roffredo Caetani (über die wir an anderer Stelle ausführlich berichteten) in einer Aufführung herausgebracht, die weitherum gerühmt wurde. Er selber führte die meisterhafte Regie. Mit unterschiedlichem Gelingen, aber doch als bedeutsame Künstlerpersönlichkeit hat sich Gustav Hartung eingeführt, der u. a. „Don Juan" und „Carmen" neu inszenierte. Daneben hatte großen Erfolg u. a. die Wiederaufnahme des von Wälterlin inszenierten „Barbiers" von Rossini. Prof. W. Merian

Breslau

Oper. Der nach außen nicht in Erscheinung tretende Umbau unserer Opernbühne hat den Beginn der Spielzeit verzögert. Daher war das Tempo der einander folgenden Neuinszenierungen erheblich beschleunigt, ohne daß Güte und Sorgfalt Einbuße erlitten hätten. Ein Beginn mit dem Tristan darf wohl als außergewöhnlich bezeichnet werden. Höhepunkte, szenisch (Köhler-Helffrich) und im Bühnenbild (Prof. Wildermann), waren die Außenakte. Generalmusikdirektor Wüst jedoch erschloß mit dem Orchester völlig die Schönheiten dieser Symphonie der Liebe. Minna Krasa-Jank, unsere neuverpflichtete Hochdramatische, blieb der Isolde darstellerisch kaum etwas schuldig. Ihr Organ ist allerdings für eine Wagner-Sängerin zu hell, dafür aber kräftig und allen Anstürmen der Orchesterfluten gewachsen. Für den erkrankten Rud. Streletz sang in der zweiten Aufführung, die ich hörte, Dr. Horst Wolf (Dessau) den Tristan. Ergreifend war Artur Forwerck als Marke. Vielfach bewährt Charlotte Müller's Brangäne und Richard Groß' Kurwenal.

Mit Verdis aus fünfzehnjährigem Schlummer erweckten Falstaff zeigte sich unsere Oper in bezug auf die neuen Kräfte in hoffnungsvoller Verfassung. Franz Hahnenfurth, der neue Bariton, bot als Falstaff eine sängerisch prachtvolle Leistung. Darstellerisch war er das Ideal eines der Realität des Genusses verfallenen Schlemmers. Neben ihm bestanden auch die übrigen neuverpflichteten Mitglieder: Barbara Pfitzenreiter, H. Erich Born, Werner Mäckel in Ehren, während Helene Wendorff die nach ihrem Auftreten in Händels Herakles geweckten Hoffnungen noch nicht erfüllte. Mit der Aufnahme von Gersters Enoch Arden hat die Intendanz einen Treffer moderner Opernkunst gezogen, obgleich sich das Publikum zunächst leider noch abwartend verhält. Köhler-Helfferich hat in den wuchtig-herben Bühnenbildern die klare Linie gewahrt. Ans Pult ist erfreulicherweise nach jahrelanger Abwesenheit Carl Schmidt-Belden als erster Kapellmeister wieder zurückgekehrt. In musikantischer Besessenheit und überlegener Führung entfesselte er die Dynamik, die elementaren Gewalten dieser konzessionslosen, eigenwilligen, zum Teil volksliedhaft einfachen, vorwiegend linear und diatonisch geführten Musik, die Glück wie Entsetzen einzufangen vermag. Ausgezeichnet Hahnenfurths Enoch Arden und Barbara Reitzners Annemarie. Erfreulich im Einsatz eines klangvollen Tenors der sympathische Klas von Erich Ohlaw.

Die neuinszenierte Elektra war eine Musteraufführung. Der stilvollen Inszenierung des unheimlichen Milieus gab Wildermanns Bühnenbild den analogen Hintergrund. Wüst ließ die Größe der Musik erstehen, die durch ihre Eigenkraft den Modergeruch einer Atmosphäre von geistiger, seelischer und körperlicher Dekadenz, den die Dichtung ausströmt, übertönt. Hervorragend Frau Krasa-Jank als Elektra; ebenso Ly Betzou (Chrysothemis), Charlotte Müller (Klytämnestra), Franz Hahnenfurth (Orest). Eine saubere, von Kapellmeister Schmidt-Belden kammermusikalisch gefeilte Aufführung kam der Anheißerschen Bearbeitung von Mozarts Jugendoper „Die Gärtnerin aus Liebe" zugute. Die Verlebendigung der Typen war neben der Inszenierung den trefflichen Darstellern zu danken, unter denen der Nardo Leo Klakas besonders hervorzuheben ist, während die stimmlich sehr begabte Ilse Bronold als Ramiro vor allem im Ensemble noch jede musikalische Sicherheit vermissen ließ.

Auch die Lieblinge des Publikums: „Bohème", nebst „Cavalleria rusticana" und „Bajazzo" erfuhren eine völlige Neugestaltung. Trotz verschiedener Einwände, die man gegen die Textbearbeiter Quedenfeldt und Rex, sowie die Zusammenstellung Suppéscher Musik durch Franz Werther erheben müßte, haben der Regisseur Herbert Pudor und der Dirigent Dr. Lindner mit der prunkvoll neu inszenierten Operette „Dichter und Bauer" einen zugkräftigen Schlager herausgebracht. Ebenfalls erfreut sich Lehárs „Paganini" der besonderen Zusprache des Publikums.

Arthur Schmidt

Hamburg

Konzert. Unbeirrt durch die Tatsache, daß das Hamburger Konzertpublikum sich erfahrungsgemäß zeitgenössischen Werken gegenüber wenig aufgeschlossen zeigt, hat Eugen Jochum auch im Zyklus der dieswinterlichen Philharmonischen Konzerte dem Schaffen lebender Komponisten einen nicht unerheblichen Platz eingeräumt. Daß Karl Höllers „Symphonische Fantasie über ein Thema von Frescobaldi für Orchester" nur einen kühlen Achtungserfolg errang, mag man besonders bedauern, denn die großartige Klangphantasie dieses aus echt symphonischem Geist gestalteten Werkes zeugt von einer ungewöhnlichen Begabung des jetzt dreißigjährigen Komponisten, die gebührend zu würdigen wir bereits anläßlich der Hamburger Aufführung seiner „Orchester-Hymnen" vor zwei Jahren Gelegenheit hatten. Gefeierte Solistin des Abends war Dusolina Gianini, die mit zwei musikalischen Seltenheiten aufwartete: Mozarts Rezitativ und Rondo „Chio-mi scordi di te?" und ein Gesangstück von Johann Christoph Friedrich Bach „Die Amerikanerinn", das die Künstlerin bei einem Antiquar aufgefunden hat[1]). Man darf ihr zu diesem Fund gratulieren, denn dieses „lyrische Gemählde" — dies der Titel des empfindsamen Gedichts — entpuppt sich als ein Kabinettstück musikalischer

[1]) Ein von G. A. Walter besorgter Neudruck dieses Werkes ist 1920 erschienen. — Die Schriftleitung.

Rokokokunst von bezauberndem melodischem Reiz, dabei sehr frei im Aufbau, der tempomäßige und rezitativisch-ariose Kontraste enthält. — Als Finale gab es Beethovens „Zweite“.

Das Ereignis des 4. Philharmonischen Konzerts wurde die konzertmäßige Erstaufführung von Strawinskys „Jeu de cartes“. Daß diese artistisch unerhört gekonnte, witzig-geistreiche Musik auch als Ballett-Suite ihre bildhafte Wirkung nicht verfehlt, spricht für ihre absolut-musikalische Substanz, die stark genug ist, um auch den nicht des Pokerspiels kundigen Hörer zu beeindrucken. Gefühlsmäßig läßt das artistische Raffinement des Werkes freilich kalt, so daß der freundliche Beifall, der die mit viel Liebe einstudierte Aufführung auslöste, mehr vom interessierten Verstand als vom mitschwingenden Herzen bestimmt schien. Was die Zuhörerschaft in diesem Auftakt vermißt haben mag, wurde ihr in der weiteren Vortragsfolge um so mehr zuteil mit Schuberts „Unvollendeter“, Webers „Freischütz“-Ouvertüre und Chopins Klavierkonzert *f*-moll, das Alfred Cortot mit geschliffener Klarheit und vorbildlicher Werktreue spielte. Interessant ist die Neuinstrumentierung des Orchestersatzes durch Cortot, der es mit Glück verstanden hat, die instrumentationstechnischen Schwächen des Originals auszumerzen.

Das Ende April in Hamburg stattfindende Bruckner-Fest machte es notwendig, von dem sonst üblichen Brauch, den Philharmonischen Konzertzyklus mit Beethovens 9. Symphonie ausklingen zu lassen, diesmal abzuweichen. Der von Jochum mit überlegener Gestaltungskraft geleiteten Aufführung im 5. Philharmonischen Konzert (Solisten: Käte Heidersbach, Irmgard Pauly, José Riavez und Rudolf Watzke) ging eine solistische Gabe voraus: Bachs *E*-dur-Violinkonzert, das Cecilia Hansen klangschön und verinnerlicht spielte. Dr. Walther Krüger

Kiel

Unsere Opernbühne brachte in letzter Zeit zwei ausgezeichnete Aufführungen heraus, ein neueres Werk in Wolf-Ferraris „Sly“ und ein altbewährtes mit Mozarts im heiteren Glanze der Vollendung herrlich wie am ersten Tag prangender Oper „Figaros Hochzeit“. Wolf-Ferrari ist uns Kielern kein Fremder. Seine Werke „Schmuck der Madonna“, „Die neugierigen Frauen“ und das reizende „Susannens Geheimnis“ gingen bereits vor Jahren hier über die Bretter. Nun haben wir auch die Bekanntschaft mit „Sly“ gemacht, in dessen Partitur der deutsch-italienische Meister ja auch viel Schönes zu sagen weiß, insbesondere im 2. und 3. Akt. Der 1. Akt erscheint mir dagegen breit und der Quell der Musik nicht so ursprünglich sprudelnd. Beiden Opern — dem „Sly“ wie dem „Figaro“ war eine gründliche Vorbereitung zuteil geworden. Hier führte Paul Belker als Gast, dort Generalmusikdirektor Hans Gahlenbeck das musikalische Zepter. Nicht minder erfreulich erschien im wesentlichen hier wie dort auch die Inszenierung, für die bei der „Sly“-Aufführung Hans Siegle, bei Figaro Generalintendant Hanns Schulz-Dornburg zeichnete. Hier lag zugrunde die deutsche Übersetzung von Siegfried Anheißer, die sicherlich dem italienischen Urtext besser entspricht, wiewohl einem zunächst manches ungewohnt und fremdartig erscheint. Neu und fremdartig — doch sag ich nicht, daß das ein Fehler sei —, gab sich auch manches in den Bühnenbildern des „Figaro“. Vortrefflich einstudiert waren in beiden Aufführungen die Chöre (Eugen Röhrig), die ja vor allem im „Sly“ allerlei Schwierigkeiten zu überwinden haben.

Unter den Solisten machten sich in erster Linie verdient die Träger der Titelpartien, in der „Sly“-Aufführung Thorkild Noval und im Mozartschen Werk Fritz Bräuer. Ihnen schlossen sich im weiteren an Marianne Bergrath (Dolly und Gräfin), Wally Mittelstädt (Susanna), Peter Schütte (Almaviva), Theo Riotte (Graf von Westmoreland) und die doch wohl reichlich fremdartig kostümierte Wicky Schymatzek als Cherubin.

In einer glänzenden Darbietung der nach Johann Straußscher Musik gestalteten „Tänzerin Fanny Elssler“ hatte unsere Operette ihren großen Tag. Wilhelm Orthmann

Mannheim

Konzerte. Das Konzertleben setzte recht zögernd ein, um sich aber dann förmlich zu überschlagen. Die Rückwirkungen blieben naturgemäß nicht aus und so mancher, künstlerisch ergebnisreiche Abend sah einen nur schwach besetzten Saal. Nach wie vor stehen die musikalischen Akademien im Brennpunkt des Interesses. Die sechzehn Abende sind so gut wie ausverkauft. Zwei liegen bereits hinter uns. Musikalischer Leiter des 1. Konzertes war unser Generalissimus Karl Elmendorff. So schön und feinsinnig er sich bei Händel ein- und unterordnete, so kraftvoll drückte er seine Persönlichkeitsnote der Durchführung von Schuberts *C*-dur-Symphonie auf. Frederic Lamond bewies mit der Wiedergabe des sonnig-heiteren *G*-dur-Konzertes von Beethoven, daß er immer noch auf der Höhe ist. Im 2. Konzert begrüßten wir den Leipziger Generalmusikdirektor Hans Weisbach am Pult. Ein ganzer Künstler, der nur dient und im Werk aufgeht. Der Abend war ausschließlich Brahms gewidmet. Das Doppelkonzert sollte vor allem dem neuen Konzertmeister für Violoncello, Helmuth Dost, Gelegenheit geben, sein Können zu entfalten. Er ist zweifelsohne ein hochkultivierter und feinempfindender Musiker. Doch hier war Max Kergl, unser erster Konzertmeister für Violine, der Kraftvollere, der überlegene Führer.

Im Kranz der künstlerischen Feiern der deutschen Arbeitsfront stehen nicht weniger als neun Kammermusikabende. Auch hier liegen zwei Konzerte zurück. Im ersten brachte das Stuttgarter Wendling-Quartett Werke von Mozart, Haydn und Beethoven, im zweiten das Essener Peter-Quartett Werke von Pfitzner, R. Schumann und Reger zum Vortrag. In beiden Fällen einten sich technische Reife mit geistiger und seelischer Ausschöpfung zu bezwingenden Eindrücken. In einer Feierstunde am Tage der deutschen Kunst hatten wir im gleichen Rahmen den Präsidenten der Reichsmusikkammer zu Gast. Peter Raabe sprach zunächst eindringliche und beherzigende Worte über das Thema: „Musik im Dritten Reich“, um dann nicht minder eindringlich mit dem Nationaltheaterorchester Werner Trenkers „Variationen und Fuge über ein eigenes Thema“ — neu für Mannheim — und Brahms' Zweite an uns vorüberziehen zu lassen.

Starken Erfolg errangen sich die einheimischen Pianisten Karl Rinn und Helmuth Schlemmer mit einem vornehmlich auf Mozart gestellten Abend für zwei Klaviere. Ihre Visitenkarten gaben ab: die „Wiener Sängerknaben“, dann Raoul v. Koczalski, weiter das Römische Kammerorchester unter Luigi Toffolo und das Münchener Stubenrauch-Quartett im Rahmen eines Gedok-Konzertes. Seine traditionellen Orgelfeierstunden hat Meister Arno Landmann mit einem Bach-Abend wieder aufgenommen. Er vermittelte wiederum stärkste Eindrücke.

In das neue Arbeitsjahr segelte die Hochschule für Musik mit Hochdruck hinein. Die Schülerzahl ist stark gestiegen und weist heute schon die stattliche Zahl von 600 auf. Nachdem die jetzigen Räumlichkeiten sich als zu eng erwiesen haben, mußte ein neues Heim beschafft werden. Ein solches wurde in der ehemaligen Börse gefunden, wo zugleich ein größerer Konzertsaal zur Verfügung steht. In Kürze wird man in das stattliche, neue Haus umziehen. Im übrigen ist Direktor Rasberger mit Emsigkeit an der Arbeit, den Lehrkörper zu ergänzen. Für den verstorbenen Leiter der Meisterklasse für Klavier Willy Rehberg, verpflichtete er Richard Laugs, den Träger des Musikpreises der Reichshauptstadt von 1936. Ein eigener Klavierabend gab Aufschluß über den heutigen Stand seiner künstlerischen Entwicklung. Beethoven, Brahms, als Erstaufführung: „Tema und 18 Veränderungen“ von W. Petersen und als Uraufführung eine 1937 geschriebene Sonate für Klavier von Harald Genzmer zierten das Programm. Petersens Arbeit hat eine starke persönliche Haltung und seelische Spannungen. Sie erfordert in erster Linie einen Former und Gestalter. Genzmer ist lebensbejahender, sonniger, liebenswürdiger. Er führt eine grazile, spritzige Feder. Es gab für Laugs allerlei Nüsse zu knacken, sogar sehr harte. Aber er knackte sie, vor allem mit ganz überlegener technischer Fertigkeit. Seelisch ließ besonders der Mittelsatz der Appassionata aufhorchen. Laugs hat die Eingangspforte zur Meisterschaft überschritten. Zur absoluten Reife sind alle Voraussetzungen gegeben. Sie ist also nur eine Frage der Zeit.

Das erste Orchesterkonzert brachte von Mozart das sehr selten gehörte *F*-dur-Klavierkonzert für drei Klaviere, sauber und duftig interpretiert von Jula Kaufmann, Friedrich Scherz und Richard Laugs, das *Es*-dur-Hornkonzert, prächtig geblasen von dem ersten Hornisten des Nationaltheaterorchesters Julius Frank und zum Ausklang die Jupiter-Symphonie, um deren stilistische Durchführung sich das kleine Hochschulorchester unter Rasbergers sicherer Führung mit redlichem Erfolg bemühte.

Michael Thumann

Meiningen

In der ersten Hälfte der Spielzeit gab die Meininger Landeskapelle drei Symphoniekonzerte unter Leitung von Kapellmeister Karl Maria Artz. Eine gute Vortragsfolge und eine geschickte Stoffverteilung gaben jedem Konzert eine eigene Note. So stand im Mittelpunkt des ersten Konzerts, das lediglich Werke von Brahms zu Gehör brachte, die gefeierte Elly Ney mit dem *B*-dur-Klavierkonzert. Am Vormittag hatte sie im Landestheater die größere Schuljugend um sich versammelt, der sie eine Beethoven-Feierstunde mit erklärenden Worten bot. Umrahmt wurde das Klavierkonzert von den Haydn-Variationen und der 4. Symphonie, denen Artz persönlichen Akzent gab. Der neue Konzertmeister der Landeskapelle, Hans Pfeifer, stellte sich erstmalig mit dem Violinkonzert von Dvořák vor. Das Konzert ist eine dankbare Aufgabe für den Geiger, wenn es mit technischer Überlegenheit und innerem Schwung gespielt wird. Das fehlte leider der Aufführung, wenn auch einige Kantilenen lobend hervorgehoben werden sollen.

Zwei neue Werke lernten wir kennen: das Hymnische Vorspiel von Paul Sixt und die Kleine Symphonie von Hans Wedig, für die Artz sich werbend und überzeugend einsetzte. Das Werk von Sixt zeigt flüssige Struktur, besonders wirkungsvolle Streichersätze und steigert sich zum Schluß in einen festlichen Ausklang, der aber leider trotz des Einsatzes von Fanfaren nicht die erhoffte Wirkung erbringt. Ganz im Gegensatz hierzu, im Kammermusikstil gehalten, mutet die kleine Symphonie von Wedig an, ein ansprechendes Werk zeitgenössischer Musik. Zur 9. Symphonie von Beethoven hatten sich der Singverein von Meiningen und die gemischten Chöre von Hildburghausen und Salzungen vereinigt. Das Solistenquartett wurde gestellt durch Lea Piltti (Weimar), Klara Maria Elshorst (Berlin), Ludwig Matern (Düsseldorf) und Karl Heerdegen (Weimar). Ein Jugendkonzert der HJ. in Verbindung mit der Nordischen Gesellschaft hatte leider nicht den erhofften Besuch zu verzeichnen. Kapellmeister Artz gab vor jedem Werk (Gluck, Mozart, Schubert) eine kleine Einführung, die er geschickt für die jugendlichen Zuhörer zu formen wußte. Der zweite Teil war dem Gedenken Griegs aus Anlaß seines 30. Todestages gewidmet. In Hermann Hoppe (Berlin), der Griegs Klavierkonzert spielte, lernten wir einen Pianisten von großem musikalischem Können, einer glänzenden Technik und schönem Vortrag kennen.

Ein Festkonzert mit Prof. Dr. Peter Raabe (Berlin) als Gastdirigent war ein Ereignis für unsere Stadt. Nach der Ouvertüre zu „Oberon" ließ er das Werk eines noch wenig bekannten Komponisten, die Kammersymphonie in *A*-dur von Joseph Suder, erstehen. Das polyphon angelegte Werk wurde nach dem Willen des anwesenden Autors klar in seiner Linienführung gestaltet und konnte sich einer ausgezeichneten Aufführung erfreuen. Es fand freudige Aufnahme. In der abschließenden 2. Symphonie von Brahms arbeiteten Geist und Gemüt zusammen am Nachschaffen eines Kunstwerkes. Die Wiedergabe unter Raabes Leitung war eine Meisterleistung auch für das Orchester. Die Stadtverwaltung ehrte Prof. Raabe durch die Verleihung der Ehrenplakette der Stadt Meiningen.

Das Streichquartett der Landeskapelle (Pfeifer, Spindler, Poland und Schänzler) gab zwei Kammermusikabende. Es führte sich vorteilhaft ein mit Haydns Streichquartett Nr. 30 in *g*-moll. Doch schon im Streichquartett op. 74 von Beethoven und gar im Streichquartett op. 67 von Brahms zeigte sich, daß sich das junge Quartett in seiner Zielsetzung zu sehr übernommen hatte. Wenn auch der 2. Abend besser war, so waren doch auch hier die Werke noch zu schwer, als das sie in so kurzer Zeit hätten konzertreif dargestellt werden können. Das Streichquartett von Verdi gelang am besten.

In einer schönen Aufführung von Millöckers „Bettelstudent" verabschiedete sich der langjährige Bühnenmusikmeister Walter Koch. Das Nationaltheater Weimar gastierte mit „Tannhäuser" in neuer Inszenierung. Die Aufführung war hervorragend. Zwei prächtige Vertreter ihrer Rollen waren Willy Störring als Tannhäuser und Gretl Kubatzki vom Stadttheater in Leipzig als Elisabeth. Mit schöner, wohlklingender Stimme sang Xaver Mang den Landgrafen. Auch die übrigen Darsteller lösten ihre Aufgabe zur vollsten Zufriedenheit. Musikalischer Leiter war Generalmusikdirektor Paul Sixt. Er verstand, die Kapelle des Meininger Landestheaters zu führen, Höhepunkte herauszuarbeiten und der Aufführung den dramatischen Impuls zu geben, der mit zu dem schönen Erfolg der Weimarer Gäste führte. Diese Tannhäuser-Aufführung war ein würdiger und künstlerisch hochwertiger Ausklang der ersten Spielzeit der Meininger Landeskapelle.

Gerhard Mechtold

Aus dem Berliner Musikleben

Margarete Klose vertauschte dieser Tage die gleißende Welt der Bühne mit dem schlichten Podium des Konzertsaals. Nicht nur, daß sie sich wertvoller, von Vergessenheit bedrohter Lieder von Jensen und Cornelius in liebevollstem Vortrag annahm — sie offenbarte zugleich eine bei einer dramatischen Sängerin ungewöhnliche Aufgeschlossenheit für lyrische Aufgaben. Ihre, jeder Klangschattierung, vom machtvoll aufstrahlenden, „forte" bis zum verschwebenden „piano", fähige Stimme umfaßt, im Dienst eines glühend lebendigen Vortrags, eine Welt des Ausdrucks. Welche Kluft des Empfindens trennt die leidenschaftliche Romanze „Sind es Schmerzen, sind es Freuden?" (Brahms) von Jensens anmutig bewegtem Lied „An den Ufern des Manzanares" und den Zartheiten der „Mondnacht" von Peter Cornelius! Für jede dieser Stimmungen fand Margarete Klose, deren Altstimme mit Raucheisens einfühlsamer Begleitung aufs innigste verschmolz, den zwingenden und beglückenden Ton.

Waldemar Staegemann, der Sänger und Vortragskünstler, brachte sich nach langer Pause mit einem „Balladen"-Abend im Bechsteinsaal in Erinnerung. Er wußte seine Darbietungen, Balladen von Loewe, Gesänge im Stil der „Gruppe aus dem Tartarus" (Schubert) und Wildenbruchs „Hexenlied" in der melodramatischen Fassung von Max v. Schillings, der Eigenart seiner Kunstausübung mit großem Geschick anzupassen: Schärfste Ausprägung des Dramatischen ist ihm oberstes Gesetz, dem sich alles Gesangliche vollkommen unterzuordnen hat. Die Stimme Waldemar Staegemanns hat der Zeit ihren Zoll entrichtet, der Künstler weiß jedoch, darin Ludwig Wüllner ähnlich, den Ausfall durch packende Charakterisierungsfähigkeit wettzumachen. So wirkten die „Edward"-Ballade, Schuberts „Prometheus" und, nicht zum wenigsten, das „Hexenlied" mit wuchtiger Eindringlichkeit. Otto Schäfer (Berlin) nahm sich am Flügel seiner anspruchsvollen Aufgaben mit rühmenswertem Verständnis und Können an.

Niels Kallmann lud unter dem Leitwort „Ernstes und Heiteres im Lied" in den Bach-Saal. Das Programm zu erfüllen, ging nach Liedern von Joh. August Sixt, Schumann und Brahms am Ende des Abends der „Morgenstern" in Paul Graeners musikalischer Spiegelung auf. Die Fortschritte des hier wiederholt gewürdigten Sängers in Stimmbehandlung und Vortrag sind unverkennbar. Zunächst fällt die nunmehr freiere Beherrschung seines wohllautenden Baritons auf. Sie macht sich besonders im Einsatz der „halben Stimme" („mezza voce") bemerkbar, während das „piano" noch mehr aufblühen muß. Auf die Vokalbildung wäre noch zu achten. Das Ausdrucksgebiet Niels Kallmanns umfaßt im besonderen zarte Lyrik und, nicht zuletzt, das Liebenswürdig-Heitere. Friedrich Rolf Albers begleitete mit vorbildlicher Versenkung in den Geist der Lieder.

Adolf Diesterweg

Eine neue Erscheinung im Berliner Konzertleben sind die **Internationalen Austauschkonzerte** der Singakademie zu Berlin. Der erste Abend brachte einen Austausch zwischen Deutschland und Italien. Genauer gesagt: Die junge Italienerin Gioconda De Vita aus Rom war bei uns zu Gast, um mit Prof. Georg Schumann zu musizieren. Solchen Besuch lassen wir uns gern gefallen. Gioconda De Vita ist zweifellos eine der hervorragendsten Geigerinnen, die wir in den letzten Jahren kennengelernt haben. Unbeschreiblich schön ist ihr Ton. Er hat fast das dunkle Raunen der Bratsche und klingt doch wieder süß und zart. All die strahlende Leuchtkraft des südlichen Italiens erkennen wir aus ihm. An zweiter Stelle bewundern wir ihre Bogenführung, Dieser leidenschaftlich-besessene Strich ermöglicht erst ihr Musizieren aus dem vollen. Makellose Technik und höchste Musikalität kommen hinzu. Die Wiedergabe der Bachschen Chaconne war ebenso körnig als die einer Arie von Respighi von schwingender Süße. Mit dieser Urbegabung musizieren zu dürfen, muß für Prof. Schumann ein reines Vergnügen gewesen sein.

Der Ruhm **Walter Giesekings** ist so oft gesungen worden, daß kaum noch etwas zu sagen bleibt. Es fehlen wahrhaftig auch die rechten Worte, um die Reife dieser Kunst vollkommen zu beschreiben. Vielleicht ist es außer der unfehlbaren Technik, der leidenschaftlichen Musikerfülltheit, die mit tiefer Geistigkeit verbunden ist, und dem vielen anderen seines Meisterspiels vor allem der zauberhafte Anschlag, der uns schier unbegreiflich dünkt. Welche Fülle von Abschattungen entlockt er seinem Flügel! Besondere Gelegenheiten, diese bis aufs äußerste verfeinerte Kunst ausleben zu können, boten die vier Traumspiele op. 76 von Julius Weismann und drei Stücke von Claude Debussy.

Der junge Klarinettist **Hans-Joachim Wentzel** hat in Berlin schon einige Male von sich reden gemacht. Diesmal gab er einen eigenen Abend in der Hochschule für Musik. Zwei Sonaten von Brahms, die Riesensonate op. 107 von Reger, zwei kleinere Reger-Stücke und drei geistige Lieder von Kaminski für Singstimme, Violine und Klarinette sind allerdings ein etwas überreiches Programm. Bei all der herrlichen Ausdruckskraft der Klarinette werden dabei auch ihre Grenzen offenbar. Aber jedenfalls bot diese Vortragsfolge vollendete Gelegenheit, das Können Wentzels zu erproben. Er hat die Probe vollauf bestanden. Sein blühender Ton in allen Lagen, flüssige Technik, weiter Atem usw., alles ist reich vorhanden. Darüber hinaus spürt man aber noch, wie Wentzel aufs engste mit seinem Instrument verwachsen ist und mit welcher Besessenheit er überhaupt an die Musik herangeht. Der Weg als erster Bläser in ein großes Orchester müßte ihm offenstehen. Bei den Liedern von Kaminski waren Ingrid Brebeck (Gesang), Gerhard Rüchel (Violine) Helfer, während die Begleitung der ungemein tüchtige Gerhard Puchelt übernommen hatte.

Friedrich Herzfeld

„Musik auf zwei Cembali" war das Leitwort des dritten Sonntagnachmittagkonzerts im Schloß Monbijou. Prof. **Eta Harich-Schneider** und **Ralph Kirkpatrick** aus New York hatten sich verbunden und spielten in stilechter Kammerbesetzung (nur vom Quartett begleitet) Bachs Konzerte in *c*-moll und *C*-dur. Inmitten standen einige besondere Leckerbissen für Feinschmecker: kristall-

klar geschliffene Stücke des François Couperin, die wohl zu den ersten Beispielen originaler zweiklavieriger Sololiteratur überhaupt gehören. Auch an ihnen konnten die beiden vorzüglich aufeinander eingespielten Cembalisten ihre technische Makellosigkeit und klangliche Sorgfalt bewähren.

Kluge Bescheidenheit gebot der jungen Sängerin **Rose Koppe**, ihre Vortragsfolge in der Hauptsache auf die Idylle und das strophische Lied abzustimmen. Hier ist ihre sehr angenehme und wohlgebildete Stimme vorläufig am rechten Platze. Auch Vortrag und Ausdruck finden dabei das ihnen gemäße Betätigungsfeld. In diesem reizenden Rahmen gewinnen sogar die empfindsamen Lieder der Louise Reichardt und des J. P. A. Schulz neues Leben. Ihre Kopplung mit „Drei Laub" und „Ich hab die Nacht geträumet" (auf dem Programm stand: Melodie nach „Ein kleiner feyner" Almanach Nicolai. Berlin!!) unter dem Titel „Alte deutsche Lieder" war vielleicht etwas eigenartig. Rose Koppe hatte sich die Zuversicht- und Halt gebende Begleitung Michael Raucheisens gesichert. Ihre zahlreichen Zuhörer ließen es an Beifall und Blumen nicht fehlen.

Für die Hörer gleichermaßen wie für die Spieler anstrengend war der Abend des **Lutz-Quartetts**. Nur zwei Werke standen auf der Vortragsfolge, aber was für welche! Bruckners Streichquintett — die 2. Bratsche spielte Heinz Herbert Scholz — verlangt stärkste Verinnerlichung, um die schwer sich zur Einheit bindenden Episoden zu architektonischer Gestaltung zu zwingen. Die junge Kammermusikvereinigung, deren erste Geige durch Wohlklang und Ebenmaß besonders besticht, hat mit der Bewältigung dieser Aufgabe ihren guten Ruf stark befestigt. Sie bewährte ihr Können und den Ernst ihrer Kunstauffassung ebenso an Beethovens op. 132. — Eine Preisfrage noch: wie ist der Widerspruch zwischen dem Wunsch des Quartetts nach einer für den rein genießenden Hörer recht wohltuenden Saalverdunklung und dem Ruf nach Licht bei den zahlreichen Partiturlesern — Partituren gab es noch am Saaleingang zu kaufen! — zu lösen? Dr. Richard Petzoldt

Sehr guten Eindruck hinterließ in der **XIII. Stunde der Musik** die Pariser Pianistin Reine Gianoli, die mit der Sonate *h*-moll von Liszt eine — für eine Sylphide, als die sie erscheint — bemerkenswerte Leistung bot: Duftig zauberte sie das Filigranwerk um das schmachtende Seitenthema dieser wirkungsvollen Sonate, in der Liszt versucht, Schumann in dessen eigener Sprache anzureden; mit erstaunlicher Kraftentfaltung wurde sie auch den aufgetürmten Ballungen gerecht. Als Violinist stellte sich Walter Barylli vor, der, von Max Nahrath am Flügel mit feiner Zurückhaltung und doch sehr ausdrucksstark begleitet, sich an Brahms' tiefer Sonate *d*-moll versuchte und im 3. Satz auch zu gelegentlicher Realisierung des Wesentlichen kam. Effektschmarren als Zugabe gleich hinter der das Letzte fordernden Brahms-Sonate sollten eigentlich vermeidbar sein!

Siegfried Schultze hatte sich an seinem Klavierabend mit einem guten, seinen Intentionen sehr entgegenkommenden Verbündeten vereinigt, einem ausgezeichneten Steinway-Flügel, auf dem die einleitende, von Hans Huber zusammengestellte Rameau-Suite prächtig klang. Den Rappel des oiseaux hebe ich als Beispiel für die genußreiche Wirkung von Siegfried Schultzes ausgefeilter Technik besonders hervor. Schultzes Art, geschliffen perlend und doch weich zu spielen, fand auch in Schuberts *A*-dur-Sonate op. 120 und in der „Wiedersehensfreude" von Beethovens „Les Adieux" die ihr gemäßesten Gegenstände. Mit Tschaikowskys Sonate *G*-dur op. 31 beschloß der über mannigfache Gestaltung verfügende Pianist, den wir ja auch als hervorragenden Begleiter kennen, seinen erfolgreichen Abend. Ernst Boucke

Mit einem Bach-Programm, das in den Goldberg-Variationen gipfelte, trat **Hermann Drews** zum letzten Male in dieser Spielzeit hervor. Die männlich-gebändigte Persönlichkeit des Künstlers, sein Klarheitswille und seine konzentrierte Kraft des Aufbaus behaupteten sich überzeugend in der zeichnerisch strengen Ausdeutung der verpflichtenden Aufgabe. Die Haltung, die Drews Bach gegenüber einnimmt, hat nichts von romantischer Subjektivität an sich, ist vielmehr sachbezogen, geistig diszipliniert und herb, dabei jedoch ausdrucksdicht und großzügig-gesammelt. Eine durchgeformte und wache Technik ermöglicht die Freiheit des Überblicks und die Sicherheit der polyphonen Gliederung. Der Eindruck auf die Hörer war nachhaltig.

Dem ungeschriebenen Programmgesetz der Pianisten, mit Bach zu beginnen, unterwarf sich auch **Ludwig Kaiser**, wie man weiß, ein technisch hervorragend beschlagener Spieler, dessen Gestaltung nicht so sehr vom Affekt, als von der Überlegung bestimmt wird. Freilich war es nicht der originale Bach, den er wählte, sondern die Busoni-Bearbeitung der Violinchaconne. Auf der virtuosen Linie dieser problematischen Einrichtung hielt sich auch die Wiedergabe, die im ganzen etwas starr wirkte. Als Erstaufführung folgte in offenbar eindringlicher Bemühung um das Werk eine Sonate von Carl v. Pidoll, die mancherlei Anregungen der Überlieferung von Chopin bis Strauß zu einem schwunghaften Effektstil verwertet. Bei Brahmsens Fantasien op. 116 fand Kaiser stärkere Wärmegrade des Vortrags. Eine gewisse Härte des Fortezugriffs ist aus der Neigung zu bravourösem Applomb zu erklären

Dr. Wolfgang Sachse

Staatsoper. Die Neueinstudierung des Lohengrin in der Lindenoper bot insofern Besonderes, als sie die Bühnenbilder und Trachten der Bayreuther Festspiele zeigte. Das Bühnenbild des 2. Aktes weicht erheblich vom Üblichen ab. Er spielt unter einem gewaltigen Torbogen. Das Bild wirkt dadurch groß und frei. Ein wenig ähnelt diese Lösung von Emil Praetorius seinem Bild des 1. Fidelioaktes im Deutschen Opernhaus. Die Trachten, im 2. Akt ganz in weiß gehalten, sind von ungeheurem Prunk. Bayreuth erleben wir auch in der Spielleitung von Heinz Tietgen. Seine Auflockerung der Massen bringt eine gewaltige dramatische Spannung. Besonders gelungen ist der Beginn des Schlußbildes mit dem Aufbruch des Heerbannes vor dem gewittergeladenen Morgenhimmel. Nicht aus Bayreuth stammt die musikalische Leitung Robert Hegers. Bisweilen zeigt er Neigung zum gedrungenen, in den Zeitmaßen zurückhaltenden Wagner-Stil. Daß die Partitur strichlos gegeben wird, also mit dem Geheimnis und der Weissagung im 3. Akt, entspricht Bayreuther Brauch. Abweichend von dort erklang die Gralserzählung jedoch nur in der üblichen, von Wagner hinterlassenen Fassung, nicht mit der in Bayreuth erstmalig gebrachten ursprünglichen Erweiterung. Doch lag dies möglicherweise an dem gastierenden Torsten Ralf aus Dresden. Durch seine jugendfrische Stimme, durch die Reinheit und Klarheit seines Gesanges und Spieles wirkte dieser Lohengrin so erfreulich, wie man es nur wünschen kann. Ebenfalls nicht Bayreuther Besetzung war die Elsa durch Tiana Lemnitz. Und doch wird man ihre Leistung zu den lichtvollsten Verkörperungen dieser Rolle zählen müssen. Der Wohllaut des Gesangs und der Adel ihres Spiels trägt alle Zeichen der Vollendung an sich. Unter den Vertretern der anderen Rollen finden wir wieder einige Bayreuther. Joseph v. Manowarda gibt den König Heinrich dramatischer als wir es gewohnt sind, eine durchaus sinnvolle Auffassung. Margarete Klöses Ortrud gehört ebenfalls zu den Leistungen der deutschen Bühne, zu deren Ruhm die rechten Worte fehlen. Groß in der Auffassung waren auch Jaro Prohaska als Telramund und Walter Großmann als Heerrufer. Hervorragend der Chor und über alle Maßen herrlich das unübertreffliche Orchester der Staatsoper. Zweifellos gehört diese Neueinstudierung des Lohengrin zu den vorzüglichsten Gaben der Staatsoper in den letzten Jahren. Friedrich Herzfeld

Aus dem Leipziger Musikleben

Der zweite Besuch **Furtwänglers mit den Berliner Philharmonikern** im Gewandhaus wurde wiederum zu einem glanzvollen Ereignis. Mit der Ouvertüre zu Glucks „Alkestis" und dem fünften Brandenburgischen Konzert stellte die Spielfolge der 8. Symphonie von Bruckner zwei Werke gegenüber, die schon zeitgebunden den barocken Geist, der auch aus der Monumentalität des symphonischen Riesenbaues spricht, atmen. In der Ausdeutung des Meisters wurde die Ouvertüre zu einem tönenden Gemälde voll drohend düsterer Eindringlichkeit, wogegen das Bachsche Konzert (mit Albert Harzer und Hugo Kolberg als Solisten) vor allem dank der im pianistischen Klangbild bis ins letzte verfeinerten Wiedergabe des Cembaloparts durch Furtwängler am Flügel einen sehr persönlich erlebten, fast romantischen Anflug erhielt. Auch in Bruckner sieht der Dirigent in erster Linie den Romantiker: Er erfüllt die Partitur mit einem edlen poetischen Geiste, der sich mit schwärmerischer Glut in kühne Kämpfe stürzt, der in Verzückung anbetet und in der Vereinigung mit der Gottheit sich verklärt. Mit einem wunderbaren Feingefühl für die Rundung der Form legt er jeden Satz an, um ihn mit ekstatischer Hingabe in Tönen aufzubauen. Wie dabei das Partiturbild in jeder Phrase, jedem Akkord und in jeder Instrumentengruppe zu einem nicht zu überbietenden Höchstmaß von übersinnlicher Schönheit des Klanges durchgestaltet ist, das bleibt einzigartig und ist freilich auch nur mit einem mit seinem Dirigenten völlig verwachsenen Wunderorchester wie den Berlinern zu erzielen. Es gab immer wieder Episoden in dieser Wiedergabe, die den Hörern wirklich den Herzschlag stocken ließen.

Zum Gedächtnis der unerwartet dem Leben entrissenen Witwe des großen Gewandhauskapellmeisters Artur Nikisch wurde das **11. Gewandhauskonzert** mit der Tragischen Ouvertüre von Johannes Brahms, mit dem die Entschlafene freundschaftlich verbunden war, in Klängen weihevollen Ernstes eröffnet. In seiner eigentlichen Spielfolge bot der Abend ein klassisches Programm von schöner Geschlossenheit, dessen Höhepunkt Beethovens *Es*-dur-Konzert in der schlechthin vollendeten Wiedergabe durch Wilhelm Backhaus war. Die unübertreffliche Virtuosität und die alle Möglichkeiten der Farbgebung erschöpfende Anschlagskultur des großen Klavier-

meisters, den man in seiner Heimatstadt Leipzig leider allzu selten hört, erscheinen hier nur als Voraussetzung einer seelischen Erfüllung und geistigen Durchdringung des Werkes, wobei der scharf ausgeprägte eigene Charakter dieser Darstellung nie ihre Stilklarheit beeinträchtigte. Hermann Abendroth folgte den künstlerischen Absichten des Solisten mit wacher Einfühlung und persönlichem Gestaltungswollen, dessen nahes inneres Verhältnis zur Kunst Beethovens dann auch in der Egmont-Ouvertüre fortreißend sich offenbarte. Im ersten Teil des Abends hörte man die selten gespielte *B*-dur-Symphonie op. 35 von Haydn, deren anmutsvoller Schwung und ritterliches Feuer schon auf Mozart hinweisen, obwohl andere klare Merkmale ihre Verpflichtung an den Stil der Zeit deutlich werden lassen. Abendroth betonte in seiner Wiedergabe diesen Zug im Wesen des Werkes und unterstrich dies noch durch den stilgerechten Einsatz des Cembalo als Continuoinstrument, das Sigfrid Walther Müller feinfühlig spielte. In schönster klanglicher Erfüllung wurde weiterhin die Ballett-Suite, zu der Felix Mottl eine Reihe von Tanzsätzen aus Gluckschen Opern bearbeitet hat, dargeboten.

Eine den jungen Hörern wohl unvergeßliche Stunde bereitete Abendroth mit dem **Gewandhaus-Orchester** der Leipziger Hitler-Jugend im Landeskonservatorium. Mit der von letztem persönlichen Einsatz getragenen Ausdeutung von Regers „Vaterländischer Ouvertüre" und Beethovens 7. Symphonie, fand Abendroth leicht unmittelbare Fühlung mit seiner Hörerschaft, die sich am Schluß in überschwenglicher Begeisterung widerspiegelte. Obwohl der Saal an sich für Orchesterdarbietungen vom Klangaufwand der Ouvertüre nicht eigentlich günstig ist, war die Wiedergabe beider Werke eine zugleich meisterlich abgeklärte und von sprühender Jugendkraft erfüllte Leistung.

Einen wahren künstlerischen Triumph konnte das **Elly Ney-Trio** im bis auf das Podium hinauf ausverkauften Kaufhaus-Saal mit einem Programm „drei der größten und beliebtesten Klaviertrios" feiern. Mit den ersten Takten von Brahms' op. 87 hatten die Künstler ihre Hörerschaft schon völlig in den Bann ihres ebenso leidenschaftsdurchglühten wie tonlich geschliffenen, bis in die letzte Feinheit durchgeistigten und mit wunderbarer Unmittelbarkeit erlebten Musizierens gezogen. Die unmittelbare Überzeugungskraft des Spiels dieser drei musizierenden Professoren (die so gar nichts von dem, was man sonst manchmal mit diesem Titel verbindet, an sich haben) war auch der Ausdeutung von Beethovens großem *B*-dur-Trio und Schuberts op. 100 in einem Maße eigen, daß eine irgendwie anders angelegte Darstellung daneben kaum mehr denkbar erschien.

Nicht ganz gleichmäßige Eindrücke vermittelte der ungarische Geiger **Lajos Szikra** in einem Abend im Landeskonservatorium. Ganz in seinem Element war er zweifellos bei Kodály, in dem prachtvoll lebensfrischen und dankbaren „Ruralicum Hungaricum" von Dohnányi oder dann in liebenswürdigen kleineren Stücken vom Charakter einer virtuosen Salonmusik. Auch Bruchs *g*-moll-Konzert lag ihm mit seinen heftigen Entladungen und seiner gefühlsgesättigten Kantilene, in der der Geiger seinen breit strömenden Ton recht wirkungsvoll entfalten konnte, nahe. Zu Mozart dagegen fand er kein rechtes Verhältnis, so fein auch Fritz Weitzmann den Klavierpart der *B*-dur-Sonate (K.-V. Nr. 454) ausführte.

Dr. Waldemar Rosen

Aus dem Münchener Musikleben

Konzerte. Das **fünfte Abonnementkonzert des Konzertvereins** (Münchener Philharmoniker) eröffnete Siegmund v. Hausegger mit der 5. Symphonie von Max Trapp. Das bisher in München unbekannte Werk brachte erneut den Beweis für das elementare Musikantentum seines Schöpfers und entfesselte durch die Leidenschaftlichkeit seiner unverkünstelten, klangsatten Tonsprache begeisterten Beifall. Wie glänzend es gearbeitet ist, das bedarf bei einem Könner vom Range Max Trapps keiner besonderen Hervorhebung. Die Neuheit, die wie kaum ein anderes Werk der letzten Jahre geradezu berufen scheint, das Publikum von seiner ängstlichen Scheu vor aller neuen Musik heilen zu helfen, fand durch Siegmund v. Hausegger eine ideale Interpretation. Nicht minder Mozarts *Es*-dur-Symphonie (K.-V. Nr. 543). Zwischen den beiden Symphonien spielte Walther Gieseking, stürmisch gefeiert, mit seiner ihn vor allen anderen auszeichnenden höchst differenzierten Anschlagskunst die Symphonischen Variationen von César Franck und das Mozartsche Klavierkonzert in *A*-dur (K.-V. Nr. 488).

Wie **Adolf Mennerich** in den letzten Jahren als Musiker gewachsen ist, kam einem mit besonderer Deutlichkeit im siebenten Volks-Symphoniekonzert zum Bewußtsein, in dem er Beethovens Achte und die Vierte von Bruckner so gefühlssicher und ausdrucksberedt dirigierte, daß die beiden Werke in der ganzen unverfälschten Reinheit ihres Wesens zu uns sprachen. Mit Recht bereitete der dichtgefüllte Saal dem Dirigenten, dem die Münchner Philharmoniker in freudigem Spieleifer folgten, die herzlichsten Ehrungen.



Im Konzertverein leitete Dr. **Zygmunt Latoszewski** von der Städtischen Oper in Posen einen Deutsch-polnischen Abend, der mit zwei bisher hier noch nicht gehörten Werken polnischer Komponisten bekannt machte, mit der leidenschaft- und farbenglühenden, in gläubiger Strauß-Nachfolge geschriebenen symphonischen Dichtung „Stanislaw und Anna Oswiecimowie" von Mieczyslaw Karlowicz und dem in Deutschland schon wiederholt aufgeführten virtuosen ersten Violinkonzert von Szymanowski. Der noch jugendliche Dirigent vermittelte sie, wie auch die anderen Nummern des Programmes, die Holländer-Ouvertüre und Dvořáks *e*-moll-Symphonie, mit sprühendem Temperament und klangschwelgerischem Melodienschwung. In dem mitwirkenden Prof. Zdzislaw Jahnke, dem Direktor des Städtischen Konservatoriums in Posen, lernte man einen Geiger von erlesener technischer und musikalischer Kultur kennen. Beide Gäste wurden aufs lebhafteste gefeiert.

Am fünften Abend des **Konzertringes „Kraft durch Freude"** riß Hans Weisbach mit seiner großzügigen, die Kontraste scharf betonenden, erlebnistiefen Gestaltung der Fünften Bruckners (Originalfassung) zu jubelndem Beifall hin. Eines solchen konnte sich auch Enrico Mainardi erfreuen, der mit edelstem Gesangston, stilrein und die letzte Note beseelend das Violoncellokonzert in *B*-dur von Boccherini spielte.

Dr. Willy Krienitz

Westdeutsches Musikleben

Dortmund

Oper. Anläßlich der 150. Wiederkehr des Uraufführungstages wurde Mozarts „Don Giovanni" in der Übersetzung von Hermann Roth herausgebracht. Die Aufführung erhielt ein vornehmes musikalisches Gepräge durch Generalmusikdirektor Wilhelm Sieben, unter dem das Orchester mit erlesener Klangfeinheit und motivischer Deutlichkeit musizierte. Mit der intensiven musikalischen Durcharbeitung verbanden sich die sorgfältige Inszenierung von Dr. Peter Andreas und die farbschönen Bühnenbilder von Dr. Fritz Mahnke zu einer harmonischen Gesamtwirkung. In der Titelpartie gewann Toni Weiler seinem edlen geschmeidigen Bariton allen Wohllaut blühender Tongebung ab. Überragend in der Gestaltung war der auch stimmlich imponierende Heinz Zutavern als Leporello. Stimmlich gute Leistungen boten Margarete Hoffmann (Anna) und Juliana Döderlein (Elvira), im Spiel gefiel Gerda Müller (Zerline), als Kantilenensänger Hans Schröck (Octavio).

Der 150. Todestag Glucks wurde mit der Aufführung der „Iphigenie in Aulis" festlich begangen. Dr. Andreas war um Verdeutlichung der Situationen bemüht, wobei er die Gestik des Volkes wirkungsvoll einsetzte und die großen Akkompagnatoszenen im Spiel dem musikdramatischen Ausdruck anpaßte. Renate Specht, eine verinnerlichte Iphigenie mit etwas sprödem aber ausdruckswarmem Ariengesang, Grete Ackermann als Klytemnestra stimmlich und darstellerisch bedeutend, Josef Lex, ein den tragischen Konflikt erschöpfender Griechenfürst, dessen dunkler Baßbariton dem Charakter der Partie sehr entgegenkam, Artur Bednarizyk als temperamentvoller Achilles mit kraftvoller Höhe, H. v. Stenglin und Heinz Zutavern gaben mit dem unter Hans Trinius klar und edel musizierenden Orchester ihr Bestes. Die von Hans Trippel einstudierten Chöre verdienen ein Sonderlob.

Starken Beifall fand eine Aufführung der von Eugen Rex textlich und Franz Marszalek musikalisch neubearbeiteten Johann Straußschen Operette „Karvenal in Rom" in der klangschönen Gestaltung durch Dr. Hans Paulig. Als Gastdirigent erwies sich Erich Riede von der Kölner Oper bei der Leitung des „Oberon" als ein aus dem Vollen schöpfender Musiker von feinem Klangempfinden und als sorgfältiger Rhythmiker. Er wurde für die nächste Spielzeit als erster Kapellmeister an das Dortmunder Stadttheater verpflichtet.

Dr. Bernhard Zeller

Essen

Konzerte. Das dritte Vormietkonzert brachte in einem Programm mit bewährten Werken Edwin Fischer als Solisten. Er spielte Brahmsens *B*-dur-Konzert, dessen Wiedergabe manchen Brahms-Freund in unserer Stadt — die ja durch Max Fiedler eine gewisse klassische Brahms-Interpretation in Erinnerung hat — überraschte. Fischer ging ganz vom Gemütston des Werkes aus, wie er im langsamen Satz durchbricht, und tauchte auch den

1. Satz in diesen Bereich, so daß der Umriß aufgelöst wurde, der balladenhafte *a*-moll-Ton des 3. Satzes seine Herbheit verlor und das ins Andante eingeschobene Piú Adagio zu einem schier impressionistischen Klangbild wuchs. Die Wiedergabe entfernte sich in ihrer flimmernden Farbigkeit völlig von jener dämonischen Interpretation, wie wir sie sonst, etwa beim Fischerschen Beethoven-Spiel, gewohnt sind, und warf damit ein Licht auf die Vielseitigkeit dieses Künstlers. Da Albert Bittner mit dem Orchester der kleinsten Regung dieses Klangwillens folgte, ergab sich ein ideales Zusammenspiel. Am Anfang des Abends stand Glucks Ouvertüre zu „Iphigenie in Aulis", den Schluß machte Beethovens Eroica, die Bittner mehr auf die Ebene des Schönen als des expressiv Heldenhaften hob.

Das zweite Vormietkonzert war zur Hälfte ein Chorkonzert. Ihm ging ein Vorkonzert als öffentliche Hauptprobe voraus, bei dem es aber zugleich eine Erstaufführung gab in Gestalt des Hymnus „An die Sonne" von Ottmar Gerster. Das Werk, hier unter Albert Bittner vom Kruppschen Männergesangverein „Gemeinwohl" vorzüglich gesungen, hat vergangenen Sommer beim DSB.-Fest in Breslau Erfolg gehabt. Dichtung (Ludwig Andersen) und Musik folgen gewissermaßen dem Leitwort „Durch Nacht zum Licht", indem sie in fünf Abschnitten von den Schatten der Nacht ausgehen, um über ihre Schrecken und Sorgen zum ersten zögernden Rot und schließlich zu wuchtiger Lobpreisung des Gestirns zu gelangen. Die oft lapidare Ein- und Mehrstimmigkeit verfehlte auch hier nach dem grandiosen Schluß ihre Wirkung nicht. Textdichter und Komponist konnten den Beifall entgegennehmen. — Im eigentlichen Hauptkonzert traten an die Stelle des Hymnus eine klangprächtige Streichersuite von Purcell und die Uraufführung eines Orgelkonzerts von dem Paderborner Hans Humbert. Der Orgel steht darin das Streichorchester mit Trompeten und Posaunen gegenüber. Von den drei Sätzen macht der erste den geschlossensten Eindruck. Er entwickelt stark rhythmisch aus der Streicherlinie und von der Orgel figuriert das Thematische und verdichtet es wiederholt mit kurzen Bläsereinwürfen. Der Klang, der sich aus dieser Kompositionsweise ergibt, die in den anderen Sätzen ähnlich verläuft, erinnert an gewisse Neuerer, ohne aber die oft dort angetroffene musikantische Rhythmik auszustrahlen. Die Zuhörer folgten der noch stark konstruiert wirkenden Komposition mehr mit gefesselter Neugier als mit ausgesprochener Seele. Sie zollten nächst dem anwesenden Komponisten vor allem Ernst Kaller Anerkennung, der den Orgelpart mit ausgesuchter Registrierung vermittelte. Händels kostbare Idylle „Acis und Galatea" beendete den Abend. Für die Verkörperung der beiden Liebesleute hatte man in Martha Schillings ungemein sauberem Sopran und Heinz Martens klarem Tenor zwei vorzügliche Solisten gefunden, die, was sie an Zündendem nicht geben konnten, durch Vertiefung ausglichen. Die Dämonie des Riesen Polyphem erfüllte dazu Albert Fischers abgründiger Baß. Ausgezeichnet klangen in ihrer schwebenden Helligkeit die vom Städtischen Musikverein gesungenen Chöre. Chorwerke konnte man im übrigen in mehreren Konzerten der großen Gesangvereine hören. So wagte sich beispielsweise der gemischte Chor des Kruppschen Bildungsvereins unter Bernhard Dittscheidt gar an Beethovens Neunte heran. Alte Chormusik sangen dann sehr schön die Wiener Sängerknaben in einem Gastabend. Dr. Eugen Brümmer

Hagen

Konzerte. Der städtische Musikdirektor Hans Herwig ehrte die 40. Wiederkehr des Todesjahres von Johannes Brahms durch eine Konzertwoche ausschließlich mit Werken des norddeutschen Meisters. Ein Sonderabend mit Elly Ney als Solistin des *B*-dur-Konzerts und dem Doppelkonzert, das die Konzertmeister Schmidt und Köhler vom städtischen Orchester spielten, war bereits voraufgegangen. Die Gesamtfolge brachte außerdem unter Herwigs eindrucksvoller Vermittlung die 4. Symphonie, die Haydn-Variationen, die Serenade op. 16 und das vom städtischen Volkschor in klanglicher Schönheit und mit rhythmischer Disziplin gesungene Requiem, in dem Ewald Kaldeweier und Meta Margot Müller-Krefft die Solopartien erfolgreich durchführten. Dankenswert war die Einbeziehung von a cappella-Werken des Meisters in das Programm, für deren Ausführung der Hagener Mädchenchor (Wilh. Kühn), der Paulus-Kirchenchor (Ludwig Vetter) und der Hagener Singverein (Alfred Söding) an je einem Abend sich einsetzten. Organist Blauel, der den Orgelpart des Requiems übernommen hatte, machte die Zuhörer mit der *as*-moll-Fuge bekannt. Ewald Kaldeweier brachte die Ernsten Gesänge mit starker Gestaltungsgabe zum Vortrag. Das später gehörte Kammerkonzert Anton-Schoenmaker-Herwig, mit den meisterlich gespielten drei Brahmsschen Violinsonaten, wäre dem Bericht über die Brahms-Veranstaltungen noch anzugliedern.

Am 2. Symphonieabend deutete Herwig Bruckners 7. Symphonie in beseelter Nachschaffung des gewaltigen Tongemäldes. Das anschließende Tedeum wurde vom städtischen Volkschor in glutvoller Klanggebung gesungen. Elisabeth Schmidt, Liselotte Schnalz, Ludwig Matern und Rolf Pfarr stellten ein ausgeglichenes Soloquartett; an der Orgel wieder Werner Blauel.

Das Städtische Orchester feierte sein dreißigjähriges Bestehen mit einem Festkonzert, zu dem es außer Herwig, die beiden Dirigenten aus der Gründungszeit Staatskapellmeister h. c. Robert Laugs und städtischer Kapellmeister a. D. Hans Pelz eingeladen hatte. Pelz brachte die Egmont-Ouvertüre eindringlich zu Gehör, Laugs bot eine temperamentbeschwingte Wiedergabe der 7. Symphonie von Beethoven, Herwig das oben erwähnte Doppelkonzert von Brahms. Der Abend verlief für den festgebenden Klangkörper höchst ehrenvoll.

An Gastkonzerten registrieren wir einen Klavierabend von Elly Ney, einen Liederabend von Gerhard Hüsch, einen Orgelabend des Meisters Günther Ramin und einen Klavierabend der stark begabten Düsseldorfer Pianistin Asta Herkendell. Des weiteren die geistlichen Abendmusiken in der Johanniskirche (Käthe Hypprath), Lutherkirche (Werner Blauel) und Pauluskirche (Ludwig Vetter) und die Kammermusiken mit alter und romantischer Musik des Geigers Karl Glaser (Essen) mit Ludwig Vetter am Cembalo und Klavier.

Oper. In der Hagener Oper hörte man Tannhäuser mit Hans Hümeling als bemerkenswerten Vertreter der Titelpartie. Eine Tosca-Aufführung mit Hümeling, Hermann Rohrbach und Maria Dahmen zeigte das Ensemble auf großer Leistungshöhe. In der „Zauberflöte" konnte es einen weiteren schönen Erfolg buchen. Die Aufführung fand in Helmut Conradt, Erna Balasus und August Kohrs die stärksten Stützen. Hier führte Dr. Heinz Roberts geistvoll das Spiel, während Intendant Bender die vorerwähnten Aufführungen erfolgreich leitete. Am Pult waltete ganz vortrefflich in allen Aufführungen Kapellmeister Alfred Tillessen, für den Chor zeichnete Kurt Nichterlein. Mit ganz besonderer Anerkennung sei des Bühnenbildners Hans Gaßner gedacht. Heinz Schüngeler

Oberhausen/Rhld.

Das erste der städtischen Konzerte, in deren Leitung sich Werner Trenkner und Heinz Anraths teilen, wobei letzterer die Chorkonzerte übernimmt, war ein verheißungsvoller Auftakt des diesjährigen Konzertwinters. Prof. Hinze-Reinhold spielte

Schumanns Konzertstück op. 92 und drei Lisztsche Bearbeitungen Schubertscher Lieder. Seinem ausgeprägten Sinn für einen weichen und vollen Klavierklang kamen die Werke besonders entgegen. Mit Werner Trenkner, dem Dirigenten des Abends, der dabei vom Flügel aus das Orchester führte, musizierte er ein Bach-Konzert für zwei Klaviere in überlegener Weise. Das Rheinisch-Westfälische Symphonieorchester brachte unter Trenkners sicherer und überzeugend gestaltender Führung Händels Concerto grosso *g*-moll, Schuberts Ballett- und Zwischenaktsmusik aus Rosamunde und die „Unvollendete". Es war ein verheißungsvoller Beginn. Im zweiten Konzert hörten wir neue Musik im Geiste alter Meister. Kurt Raschs „Toccata für großes Orchester", die Bearbeitung eines ursprünglichen Orgelthemas, erinnerte uns in ihrem Aufbau und der Entwicklung bei dem sich gleich bleibenden Thema an den Bolero von Ravel. Der intime Klangzauber der „Flöte von Sanssouci" von Paul Graener erklang in zart gedämpften Tönen. Regers „Suite im alten Stil" wurde in rokokohafter Grazie musiziert. Den Beschluß bildete die Symphonie in *A*-dur von Richard Wetz, dem Lehrer Werner Trenkners. Er ist in Oberhausen kein Unbekannter mehr. Werner Trenkner setzte sich schon in den vergangenen Jahren stark für sein Schaffen ein. Das in Brucknerschem Geiste geschaffene Werk mit seinen vor allem im langsamen Satz weitgespannten Bögen fesselte stark und hinterließ nachhaltigen Eindruck.

Heinz Anraths, der neue Opernkapellmeister und Leiter des Musikvereins, dirigierte Hermann Grabners Weihnachtsoratorium. Mit Feingefühl und imponierender Sicherheit führte er Chor und Orchester durch die zahllosen Schwierigkeiten des nicht einheitlichen Werkes, das keine rechte Weihnachtsstimmung aufzubringen vermochte. Der Chor des Musikvereins verdient ein Sonderlob für die Bewältigung seiner schweren Aufgabe, ebenso der Knabenchor Max Stangenbergs, der den aus nicht ganz klaren Gründen umgebogenen Cantus „Es ist ein Ros' entsprungen" tonschön intonierte. (Die Dichtung Margarete Weinhandls ist in ihrer mystischen Symbolik und bilderreichen Sprache von zweifelhaftem Werte.) Die Solisten Hilde Wesselmann, Anton Knoll, Wilhelm Koehne, Rudolf Haym und Dr. Franz Rost sangen ihre Partien musikalisch und sicher.

Wilhelm Stollenwerk, der auf seiner großen Walckerorgel in regelmäßigen Abständen mit dem Orgelschaffen großer Meister bekannt macht, veranstaltete mit seinem kleinen, aber ausgezeichnet disziplinierten singenden Kammerchor ein Kammerkonzert, zu dem das neu zusammengetretene Trio Ernst Zeidler-Hiltpold (Violine), Peter Roß (Violoncello) und Karl Erdle (Klavier) gewonnen war. Der Chor bewies in kleineren Werken verschiedener Epochen hervorragende Schulung und ausgeprägtes musikalisches Empfinden. Ernst Zeidler-Hiltpold, der Konzertmeister des Rheinisch-Westfälischen Symphonieorchesters, bewies in Brahms' *G*-dur-Sonate, von Karl Erdle feinsinnig begleitet, wieder einmal seine Fähigkeiten als Solist. In dem musikantisch schwungvoll gespielten „Dumky-Trio" von Dvořák fiel Peter Roß durch seinen blühenden Ton besonders auf. Trio und Chor vereinigten sich in dem reizenden Liederwerk „Von der Liebe" von Otto Siegl. Die Vereinigung des Chores und kleinen „Orchesters" ergab überraschende Klangwirkungen. Der Komponist hat hier auch die alte Form der Invention (Violine und Violoncello) mit neuem Leben erfüllt und in der Barkarole, von Kethy Brune schön gesungen, ein wirksames Stück geschaffen. Das Werk ist eine wertvolle Bereicherung der Literatur. Otto Bettzieche brachte mit seiner Konzertvereinigung Händels Messias zu Gehör. Von den Solisten Gerda Schüler-Rehm, Erna Hoeter, Ernst Buckemüller und Heinrich Sommerhage verdienen die Sopranistin und der Tenorist besonders hervorgehoben zu werden. Sie standen stimmlich und gestalterisch über ihrer Aufgabe. Der Dirigent, der als erfahrener Chorerzieher bekannt ist, spornte Chor und Orchester zu einer beachtenswerten Leistung an.

Ottmar Gersters Oper „Enoch Arden", von ihm selbst dirigiert, war wieder wie im vorigen Jahre ein Erlebnis! Gustav Lücke, der Baritonist unseres Theaters, vollbrachte mit der Gestaltung der Titelpartie eine musterhafte Leistung. Tulle Weichelt gefiel als Annemarie sehr gut. Heinz Weiser, Wilhelm Koehne und Theo. Heidmann vertraten die kleineren Partien recht ansprechend. Die Oper, die in diesem Winter in vielen Theatern zu hören ist, war ein überzeugender Erfolg für den Komponisten und unser aufstrebendes Theater. Hermann Spratte

Literarisches

Junker und Dünnhaupt Verlag, Berlin.

Heinz Röttger: Das Formproblem bei Richard Strauß.

Bekanntlich hat Alfred Lorenz in zahlreichen Veröffentlichungen die strengste innere formale Gesetzmäßigkeit in Richard Wagners Werken nachgewiesen. Sein Schüler Röttger unternimmt es in der vorliegenden Arbeit, jene Formgesetze auf das Schaffen

von Richard Strauß zu übertragen. (Er wählt als Beispiel vor allem die auch von Strauß selbst sehr geschätzte „Frau ohne Schatten".) Freilich wirkt seine Untersuchung mehr mathematisch-sezierend als musikalisch-künstlerisch. Es ist hier nicht der Ort, seinen tabellarischen Berechnungen nachzuspüren, obschon gleich in den ersten Takten Zweifel auftauchen. Daß diese Art der Forschung geeignet ist, „dem Hörer ... einen Weg zum tieferen Verständnis der Schönheiten dieser Werke ... zu weisen" — wie es im Vorwort heißt — darf füglich bezweifelt werden. Seltsam berührt es, daß die unter demselben Titel wie Röttgers Werk diese Fragen behandelnde Arbeit von Edmund Wachten, die seit 1932 der Fachwelt bekannt, nur leider noch nicht gedruckt ist, hier an keiner Stelle erwähnt wird. Dr. Richard Petzoldt

Verlag der Liedertafel zu Gotha.

H. Motschmann: Hundert Jahre Musik in Gotha. Gedenkblatt zur Hundertjahrfeier der Liedertafel zu Gotha.

Wenngleich diese kleine Schrift sich im wesentlichen auf die Leistungen der Liedertafel beschränkt, so bietet sie doch einen sehr beachtenswerten Beitrag zur Musikgeschichte von Gotha, der hoffentlich in absehbarer Zeit noch durch ein Büchlein über die Kirchenmusik und die Oper sowie über die vom herzoglichen Hofe veranstalteten Konzerte ergänzt werden wird. Der 1837 gegründeten, damals 129 Mitglieder zählenden Liedertafel ist ein von Andreas Romberg 1819 ins Leben gerufener Singverein, ein gemischter Chor, vorangegangen. Beide haben aber erst 1852 das erste gemeinsame öffentliche Konzert veranstaltet. Die Vortragsfolgen zeugen von wirklicher musikalischer Kultur. Die Liedertafel hat das Glück gehabt, in Adolf Wandersleb und Ernst Mabisch sehr tüchtige Dirigenten zu haben, die beide fast vierzig Jahre lang wirkten. 1936 zählte sie 655 Mitglieder; der höchste Mitgliederstand (1609) wurde 1887 erreicht, 1931 waren es noch 1532. Wilhelm Altmann

Verlag Ernst Robert, Lübeck.

Wilhelm Stahl: Die Lübecker Abendmusiken im 17. und 18. Jahrhundert. Festschrift zum deutschen Buxtehude-Fest Lübeck 1937.

Dietrich Buxtehude: Fried- und Freudenreiche Hinfarth des alten großgläubigen Simeons. Faksimileneudruck des Erstdrucks von 1674.

Lübecks geistliche Abendmusiken nehmen in der Geschichte des deutschen Oratoriums einen wichtigen Platz ein. Sie werden gewöhnlich mit dem Namen Dietrich Buxtehudes verbunden, der sie freilich schon bei seinem Vorgänger Tunder vorfand. Andererseits aber reichen sie bis ins beginnende 19. Jahrhundert und haben gerade in späterer Zeit in musiksoziologischer Hinsicht besonderes Interesse. Der Verfasser beschreibt an Hand der Quellen Art und Anlage der Abendmusiken und zeichnet uns ein lebendiges Bild dieser Kirchenkonzerte, die Lübecks Marienkirche zu einer von vielen — auch von einem J. S. Bach — bewunderten Sonderstellung erhoben. — Der Neudruck von Buxtehudes Trauermusik für seinen Vater ist nach dem einzigen bekannten Exemplar in der Bibliothek Karlsruhe gefertigt und trefflich gelungen. Eine schöne Erinnerungsgabe vor allem für die Teilnehmer an den Buxtehude-Feiern des vorigen Jahres. Dr. Richard Petzoldt

Vom Musikalienmarkt

Henry Litolffs Verlag, Braunschweig.

Fritz Werner: Kleine Hausmusikmappe. Acht Stücke für Klavier, op. 4.

Der Linie huldigen diese freundlich-schlichten Stücke: Tänze, darunter ein in zierlichem Neigen und Beugen dahinschwebendes Menuett, und Variationsreihen über zwei Lieder. Der pädagogische Wert der acht Kompositionen für Phrasierung und Legatospiel muß hoch angeschlagen werden. Ernst Boucke

Oxford University Press, London.

Engel Lunds Book of Folk-Songs with pianoforte accompaniments by Ferdinand Rauter. Ins Englische übersetzt von Eileen MacLeod.

Das Buch enthält eine Zusammenstellung von 25 Volksliedern, u. a. isländischen, norwegischen, schwedischen, dänischen, deutsch-schweizerischen und deutschen, ausgewählt aus denen, die Engel Lund in vielen Konzerten mit Erfolg sang. Die Klavierbegleitung zeichnet sich durch zurückhaltende Schlichtheit und gelegentliche wirkungsvolle Charakteristik aus. Den einzelnen Liedern sind in die Stimmung einführende Vorbemerkungen mitgegeben. Da das geschmackvoll ausgestattete Buch zum größten Teil nordische Volkslieder, die uns lieb werden können, und deutsche, die uns lieb geworden sind, enthält, wird es unsere Volksliedliebhaber sicherlich interessieren. Ernst Boucke

Verlag Gebr. Hug & Co., Zürich und Leipzig.

Alfred Stern: Drei kleine Kantaten nach Liedern aus dem 17. Jahrhundert für gemischte Singstimmen und Instrumente. Heft 12 der „Schweizer Sing- und Spielmusik". Herausgegeben von Alfred Stern und Dr. Willi Schuh.

Diese für Laienspielscharen bestimmten Kantaten wurden aus meist geistlichen Liedern des schweizerischen katholischen Liederdichters Johann Caspar Weißenbach, Zug (1633—1678), komponiert. Die fünf Lieder, von denen zu den ersten beiden Kantaten je zwei benutzt wurden, haben etwas eigentümlich Frisches, etwas bezwingend Geradedurchgehendes, das auch in den Vor- und Nachspielen des Bearbeiters, zu denen Motive der jeweiligen Lieder verwendet wurden, zum Ausdruck kommt. Ernst Boucke

Musikverlag Tonger, Köln a. Rh.

Hermann Erpf: Himmlische Ernte. Hymne für gemischten Chor, Blechbläser und Pauken.

Ein tiefes Gedicht Hermann Burtes vom Werden und Vergehen, die den Gräsern auf dem Felde, von den Sensen dahingerafft, gleichen, ist von Erpf in gleich tiefer Art vertont worden. Burte, der erdhafte Südbadenser, hat dabei in dem Nordbadenser Erpf einen verwandten Geist gefunden. Der Tonschöpfer hat ganz darauf verzichtet, die herrlich bildhaften Verse Burtes in billiger Weise auszumalen. Der Chorsatz dürfte allerdings nicht leicht zu singen sein. Friedrich Herzfeld

Verlag Ries & Erler, Berlin.

Alfred Bortz: Vom Deutschen Handwerk. Eine Folge von Tanzbildern für Orchester op. 58.

Bortz schließt in seiner Suite eine Folge von Tänzen zusammen, die die einzelnen Handwerke kennzeichnen. Da melden sich erst die Tischler und Böttcher zu Worte, dann Fleischer und Brauer, Seiler, Netzmacher und Reepschläger, Schmiede und Schlosser, Schneider und Barbiere und schließlich vereinigen sich alle Gewerke zu einem Marsch. Es sind schlichte Melodien, mit denen Bortz die Eigenart der einzelnen Stände zu zeichnen sich bemüht. Natürlich muß auch die Instrumentation viel Farbe hergeben. So ist ein Stück guter Gebrauchsmusik entstanden, das vor allem im Rundfunk und bei den Feiern von KDF. seinen Platz finden wird. Friedrich Herzfeld

Verlag Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Ferruccio Busoni: Die Bekehrte (Goethe). Für eine Frauenstimme und Klavier.

Der „Deutsche Liederverlag" veröffentlicht hier im Erstdruck ein nachgelassenes Werk des großen Virtuosen und geistvollen Anregers. Es trägt das Datum des 22. September 1921, gehört also wohl zeitlich in die Nähe von „Sarabande und Cortège". Eigenartig auch hier zu sehen, wie Busoni um musikalisches Neuland ringt. Die Schäferidylle vom Flöte blasenden Damon und vom Mädchen, dessen „Ruhe nun dahin ist", wird vom Komponisten in spätsommerlicher Schwermut und Versonnenheit gestaltet. Die Klavierbegleitung, durch ständigen Wechsel von Dur und Moll ohne eigentliche tonale Grundlage, verdeutlicht im Verein mit der Singstimme (Mezzosopran) in seltsam fahlen Farben verlorenes seelisches Gleichgewicht und innere Ruhelosigkeit. Trotzdem nie unmittelbare Wärme und Hingabe, eher eine abstandwahrende objektive Kühle. War es das Streben Busonis nach neuer Klassizität? Das ist schwer zu entscheiden, aber gewiß auch nicht wichtig. Jedenfalls gehört auch dieses Lied mit zu dem Bilde der schöpferischen Gesamtpersönlichkeit des Meisters. Nicht nur die Freunde Busonischer Musik werden diese Veröffentlichung dankbar empfangen. Karl Heinz Schottmann

Kleine Mitteilungen

Nachstehend seien im Zusammenhang die auf der **Pariser Weltausstellung mit Großen Preisen bedachten deutschen Instrumentenfirmen** genannt: C. Bechstein, Berlin, die als einziger Vertreter des deutschen Klavierbaus entsandt war; J. und P. Schiedmayer, Stuttgart; Matth. Hohner A.-G., Trossingen; Gebr. Mönnig, Markneukirchen; Gebr. Alexander, Mainz; Franz Liehr, Liegnitz. Außerdem fielen an das deutsche Instrumentenbauhandwerk zahlreiche Goldene Medaillen und Ehrenurkunden. Große Preise entfielen ferner auf die Telefunken-Schallplatte als Anerkennung für den hohen Stand der deutschen Schallplattenherstellung und auf den Verlag Kistner & Siegel für seine Faksimile-Wiedergabe von Beethovens 9. Symphonie. Der von der Firma Hohner geschaffene Film „Liebe zur Harmonika" erhielt eine Goldene Medaille. Über die den deutschen Künstlern anläßlich der Deutschen Kulturwoche in Paris zuerkannten Großen Preise und Medaillen sind unsere Leser bereits unterrichtet.

Dr. Hochs Konservatorium wird durch Beschluß der preußischen Regierung am 1. April endgültig in eine **Staatliche Hochschule für Musik in Frankfurt a. M.** übergeführt. Vorgesehen ist eine Gliederung der Anstalt in Abteilungen für musikalische Ausbildung (einschließlich Opernschule), Musikerziehung und Kirchenmusik. In loser Verbindung zu der Hochschule stehen eine Vorschule und eine Schauspielschule. Hermann Reutter, der seit 1936 in Frankfurt wirkt, wird auch in Zukunft das Institut leiten. Als stellvertretender Direktor steht Prof. Hugo Holle (Stuttgart) zur Verfügung. Neugewonnen wurden im übrigen für eine Violin-Meisterklasse Alma Moodie (Köln) und für eine Violoncello-Meisterklasse Rudolf Metzmacher (Hamburg). Die feierliche Eröffnung wird im Rahmen eines Festaktes stattfinden, der durch die Uraufführungen einer Hölderlin-Kantate von Hermann Reutter und eines Violinkonzertes von Karl Höller künstlerisch ausgestaltet wird. Kr.

Mussolini genehmigte den Plan einer **Internationalen Geigenbauschule** in Cremona.

Der **finnische gemischte Chor „Suomen Laulu"** blickt unter seinem Gründer und Leiter, Prof. Heikki Klemetti, auf sein dreißigjähriges Bestehen zurück. Die Vortragsfolgen des Chores reichen von den Werken der alten Niederländer bis zu den Schöpfungen unserer Tage. Ein besonders inniges Verhältnis bindet ihn mit dem Gesamtwerk J. S. Bachs. Prof. Klemetti hat die Passionen und und zahlreiche Kantaten des Thomaskantors ins Finnische übersetzt, und auch die *h*-moll-Messe wird durch den Chor stilrein dargeboten. Der Chor ist durch zahlreiche Konzertreisen auch im Ausland bekannt geworden und berührte Deutschland in den Jahren 1913, 1924, 1925.

Auf ihrer Konzertreise hatten die **Berliner Philharmoniker** unter Wilhelm Furtwängler, aus Köln kommend, wieder ihre gewohnten triumphalen Erfolge in London. Sie setzten ihre Gastspielreise von England aus nach Holland und Belgien fort. — Begeisterte Aufnahme fanden ebenfalls die **Münchener Philharmoniker** auf ihrer nordwestdeutschen Konzertfahrt, u. a. in Hannover unter Siegmund v. Hausegger und in Bremen unter Adolf Mennerich.

Die **26. staatliche Privatmusiklehrerprüfung in Berlin** findet vom 23.—30. März statt, jedoch nicht für Studierende an der Hochschule für Musik. Meldungen sind mit den in den §§ 3 und 4 der Prüfungsordnung vom 2. Mai 1925 genannten Unterlagen (Lebenslauf, letztes Schulzeugnis, Fachzeugnisse, polizeiliches Führungszeugnis, Nachweis der Deutschblütigkeit usw.) bis spätestens 10. Februar 1938 an die Abteilung II des Stadtpräsidenten der Reichshauptstadt Berlin in Berlin O 27, Schicklerstraße 6, zu richten.

Nach den erfreulichen Ergebnissen des Vorjahres wird der **Wettbewerb für gute Unterhaltungsmusik in Bad Orb** in diesem Jahr fortgesetzt. Eingereicht (bis 1. Mai) darf werden: ernste Unterhaltungsmusik (Spieldauer bis zehn Minuten); heitere Unterhaltungsmusik (bis acht Minuten); Marschmusik (fünf Minuten). Die Werke dürfen bis zu höchstens viermal öffentlich gespielt worden sein und vor dem 15. Juni nicht im Druck erscheinen. Jeder Teilnehmer darf nur ein Werk einreichen. Das Publikum wählt die Preisträger (Neuaufträge für 1939, Geldpreise von insgesamt 1000 RM. und Reisezuschuß nebst Pension für drei Tage) durch Stimmzettel aus. Einsendungen oder Anfragen müssen die Anschrift tragen: Musikwettbewerb, Kurverwaltung, Bad Orb, Spessart.

Personal-Nachrichten

Zum Intendanten des Stadttheaters in Chemnitz wurde der Intendant der Städtischen Bühnen zu Erfurt, Dr. **Hermann Schaffner**, ernannt.

Der blinde Komponist **Alexander Friedrich, Landgraf von Hessen**, vollendete am 25. Januar sein 75. Lebensjahr. Er ist vor allem mit Kammermusik, Liedern und Chören hervorgetreten, aber auch umfangreichere Schöpfungen, wie ein Klavierkonzert und Orchesterwerke, verdanken ihm die Entstehung.

Im Alter von dreiundsechzig Jahren starb in Neapel der Komponist **Ernesto de Curtis**, dessen volkstümliche Lieder durch Caruso in der ganzen Welt bekanntwurden. Heute feiert Gigli Triumphe mit seinen Gesängen.

Der österreichische Bundespräsident hat anläßlich des hundertfünfundzwanzigjährigen Bestehens der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien Prof. **Oswald Kabasta** das Österreichische Verdienstkreuz erster Klasse für Kunst und Wissenschaft verliehen. Nach der Berufung Kabastas nach München wurde zum neuen Leiter der musikalischen Abteilung der Ravag Wien der schon seit Jahren in der Musikabteilung dieses Instituts tätige Dr. **Rudolf Wicher** ernannt.

Erst fünfundvierzigjährig starb in Wien nach langem Leiden der schweizerische Komponist **Hans Otto Voigt.** Der schwer um Anerkennung Ringende erlebte seine letzte Freude durch die Annahme seiner Oper „Das Totenlicht" durch das Frankfurter Opernhaus.

Theater und Oper

Berlin. Die Staatsoper Unter den Linden bringt am 1. Februar „Die lustigen Weiber von Windsor" in neuer Inszenierung.

Braunschweig. Die Intendanz des Braunschweigischen Landestheaters hat die einaktige Oper „Szekler Spinnstube" des ungarischen Komponisten Zoltan Kodály zur deutschen Erstaufführung angenommen.

Frankfurt a. M. Das Opernhaus bereitet eine Neuinszenierung von Mozarts „Così fan tutte" in der Anheißerschen Übersetzung vor.

Heidelberg. Auf der Heidelberger Feierstätte sind für den Juni u. a. auch szenische Aufführungen von Händels „Herakles" vorgesehen.

Olmütz. Hermann Reutters „Doktor Johannes Faust" kam im Nationaltheater zur ersten Aufführung in tschechischer Sprache.

Straßburg. Das Badische Staatstheater Karlsruhe wird seine früheren Opern- und Schauspielgastspiele in Straßburg wieder aufnehmen. Geplant sind u. a. „Rosenkavalier" und „Fidelio". Als Gegenleistung ist ein Gastspiel der Straßburger Oper oder ein Konzert des Städtischen Straßburger Orchesters in Karlsruhe in Aussicht genommen.

Konzert-Nachrichten

Berlin. Enrico Mainardi gibt seinen einzigen Berliner Violoncelloabend in der Singakademie am 27. Januar. Mitwirkung: Aldo Schön (Klavier). Zum Vortrag gelangen Werke von Brahms, Bach, Beethoven und Haydn.

— Am 28. Januar bringt Ronald K. Anderson (London) in seinem Klavierabend im Bechsteinsaal Werke von Haydn, Mozart, Beethoven und Moussorgsky zum Vortrag.

— Karlrobert Kreiten, als sechzehnjähriger preisgekrönt in Wien-Berlin, tritt erstmalig am 29. Januar im Beethoven-Saal vor das Berliner Publikum mit Werken von Beethoven, Liszt, Chopin, Prokofieff u. a.

— Der französische Geiger Jean Fournier tritt erstmalig am 29. Januar im Bechsteinsaal mit Werken von Vivaldi, Bach, Paganini, Weber, Ries, Ravel u. a. auf. Mitwirkung: Prof. Michael Raucheisen.

— Senta Kurz und Maria Petersen geben am 1. Februar im Meistersaal ein Konzert auf zwei Klavieren u. a. mit Erstaufführungen von Tarenghi, Schlageter und Blanchet.

— Die vor einiger Zeit gegründete Berliner Hans Pfitzner-Gesellschaft begeht ihre Eröffnungsfeier durch ein Festkonzert mit den Berliner Philharmonikern am 2. Februar. Dirigenten sind Hans Pfitzner und Wilhelm Furtwängler; Solist: Günter Baum.

— Janet Graham, San Franzisko, bringt in ihrem Klavierabend am 4. Februar 1938 im Bechsteinsaal Werke von W. F. Bach-Stradal, Beethoven, Schumann, Brahms.

Köln. Das 7. Konzert der Concert-Gesellschaft bringt am 31. Januar und 1. Februar Händels „Messias" unter der Leitung von Prof. Eugen Papst.

Leverkusen. Unter Leitung von Erich Kraack (Köln) boten das Philharmonische Orchester des I. G. Werks Leverkusen und der Singverein Beethovens 9. Symphonie.

Münster i. W. Johann Nepomuk David s neuestes Werk, die Symphonie in *a*-moll für großes Orchester, erlebte in Anwesenheit des Komponisten am 19. Januar ihre erfolgreiche Uraufführung im dritten Musikvereinskonzert der Stadt Münster. Die überragende Wiedergabe durch das Städtische Orchester unter Generalmusikdirektor Hans Rosbaud entsprach in jeder Hinsicht der Bedeutung des Werkes, das von einem den Saal bis zum letzten Platz füllenden festlich gestimmten Publikum begeistert aufgenommen wurde. Der Komponist konnte in mehrfachen Hervorrufen den starken Beifall entgegennehmen. Ein näheres Eingehen auf das bedeutsame Ereignis behalten wir uns vor.

Plauen i. V. Das Musikleben der Vogtländischen Kreisstadt Plauen ist mit Beginn des Winters 1937/38 durch die Initiative des neuen Intendanten des Stadttheaters, Wolf Leutheiser, auf eine völlig neue Grundlage gestellt worden. Voraussetzung war die Vereinheitlichung aller musikalischen Veranstaltungen. Da der Richard Wagner-Verein, der bisher die Orchesterkonzerte des Städtischen Orchesters veranstaltet hatte, seine Auflösung beschloß, konnte die Stadt nunmehr die Symphoniekonzerte einschließlich der Kammermusik- und der Solistenabende unter dem Titel „Konzerte der Stadt Plauen" in eigene Verwaltung nehmen. Da außerdem vom Oberbürgermeister die Verstärkung des Städtischen Orchesterkörpers zum 1. April 1938 genehmigt wurde, ist eine Basis geschaffen, auf der ein planvoller Aufbau des Konzertlebens fortgesetzt werden kann. Das Städtische Orchester Plauen steht unter künstlerischer Leitung des 1. Kapellmeisters Georg L. Jochum, der gleichzeitig musikalischer Oberleiter des Stadttheaters ist.

Soest. Nach einer durch den Weggang des bisherigen Chordirigenten entstandenen Krise des städtischen Musikvereins hat Dr. Ludwig Kraus aus Essen die Chorleitung übernommen und durch eine wohlgelungene Aufführung von Haydns „Jahreszeiten" den Verein wieder gefestigt. Es folgt noch in diesem Winter Hermann Grabners „Segen der Erde". Dr. Sch.

Wetter (Ruhr). Unter der Leitung des Wittener Kirchenmusikdirektors Erich Näscher wird am Heldengedenktag, 13. März, das Oratorium „Die Auferweckung des Lazarus" von Ernst Boucke unter Mitwirkung des Wittener Chores für Kirchenmusik, des Wetterschen Lutherkirchenchors und des Städtischen Orchesters Witten erstmalig aufgeführt.

Aus Künstlerkreisen

Nach einer Mitteilung an seine Wiener Freunde hat **Richard Strauß** seine einaktige Oper „Daphne" nunmehr beendet.

Cäcilia Zehn wurde vom Hamburger Sender eingeladen, Klavierwerke von Windsperger und Graener zu spielen.

Die Musik für Streichorchester von **Hans Wedig** gelangt in diesem Jahre in Berlin, Breslau, Elberfeld, Hamburg und Witten zur Aufführung, das Wessobrunner Gebet für Chor und Orchester in Bielefeld, Dortmund, Duisburg, Essen und Leverkusen.

Erika Lindner von der Berliner Staatsoper wurde von Intendant Erich Orthmann für die kommende Spielzeit als Ballettmeisterin an die Berliner Volksoper verpflichtet.

Der junge Kölner Komponist **Rudolf Petzold** hat drei neue Klavierstücke vollendet, die demnächst von Erwin Bischoff in Frankfurt, Köln, Brüssel und Paris zur erstmaligen Aufführung gebracht werden.

Im Rahmen einer deutschen Orgelfeierstunde brachte Prof. Rechlin in der Emanuel-Church zu New York u. a. auch die Choralfantasien für die Heldenorgel von **Paul Krause** zu Gehör.

Die „Kleine Passion" von **Max Gebhard** kommt in München durch den Kirchenchor St. Ludwig zur Aufführung.

Hermann Grabners „Segen der Erde" darf zur Zeit als eines der erfolgreichsten Chorwerke angesprochen werden. Weitere Aufführungen sind vorgesehen in: Landau/Pfalz, Soest i. W., Leobschütz/Schl.

Herbert Janssen wurde nach einer Reihe erfolgreicher Gastspiele an der Wiener Staatsoper von der nächsten Spielzeit an als ständiges Mitglied an dieses Institut verpflichtet.

Musikdirektor **August Vogt** ist nach Festaufführung der *h*-moll-Messe von Bach in Wiesbaden mit der Leitung der Oratorienaufführungen betraut worden, die bisher Carl Schuricht leitete. Bei den Gastspielen um die Nachfolge Nettstraeters in Wuppertal, zu dem zwei Dirigenten geladen waren, dirigierte August Vogt Mozarts „Figaros Hochzeit" und Beethovens „Eroica" mit großem Erfolg.

Francesco Malipiero hat ein Violoncellokonzert vollendet, dessen Uraufführung er Enrico Mainardi übertragen hat. Für die kommende Konzertzeit besitzt Mainardi das alleinige Aufführungsrecht des Werkes. Der Künstler hat ebenfalls für die nächste Saison das neue Konzert von Max Trapp in sein Repertoire aufgenommen.

Der Tanzkapellmeister der Berliner Staatsoper, **Herbert Trantow,** der kürzlich eine Oper „Odysseus bei Circe" beendet hat, arbeitet gegenwärtig an einer Oper „Fiesko" nach Schiller. „Odysseus bei Circe" wird voraussichtlich in den Maifestspielen am Braunschweigischen Landestheater zur Uraufführung kommen.

Verantwortlich für die Schriftleitung: Für den Teil „Berliner Musikleben" wie für alle Berlin betreffenden Berichte und Beiträge (ausgenommen die Rubriken „Kleine Mitteilungen" und folgende): Paul Schwers, Berlin-Südende, Doelle-Straße 48. — Verantwortlich für den gesamten übrigen redaktionellen Inhalt: Dr. Richard Petzoldt, Berlin-Wilmersdorf, Rudolstädter Straße 127. — Verantwortlich für den Anzeigenteil: Elly Schumacher, Berlin-Südende, Doelle-Straße 48. — Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel, Leipzig C 1. Erfüllungsort und Gerichtsstand Leipzig. IV. Vj. D. A. 1080

Wohnungs-Tafel
Künstler / Unterricht / Institute

Gesang

Sopran und Mezzosopran

Hilde GAMMERSBACH Sopran/Oratorien-Lieder KÖLN-Roisdorf, Bonner Str. 31, Tel. Bonn 5762

Eva Gilbert-Lessmann Konzert- und Oratoriensängerin (Sopr.) Hamburg 39, Agnesstr. 37

Adine Günter-Kothé hoher Sopran SEKRETARIAT: GLIMPF BERLIN W 15, Xantener Straße 14 / Telefon 925727

ELSE REUTER-NEEB Konzert- und Oratoriensängerin - Sopran Weilburg/Lahn Adolfstraße 5, Tel. 514

ELSE RUECKER Konzert- und Oratoriensängerin — Sopran Wiesbaden, Dotzheimer Straße 51, Telefon 20897

Marta Schilling Sopran · Lied, Oratorium Berlin-Zehld., Sven-Hedin-Str. 64 · 848622

Lotte Schrader Sopran, Oper-Konzert-Oratorium Sekretariat: Berlin-Charlottenburg 1 Fernsprecher 345977

Sopran und Mezzosopran

LORE SCHRÖTER Oratorien und Lieder Köln, Mohrenstr. 5, Tel. 223904

Carlotta TAG Koloratur-Sopran/Berlin W 35 Steglitzer Straße 21 / Fernsprecher 213141

Hilde Wesselmann Sopran—Oratorium—Lied W.-Barmen, Ronsdorfer Str. 64. Tel. 60000

Alt

Lore Fischer ORATORIEN / LIEDERABENDE Stuttgart W, Gaußstr. 74, Fernruf 65394

RUTH GEHRS ORATORIEN — LIEDER — ORCHESTERGESÄNGE SEKR.: BERLIN-CHARLOTTENBURG 1. TEL. 345977

Margarete Hartmann BERLIN-WILMERSDORF Wexstr. 38, 866853

Eva Jürgens ALT-MEZZO W.-Barmen, Wertherhof 6, Tel. 52291

Bariton

Hans Friedrich MEYER LIED-ORATORIUM, Berlin-Neuwestend, Bolivarallee 7, Tel. 991682

Altmann 38

Nummer 5 · 4. Februar 1938

Allgemeine Musikzeitung

Rheinisch-Westfälische Musikzeitung · Süddeutscher Musikkurier
Berlin · Leipzig · Köln · München
65. Jahrgang

Musikwissenschaft und Musikpflege



Postversand ab Leipzig

ALLGEMEINE MUSIKZEITUNG

Hauptschriftleitung und Geschäftsstelle: Berlin-Südende, Doelle-Straße 48 • Fernspr. 75 12 38

Telegramm-Anschrift: Musikzeitung Berlin-Südende. Bankkonto: Deutsche Bank und Diskonto-Gesellschaft, Depositenkasse L III, Berlin-Tempelhof. Postscheckkonto: Berlin 28328. Zu beziehen durch die Geschäftsstelle Berlin-Südende, Doelle-Straße 48, und Köln a. Rh., Am Hof 30—36, sowie durch alle Musikalien- bzw. Buchhandlungen und Postanstalten. **Geschäftsstelle für die Rheinprovinz und Westfalen:** Musikalienhandlung P. J. Tonger, Köln a. Rh., Am Hof 30—36; Fernsprecher 225948; Postscheckkonto: Allgemeine Musikzeitung Köln 55923 • Schriftleitung: Studienrat Alois Weber, Köln-Deutz, Markomannenstraße 12; Fernsprecher 12674
Geschäftsstelle für München und Süddeutschland: Süddeutsche Konzertdirektion Otto Bauer, G.m.b.H., München, Wurzer Straße 16, u. Musikalienhandlung Otto Bauer, München, Maximilianstraße 5 • Stadtauslieferungsstelle für Groß-Berlin: Bote & Bock, Berlin W 8, Krausenstraße 61 • Auslieferung in Leipzig: Breitkopf & Härtel, Leipzig C 1, Nürnberger Straße 36—38 • Die Zeitung erscheint jeden Freitag, vom 15. Juli bis 1. September zweiwöchentlich • Bezugspreis durch Postzeitungsamt und den Buchhandel bezogen RM. 6.25 vierteljährlich einschließl. Bestellgeld • Bei Versand nach dem Ausland werden Porto und Streifbandkosten berechnet • **Preis der Einzelnummer RM. 0.70**

Anzeigenpreise werden nach Millimeterzeilen berechnet. Zur Zeit gilt Preisliste Nr. 4 vom 15. September 1936. Ausführliche Auskunft auf schriftliche Anfragen
Für unverlangt eingesandte Manuskripte keine Gewähr. Rückporto ist beizufügen

Allgemeine Musikzeitung

Wochenschrift für das Musikleben der Gegenwart

RHEINISCH-WESTFÄLISCHE MUSIKZEITUNG / SÜDDEUTSCHER MUSIK-KURIER

Herausgeber: Paul Schwers

65. Jahrgang | Berlin, Leipzig, Köln, München, 4. Februar 1938 | Nummer 5

Aufgaben und Ziele der deutschen Musikwissenschaft

Von Prof. Dr. Ernst Bücken, Köln

> Möge Deutschland nie glauben, daß man in eine neue Periode des Lebens treten könne ohne ein neues Ideal.
>
> Paul de Lagarde.

Max Seiffert, dessen Lebensarbeit diese Ausführungen zuvor ihre Huldigung darbringen wollen, möge hier mit einigen Sätzen seiner klassischen „Geschichte der Klaviermusik" zunächst selbst das Wort nehmen: „Wir stehen an der Schwelle der neueren Zeit. Hinter uns sehen wir die Formen, in denen sich das musikalische Denken dreier Jahrhunderte bewegte, Fuge, Variation und Suite, auf den Gipfel ihrer klassischen Vollendung erhoben; vor uns liegt die Zeit, da jene Formen mehr oder weniger vom Schauplatz abtreten und die Sonate fast im gesamten Bereich der Tonkunst zur Herrschaft gelangt. Dieser bedeutsame Wendepunkt in der Musikgeschichte bezeichnet gleichzeitig einen wichtigen Umschwung in dem Verhältnis der bisher wirksam gewesenen nationalen Kräfte untereinander." Diese Sätze zeugen von dem zusammenschauenden, wahrhaft umfassenden wissenschaftlichen Tiefblick, der nicht am Vordergrundgeschehen haften bleibt, sondern es bis zu seinen letzten Triebkräften durchschaut, wie unsere Zeit und eine jüngere Forschergeneration ihn sich wieder wünschen muß. Ich sage mit Bedacht „wieder", weil die heutige deutsche Musikwissenschaft nicht nur Erbin solch gesicherten Denkens ist, vielmehr auch die Nachfolgerin jener fachlichen Krisen, vor denen besonders oft und eindringlich schon Hermann Abert gewarnt hat.

Das Feuer dieser Krisen schwelte keineswegs nur in den Randgebieten der Musikwissenschaft, sondern erfaßte gerade die in der Fachmitte gelegene Musikgeschichtsschreibung alsbald nach ihrer methodischen, stilgeschichtlichen Neuorientierung. Die unheilvolle Gleichsetzung von Stil und Form — „reiner Musikform" — führte zu einer weitgehenden Lösung von allen kulturellen, umweltbedingten Bindungen und Zusammenhängen, und damit zu einer Entseelung des musikgeschichtlichen Weltbildes. Das Gespenst einer „wertefreien" Geschichtsschreibung ging drohend um im Hause der deutschen Musikwissenschaft. Und just zu der Zeit unserer unheilvollsten welt- und machtpolitischen Isolierung — wer vermöchte die Zusammenhänge zu übersehen? — spielte die Lehre von der in ihrer eigenen Sphäre kreisenden Tonkunst, einem rein geistigen Dasein „fernab jeder Wirklichkeit" ihre höchsten, aber glücklicherweise auch ihre letzten Trümpfe aus.

Heute aber meldet diese ausgeschlossene Wirklichkeit ihre unverjährbaren Rechte auf Wiederbeachtung durch die Forschung erneut an. Vorab tut das mit besonderer Dringlichkeit der auch in unserem Fache lange als „dunkler Punkt" angesehene Fragenkreis der rassischen Probleme. Nachdem die ersten Versuche, die rassischen Fragen gleich auf große und größte Einheiten und Ganzheiten des musikgeschichtlichen Verlaufes zu visieren und sie mit ihnen zu verknüpfen nicht die erwarteten Ergebnisse zutage förderten steht die Musikwissenschaft jetzt in der Zone der methodischen Behandlung und Auswertung der genannten Fragen. Aus Verantwortlichkeit vor sich selbst wie vor der Bedeutung der Probleme muß die Forschung bis zu den Grunderscheinungen zurückgehen.

Wie eine zusammenschauende und zusammenfassende musikalische Stilkunde erst nach der ihre Voraussetzungen schaffenden Epoche der musikgeschichtlichen Einzelarbeit auf den Plan treten konnte, so wird eine rassische Musikgeschichtsschreibung und Stilforschung sich auch auf entsprechende Vorarbeiten zu stützen haben. Jüngst hat S. Günther (Musikalische Begabung und Rassenforschung im Schrifttum der Gegenwart, Archiv für Musikforschung 1937, Heft 3) auf den primären Kreis dieser Voraussetzungen hingewiesen: die Erscheinungen der völkisch-rassischen Musikbegabung. Die musikalische Begabungsforschung, die sich ihrerseits auf die Typen- und Charakterforschung, wie auf

die Rassenpsychologie stützt, kann und muß der Musikgeschichte die rassenwissenschaftlich gesicherten Ergebnisse an die Hand geben, die diese in ihr eigenes Forschungsgebiet einbauen und in ihm weiter ausbauen wird. Hier treffen diese rassischen Begabungsfaktoren auf Tatsachen, die sich entweder unter unveränderten Bedingungen gleichsam geradlinig weiterentwickeln, oder auf solche, die sie ablenken und aus ihrer gegebenen Entwicklungsbahn herausdrängen. Solche Erscheinungen sind der Musikwissenschaft natürlich längst schon bekannt, aber bislang nur nach ihren äußeren Verlaufsformen, und nicht in der Verbindung dieser mit den in Rede stehenden rassischen Bedingtheiten. Die sich aus solcher Perspektive ergebenden neuen Aufgaben sind vorerst noch so unübersehbar groß, daß es der Forschung darauf ankommen muß, ihre Arbeit von schon irgendwie gesicherten Ansatzpunkten aus aufzunehmen. Solche bieten sich der Musikwissenschaft in den bekanntlich in stattlicher Zahl vorhandenen Komponisten- und Musikerfamilien, bei denen die rassische Einheit und Bindung eben schon vorhanden ist. Aber selbst bei den in musikstilistischer Hinsicht am besten durchforschten Familien, etwa der Bach-Familie oder „den Couperins", ist uns nur die eine Seite der stilistischen Differenzierungen und Abweichungen von dem erb- und rassemäßig Bestimmten bekannt. Dieses selbst in seiner Ausprägung wie Auswirkung aufzuzeigen aber ist noch eine Zukunftsaufgabe der Musikwissenschaft.

Blickt man von hier aus unmittelbar weiter in den Kreis der Umweltbedingungen der Tonkunst hinein, so sieht man die Musikwissenschaft bei emsiger Arbeit, ihre in den letzten Jahrzehnten so schwach gewordenen kultursoziologischen Fundamente zu verstärken bzw. sie neu zu legen. Auf diesen Fundamenten erstehen die Bauten — echte wissenschaftliche Neubauten — der Musiksoziologie und der systematischen Musikwissenschaft. Aber es ist nicht minder wichtig, daß auch die älteren Disziplinen des Faches sich mit von dem Hauch des kultursoziologischen Geistes anwehen lassen, daß sie sich also mit diesem Problemkreis auseinandersetzen. Mit besonderer Dringlichkeit gilt das für die Fächer, die sich in den letzten Jahrzehnten als wenig krisenfest erwiesen haben, von der Musiktheorie, der Musikästhetik und der Musikpsychologie.

Seit etwa einem Jahrhundert schon hat sich die Musiktheorie, wie ein Fisch, der sich immer hoffnungsloser im eigenen Netze verfing, mit wenigen Ausnahmen in ein „absolutes" Begriffs- und Regelsystem eingespannt. Dem historischen Denken zum Spott und der Musikpädagogik zur Last! Von der Überempirie aber muß sie zur Empirie zurückfinden und auf den Weg gelangen, zu dem Hugo Riemann schon in der „Geschichte der Musiktheorie" einen Wegweiser aufgerichtet hatte. Jedoch sind die musiktheoretischen Werke, die diesen Wink der Geschichte verstanden, an den Fingern einer Hand abzuzählen. Es ist deshalb eine dringliche Aufgabe der Musikwissenschaft, die musikalische Theorie wieder als Erfahrungswissenschaft geradezu neu zu begründen, als eine solche, die ihre umgewandelten Begriffe und Gesetze in der richtigen Relation zu den schöpferischen Lebensprozessen hält, von denen sie selbst diese abgeleitet hat. Die ihre absoluten Geltungsansprüche erhebende Musiktheorie aber war nur das gleichzeitig entstandene Spiegelbild einer Musikästhetik, die „uninteressiert" am Lebensprozesse des musikalischen Kunstwerkes, schließlich nur mehr den forschenden Blick auf dessen Materialwerte richtete. Die Versuche der psychologischen Richtungen, das Tonwerk als „Organismus" mit eigenen Kräften und Bewegungsenergien auszusetzen, es auf diese Weise zu „beleben", bewegten sich im Kreise herum, und mündeten wieder in einer Scheinwelt aus: bei dem musikalischen Kunstwerk als einer idealen Maschine. Hier hatte eine Wissenschaft, die mit dem Begriffe der objektiven Erkenntnis Schindluder trieb, allerdings das „Objekt" gefunden, genau: sich geschaffen, das allen Experimenten, auch den unsinnigsten gegenüber, standhielt. Heute muß die Musikästhetik, möge sie nun von der phänomenologischen oder der psychologischen Methode herkommen, gleicherweise das Steuer ganz herumwerfen und den Blick wieder richten auf das Schöpferische, auf Ethos und alle echten und wahren Wesenswerte des musikalischen Kunstwerks. Wie Hans Pfitzner, der Vorkämpfer für eine neuorientierte Musikästhetik, so hat schon vorher Friedrich Nietzsche grundlegende Gedanken zu einer solchen Neuorientierung ausgesprochen. Seine Deutung des Parsifal-Vorspieles aus später Zeit ist in diesem Sinne eine vorbildliche Beantwortung einer „rein ästhetischen" Fragestellung: „Abgesehen übrigens von allen unzugehörigen Fragen (wozu Musik dienen kann, oder etwa dienen soll?) sondern rein ästhetisch gefragt: Hat Wagner je etwas besser gemacht? Die allerhöchste psychologische Bewußtheit und Bestimmtheit in bezug auf das, was hier gesagt, ausgedrückt, mitgeteilt werden soll, die kürzeste und direkteste Form dafür, jede Nuance des Gefühls bis aufs Epigrammatische gebracht, eine Deutlichkeit der Musik als deskriptiver Kunst, bei der man an einen Schild mit erhabener Arbeit denkt, und zuletzt, ein sublimes und außerordentliches Gefühl, Erlebnis, Erlebnis der Seele im Grunde der Musik, das Wagnern die höchste Ehre macht; eine Synthesis von Zuständen, die vielen Menschen, auch ‚höheren Menschen' als unvereinbar gelten werden, von richtender Strenge von ‚Höhe' im erschreckenden Sinne des Wortes, von einem Mitwissen und Durchschauen, das eine Seele wie mit Messern durchschneidet — und von Mitleiden mit dem, was da geschaut und gerichtet wird. Dergleichen gibt es bei Dante, sonst nicht" (Brief vom 21. Januar 1887 an Peter Gast).

Schließlich noch ein Hinweis auf die systematische Musikwissenschaft und insbesondere auf die zu ihrem Kreise gehörende vergleichende Musikwissenschaft, die jüngst das Bestreben zeigt, auch die europäische Volksmusik und das Volkslied in den Kreis ihrer Beobachtungen und Untersuchungen zu ziehen. „Es ist sehr wahrscheinlich, daß eine Untersuchung der deutschen und europäischen Volksmusik mit den Methoden der vergleichenden Musikwissenschaft — eine ‚vergleichende Volksliedforschung' — höchst interessante und wertvolle Ergebnisse für die Musikwissenschaft, wie für die Volkskunde zeitigen wird" (Fritz Bose, Neue Aufgaben der vergleichenden Musikwissenschaft. ZMW., 1934, Heft 4). Zu gleicher Zeit aber regten sich auch in der speziell musikgeschichtlichen Volksliedforschung, die lange über das bloße Sammeln nicht hinausgelangt war, neue Kräfte (vgl. den grundlegenden Aufsatz von Kurt Huber, Wege und Ziele neuer Volksliedforschung und Volksliedpflege in Mitteilungen der Deutschen Akademie, München 1934, Heft 3). Die Volksliedforschung wurde damit zu einem Bindeglied zwischen Teilbezirken der Musikwissenschaft, deren Arbeitsweise und Methoden sich bislang weltenfern gestanden hatten, und durch dieses Zusammenfügen ein Symbol für eine zukünftige fachliche Zusammenarbeit.

Im Gegensatz zu manchen früheren zentrifugalen Strebungen von Einzelfächern der Musikwissenschaft brauchen wir heute wieder den Kitt, der sie bindet, die Idee der Einheit, wie die realen Verknüpfungen zur Einheit eines fachlichen Gesamtgebietes. Dieses aber wird in Zukunft die fachwissenschaftlichen Aufgaben nicht nur als ein Rahmen umschließen, es wird sie nicht nur „haben", es wird sie als ein Kulturgebiet von größter Bedeutung auch so stellen, wie es das höchste Ziel — die Bildungsinteressen der deutschen Gemeinschaft — verlangt.

Musikwissenschaft als Hemmschuh?

Von Dr. Richard Petzoldt, Berlin

Man hört oft die Meinung, daß die Musikwissenschaft der letzten dreißig Jahre der praktischen Musikentwicklung hemmend im Wege gestanden habe. Durch Aufrichtung des Ideals „Zurück zur alten Musik" habe sie die Komponisten am folgerichtigen Anschluß an die Musik der vorausgegangenen Generation gehindert und stilistisch unsicher gemacht. Sie habe durch die Flut der Neuausgaben alter Musik die natürlichen frischen Quellen verstopft und den Mut des Verlegers zum neuen Wagnis unterbunden, sie habe schließlich auch den Musikhörer verwirrt und von den Auseinandersetzungen mit der Kunst der eigenen Zeit abgehalten, kurzum den lebendigen Kampf zugunsten des sicheren Ports der Historie aufgegeben.

Wie stehen nun wirklich die Musikwissenschaft und die Musik der Gegenwart zueinander? Wenn die Anzeichen nicht trügen, so entstammen die oben genannten Anwürfe gegen eine wissenschaftlich eingestellte Musikübung stets aus einundderselben Geisteshaltung. Man will vielfach nicht sehen, daß der stilistische Umbruch, der das Schaffen der jüngeren Komponisten entscheidend beeinflußt hat, nur Folge eines tieferen, letzten Endes soziologisch bedingten Wandels sein kann. Man sucht, vielleicht enttäuscht durch eigene Mißerfolge, recht äußerlich nach einem Blitzableiter und findet ihn in der Musikwissenschaft. Denn man erkennt sehr wohl, daß zwischen den jüngeren Schaffenden einerseits, der Wissenschaft und der alten Musik andererseits ein durchaus freundschaftliches Verhältnis besteht. Diese Generation ist nämlich dabei, das von der Geisteswissenschaft in etwa fünfzig Jahren mühevoller Kleinarbeit errichtete Gebäude zu beziehen und wohnlich herzurichten. Die Verbindung von Wissenschaft und Musikübung geht jetzt mehr und mehr eine enge, und, wie man annehmen kann, dauerhafte Verbindung ein. Es ist aber gar keine Frage, daß die Jugend hier zwar Anregung geschöpft hat, nicht aber von der Wissenschaft unterdrückt worden ist. Denn welche Machtmittel hätten — grob gesprochen — der Wissenschaft eigentlich zur Verfügung gestanden, um das praktische Musizieren in ihrem Sinn umzuformen?

Daß der Musikforscher seine zunächst abstrakten Arbeitsergebnisse in Klang umzuwandeln sucht, ist ein durchaus verständlicher Vorgang. Wer aber möchte behaupten wollen, daß von den studentischen vokalen oder instrumentalen collegia musica, die zwar in kleineren Universitätsstädten eine nicht unwesentliche Rolle spielen, solche Kräfte ausgingen, daß sie das über die Maßen prächtige Gebäude des Konzertbetriebes älterer Prägung hätten ins Wanken bringen können? Das Bestreben, auch musikwissenschaftliche Erkenntnis in die Praxis umzusetzen, besteht schließlich nicht erst seit heute. Man erinnert sich vielleicht, daß Thibaut schon vor etwa hundert Jahren in Heidelberger studentischen Kreisen das Ideal der „alten Musik", vor allem des strengen a cappella-Satzes aufstellte. Zu seinen Jüngern gehörte zunächst auch der stud. iur. Robert Schumann. Was ist jedoch in dessen Sturm- und Drangschöpfungen an musikwissenschaftlichem Einfluß zu erkennen? Schreibt er nicht nachher sogar: „Thibaut muß unter'n Tisch mit s. Händelschen Opernarien!"?

Es muß also etwas grundlegend Anderes mit unserer Zeit vorgegangen sein, wenn man heute jüngere Komponisten des Archaismus zeihen kann. Kein Einsichtiger wird leugnen wollen, daß man jetzt mitunter Bachschen oder Händelschen Themen fast notengetreu begegnen kann oder daß Heinrich Schützens Tonsprache von manchem Zeitgenossen geradezu fließend gesprochen wird. Aber diese Geisteshaltung kann nimmermehr Schuld einer wissenschaftlichen Disziplin sein. Es muß — ganz anders als damals — jetzt ein inneres Bedürfnis nach jener neu-alten Klang- und Formenwelt bestehen, sonst dürfte die Praxis wie vor hundert Jahren unberührt von der wissenschaftlichen Forschung geblieben sein.

Wir wollen also keineswegs diese Verbundenheit von musikalischer Praxis und Wissenschaft leugnen. Das wäre törichtes Unterfangen. Wir wollen nur feststellen, daß dieses Zusammenwirken keineswegs *gegen* die lebendige Musikübung gerichtet ist. Ganz kurz nur sei auf einige Verbindungen hingewiesen, die sich nicht schlecht bewährt haben. Der „Doktor-Kapellmeister" ist eine bekannte Erscheinung geworden. Ist er darum ein schlechter, lebensferner Dirigent, weil er selbstverständlich ein Cembalo als Generalbaßinstrument verwenden oder weil er bei seinen Sängern und Spielern auf die richtige Ausführung der „Manieren" achten wird? Musikwissenschaft und Technik sind im Rundfunk und in der Schallindustrie in für beide Teile nicht ertraglose Beziehung getreten. Der häuslichen Musikpflege, die mit der konzerthaften Richtung der Musik mehr und mehr die Fühlung verloren hatte, hat die Musikwissenschaft unendliches reiches — fast möchte es manchmal scheinen: allzu reiches — Spielgut edelster Prägung bereitgestellt. Wer möchte ferner bezweifeln, um noch ein Beispiel herauszugreifen, daß die gleichfalls von der musikalischen Wissenschaft wieder „entdeckte" Blockflöte, die zu belächeln freilich noch immer zum guten Ton gehört, der lebendigen Musikpflege kräftigste Anstöße gegeben hat?

Musikwissenschaft braucht also keineswegs gleichbedeutend mit Lebensfremdheit zu sein! Mit Recht wird jedermann das wissenschaftlich „Richtige" ablehnen in dem Augenblick, da es erstarrt. Der berufsmäßige Konzertbesucher vor allem kennt solche Veranstaltungen, bei denen es zwar sehr historisch, aber auch sehr langweilig zugeht. Das ist schließlich Temperamentssache und liegt wohl auch an der fehlenden Tradition, die z. B. auf der andern Seite uns noch eng mit den Werken romantischer Ausdrucksformung verbindet. Die meist jüngeren Musiker dagegen, die es zur „alten Musik" zieht, müssen sich aus Traktaten und Lehrbüchern mühsam erst wieder Klang- oder Spielweise erarbeiten. Ob auch dafür eine neue Überlieferung entstehen und ob sie der früheren wesensgleich sein kann, mag dahingestellt bleiben. Das ist wohl auch eine Frage zweiter Ordnung. Denn wir bejahen nicht die Verbindung von Musikwissenschaft und Musikpflege weil sie uns abführt von der Gegenwart (ein deutlich romantischer und mitunter auch musealer Zug steckt z. B. in den als Kulturgeschichtsunterricht wohl geeigneten, jetzt so beliebten historischen Konzerten in den Schlössern der Barockzeit, womöglich mit gepuderten Perücken, samtenen Kniehosen und Schnallenschuhen), sondern weil sie uns ein Mittel an die Hand gibt, die uns irgendwie wesensverbunden erscheinende alte Musik auch mit den Sinnen zu erfassen, und weil wir, mit diesen Erkenntnissen bewaffnet, den Fragen der Gegenwart ganz anders gegenüberstehen.

Daß daneben nach wie vor der rein fachlichen Forschung unbelastet von Tagesdingen Raum gelassen werden muß, ist eine Selbstverständlichkeit. Zu warnen ist da vor einer in manchen jungen fachwissenschaftlichen Kreisen angestrebten Annäherung des Musikseminarbetriebs an den Hochschulunterricht. Halbheiten hier und dort wären die natür-

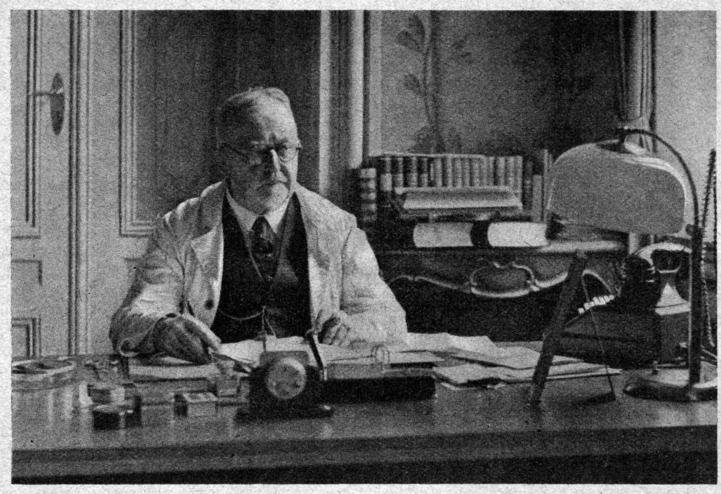
liche Folge. Daß die Ergebnisse dieser wissenschaftlichen Arbeit in den meisten Fällen der Allgemeinheit trocken und höchst überflüssig erscheinen, ist eine alte Tatsache. Um diese Ergebnisse im einzelnen geht es aber letzten Endes gar nicht. Auch die Kleinarbeit eines Chemikers oder Ingenieurs hat zunächst oft keinen praktischen „Zweck". Und doch wird die Gemeinschaft sich zuletzt den aus solchen Bausteinen zusammengetragenen Bau zunutze machen. So kann auch die Musikwissenschaft, die nur Kurzsichtigkeit als „Hemmschuh" der lebensverbundenen Musik bezeichnen wird, im Gegenteil als treibende Kraft im Strom der vorwärtsflutenden Zeit ihren höheren Sinn erfüllen.

Max Seiffert

Zu seinem 70. Geburtstag

Von Prof. Dr. Georg Schünemann, Berlin

Am 9. Februar tritt Prof. Dr. Max Seiffert in die Reihe der Siebziger — nicht als ruhiger Zuschauer und im Ruhestand, sondern mitten im wirkenden Leben als Lehrer, Organisator und Wissenschaftler. Es ist nicht seine Art zurückzuschauen und stille zu halten, während es noch so viel zu arbeiten und fertigzubringen gilt, und doch wollen und müssen wir an diesem so hohen und schönen Lebensabschnitt uns einen Augenblick darauf besinnen, was wir ihm und seinem unbeirrbaren Voranstreben zu danken haben.



Max Seiffert

Vielleicht ist es der entscheidende Grundzug seines Wesens und Lebens: das einmal als richtig Erkannte unablässig zu verfolgen und es mit eiserner Energie allen Widerständen und Gefahren zum Trotz auch zu erfolgreichem und glücklichem Ende zu führen. Durch alle seine Arbeiten geht dieser einheitliche Aufbauwille, nichts ist für den Augenblick oder für nüchterne Gelehrsamkeit gedacht, alles soll dem Leben, der Forschung und schließlich der Allgemeinheit dienen.

Diesem Ziel gelten, wenn ich so sagen darf, drei große musikwissenschaftliche Ideenkreise. Der erste umfaßt die eigentlichen historischen Themen, die mit der Dissertation „J. P. Sweelinck und seine direkten deutschen Schüler" beginnen und über die grundlegende, auch heute noch nicht überholte „Geschichte der Klaviermusik" zu den Arbeiten über S. Scheidt, Pachelbel, Joh. Krieger, Leopold Mozart u. v. a. führen. Hier ist es immer wieder das Ausgangsthema der Klavier- und Orgelmusik, das ihn durch das 17. und 18. Jahrhundert forschend und aufbauend führt und das so gern bei Händel und Bach verweilt.

Die rein historische Erkenntnis muß sich — zum zweiten — in lebendige Kraft umsetzen. Es genügt nicht, einem kleinen Forscherkreis zu dienen, sondern die Arbeit an und mit den Quellen muß auch zu lebendigem Klang kommen. So strebt Max Seiffert von Anfang an nach einer wissenschaftlich einwandfreien und musikalisch praktisch brauchbaren Neuausgabe alter Meister. Groß ist die Zahl seiner Ausgaben, angefangen von den „Denkmälern deutscher Tonkunst", deren stolze Reihe er mit dem klassischen S. Scheidt-Band eröffnet, bis hin zu den vielen Bänden der Sammlung „Organum", den Händel-Bearbeitungen und Bach-Ausgaben. Ausgehend von den Grundsätzen, die seine Lehrer und Vorbilder Spitta und Chrysander ihm mit auf den Weg gaben, schärft er das kritische Gewissen der Bearbeiter alter Musik und kämpft für die Wiederbelebung der alten Aufführungspraxis und für eine stilechte Ausarbeitung und Wiedergabe alter Musik. Auf diesem Gebiet erzieht er als Herausgeber und Lehrer an den beiden Berliner Musikhochschulen Generationen von jungen Musikern und Musikwissenschaftlern.

Das dritte und vielleicht größte Arbeitsgebiet, das er gleichfalls seit Beginn seiner musikwissenschaftlichen Tätigkeit bestellt, ist das der musikhistorischen Organisation. Als Mitglied der „Denkmäler-Kommission" richtet er einen „Generalkatalog" ein, d. h. er sammelt alle Nachrichten über Musiker und Musikalien, um sie den Mitarbeitern an den „Denkmälern" bei ihren Arbeiten zugänglich machen zu können. Allerdings genügt es nicht, gelegentliche historische „Funde" und Materialien aufzunehmen, sondern das ganze Land muß auf das Vorhandensein von musikalischen Zeugnissen durchforscht werden. Zu diesem Zweck begründet und leitet er die sogenannten „Denkmäler-Reisen". Junge Musikwissenschaftler werden Jahr für Jahr ausgesandt und müssen in Städten und Dörfern nach dem Verbleib von Musikalien forschen und vorhandene Bestände katalogisieren. Ein außerordentlich reiches Material ist da zusammengetragen worden, unermeßliche Schätze vor der Vernichtung und Beseitigung bewahrt worden. Mit welcher Begeisterung sind wir jungen Mitarbeiter seinerzeit durch Städte und Dörfer gezogen und haben Kirchenböden, Orgeln und Kantoreiladen durchstöbert! Wie väterlich und treu wurden wir von unserm Leiter Max Seiffert beraten! Wie freuten wir uns alle über ein neues Chorbuch aus dem 16. Jahrhundert, ein neues Tabulaturbuch und neue Werke für Chor- und Orgelmusik: Doch wie schwer ist es Seiffert oft geworden, die Gelder für die Arbeit zusammenzu„treiben". Ich weiß sehr gut, daß nicht nur die Katalogisierung, ja mehr noch die Aufbewahrung und Verwaltung der Schätze ungeheure Mühe machte. Oft fehlte es am Allernötigsten, niemand wollte die Kataloge haben, keiner Geld bewilligen. Trotzdem — Seiffert blieb seiner Sache treu und kam über die schwierigsten und traurigsten Zeiten hinweg.

Mit der Errichtung des Fürstlichen Forschungsinstituts in Bückeberg, das die Hochherzigkeit eines deutschen Fürsten im Jahre 1916 ermöglichte, schien fester Boden gewonnen. Das „Archiv für Musikwissenschaft" entstand, gleichsam als Nachfolger der von Seiffert von 1904—1914 geleiteten „Sammelbände", Räume wurden geschaffen, eine große alte Bibliothek und viele Schätze übernommen, alles schien in schöner und großzügigster Weise sichergestellt. Nach zehn Jahren war auch diese Arbeit gefährdet, bis nach langem Leidensweg die Pläne der Akademie der Künste, zu deren Mitglied Seiffert seit 1907 gehört, Wirklichkeit wurden. Das Staatliche Institut für deutsche Musikforschung übernahm 1935 alle bis dahin zerstreut nebeneinander amtierenden Forschungsgebiete und wurde Sammelpunkt der wichtigsten musikhistorischen Gebiete. Hier baut Seiffert seine in jahrzehntelanger Arbeit gereiften Pläne aus und steht heute, an

seinem 70. Geburtstag, vor der Vollendung seiner mühsamen, aber auch unendlich fruchtbaren Lebensaufgabe.

Wir können ihm, dem Forscher und Musiker, der für alle Musikwissenschaftler ein so warmes und mitfühlendes Herz hat, zu seinem Geburtstag nur wünschen, daß er uns noch recht viele Arbeiten schenken und der Musikwissenschaft mit altbewährter Kraft noch lange führend und helfend zur Seite stehen möge!

Zu Heinrich Schützens Familiengeschichte und deren Richtigstellung

Von Karl Spies

Diese in mancherlei Hinsicht von den bisherigen Erkenntnissen abweichenden Forschungsergebnisse des ehemaligen Bürgermeisters von Bad Köstritz werden in der Schütz-Forschung sicherlich besondere Aufmerksamkeit finden. — Die Schriftleitung.

Von Ahnenforschern mit dem Familiennamen Schütz oder Schütze glauben nicht wenige von dem größten deutschen Tonsetzer des 17. Jahrhunderts, Heinrich Schütz, in grader Linie abzustammen und stellen deswegen Nachforschungen an. Diese Annahme ist aber eine irrige, denn Heinrich Schütz hatte keine Söhne, sondern nur zwei Töchter, von welchen die eine im Alter von zwölf Jahren verstarb und die andere mit dem Doktor der Rechte Christoph Pinkert, zuletzt Bürgermeister in Leipzig, verheiratet war und fünf Kinder gebar. Von diesen verheiratete sich nur Gertrud Euphrosine mit dem Wurzener Domherrn Johann Seydel, Ratsverwandten zu Leipzig. Aus dieser Ehe gingen zwei Kinder hervor. Nur etwaige Abkömmlinge von diesen beiden Kindern würden in grader Linie von Heinrich Schütz abstammen. Dagegen könnten mit diesem Deutsche mit dem Familiennamen Schütz oder Schütze nur in Nebenlinien durch seine Brüder und Halbbrüder blutsverwandt sein. Dazu soll auf Grund jahrzehntelanger Forschungen zur Schützschen Familiengeschichte und weiterer wichtiger archivalischer Ermittlungen aus neuester Zeit nachstehendes veröffentlicht werden.

Der Vater des Meisters war der frühere Geraer Stadtschreiber, spätere Köstritzer und zuletzt Weissenfelser Gastwirt, dort auch Bürgermeister, Christof Schütz, der um 1550 herum geboren wurde. Sein Großvater war Albrecht Schütz, ebenfalls Gastwirt in Köstritz und Weißenfels. Dies war nicht nur in Köstritz, sondern auch in Weißenfels archivalisch festgestellt worden. Dagegen hatte Prof. Dr. Uhle, weiland in Chemnitz, in den Jahren 1929/30 aus den Schützschen Stiftungsakten zu Chemnitz festgestellt, daß nicht Albrecht Schütz, sondern der Marienberger Amtsverwalter Christoph Schütz der Großvater von Heinrich Schütz und ersterer nur dessen Onkel gewesen sei (Mitteilungen des Vereins für Chemnitzer Geschichte, 27. Jahrbuch 1930, „Zur Lebensgeschichte des Tonschöpfers Heinrich Schütz"). Diese, auch mit in Otto Michaelis Schrift „Heinrich Schütz, Eine Lichtgestalt des deutschen Volkes" (1935) aufgenommene unzutreffende Feststellung soll durch Dr. Uhles mißverständliche Auffassung und Auslegung einer Erklärung Heinrich Schütz' in den Schützschen Stiftungsakten zu den Schützschen Familienwappen beider Linien entstanden sein.

Die in dieser Richtung wieder aufgenommenen archivalischen Forschungen haben immer wieder zu der Feststellung geführt, daß tatsächlich Albrecht Schütz der Großvater von Heinrich Schütz war. Dabei wurde im Jubiläumsjahre 1935 im Thüringer Staatsarchiv zu Greiz ein Aktenheft über eine Geraer Prozeßsache ermittelt, in der der damals Weißenfelser Gastwirt Christof Schütz als Zeuge im Jahre 1612 vernommen wurde und zu seinen Personalien angegeben hat, er sei zweiundsechzig Jahre alt, sein Vater habe Albrecht Schütz geheißen, die Mutter Ursula, die zuerst in Gera, dann in Köstritz auf dem obern Gasthof und später in Weißenfels gewohnt hätten, wo sie auch gestorben seien. Er sei seinen Eltern nach Köstritz auf den obern Gasthof gefolgt und sei dann nach Weißenfels gezogen, wo er noch auf dem Gasthofe wohne. In letzter Zeit ist dazu noch im Eisenberger Amtsgerichtsarchiv ein von Heinrich Schütz und dessen „Vetter vnd gevatter, M. Christian Reißken, Stadt- vnd Landrichter zue Gerau" über ein Waldstück im „Ambt Eysenbergk" abgeschlossener Vertrag „dd. Weißenfels den 7. Juni 1653" ermittelt worden, in dem ausdrücklich auch auf das „GroßVatter vnd GroßMütterliche Erbe", sonach des Albrecht Schütz und dessen Ehefrau Ursula, bezug genommen wurde. Damit wurde in beiden Fällen auch urkundlich bestätigt, daß Albrecht Schütz Heinrich Schütz' Großvater war.

Dessen Sohn Christof Schütz hat sich jung, wohl erst einundzwanzig Jahre alt, und zwar zuerst mit der Gastwirtstochter Margarethe Weydemann in Pötewitz im Kreise Weißenfels verheiratet. Wieviel Kinder in dieser Ehe geboren wurden, konnte nicht ermittelt werden, weil in Köstritz Taufregister erst von 1580 ab vorliegen. Es stammen aus dieser ersten Ehe Söhne, über die aber nichts Näheres ermittelt werden konnte. Vermutlich ist die erste oder sogar zweite Frau schon vor 1580 oder zu Anfang dieses Jahres gestorben. Da aber ebenfalls Begräbnisregister vor diesem Jahre nicht vorliegen und sogar die auf die Jahre 1580—1637 von „Croaten" verbrannt wurden, konnten keine Feststellungen getroffen werden. Nun kommt im Köstritzer Taufregister vom Jahre 1580 unter dem 19. Dezember als Pate auch „Martha, Christof Schützens Weib" vor. Aus dieser Eintragung und nach sonstigen andern Anhaltspunkten muß geschlossen werden, daß Christof Schütz in zweiter Ehe mit einer Frau dieses Vornamens verheiratet war, die ihm am „13. February 1582 vmb 8 Uhr abends" einen Sohn mit schon dem Vornamen Heinrich gebar, der um 12 Uhr nachts die Nottaufe erhielt. Mutter und Kind verstarben anscheinend schon tags darauf. In den Köstritzer Taufregistern wurde in alten Zeiten nur der Name des Kindesvaters angegeben, nicht aber auch Vorname und Familienname der Mutter vor der Eheschließung. Daher kommt es, daß der Familienname der vermutlich zweiten Ehefrau Christof Schütz' nicht ermittelt werden konnte.

Im Köstritzer „Copulationsregister" (Trauregister) vom Jahre 1583 befindet sich unter dem 5. Februar folgende Eintragung: „Christof Schütz allhier mit des Bürgermeisters Johann Bieger in Gera Tochter Euphrosine ehelich Beilager gehalten. Dies ist zu Gera verrichtet worden". Die Bezeichnung „eheliches Beilager" wurde nur bei Brautpaaren gebraucht, die besonderes Ansehen genossen. Die Feststellung des Zeitpunktes dieser Eheschließung ist deshalb wichtig, weil beide Geraer Tageszeitungen noch in letzter Zeit in Berichten über ein Schütz-Konzert mit angegeben haben, Christof Schütz, Heinrich Schütz Vater, hätte sich um 1578 und auch um 1580 herum mit der Tochter Euphrosine des späteren Geraer Bürgermeisters Johann Bieger verheiratet. Nach diesen irrtümlichen Angaben wären die zwischen 1578 und 1583 geborenen Söhne auch Vollbrüder und nicht Halbbrüder von Heinrich Schütz gewesen.

Aus dieser zweiten oder dritten Ehe gingen in Köstritz hervor „1584 9. Marty Dorthea ein Töchterlein Christof Schütz", dann „1585 8. Oktober (Tauftag 9. Oktober) Heinricus ein Söhnlein Christof Schütz" und „1587 22. Juni Georg ein Söhnlein Christof Schütz". Weitere Söhne mit Vornamen Valerius und Benjamin wurden in Weißenfels geboren. Die Familie Christof Schütz verzog dorthin im Frühjahr 1591, als der Sohn Heinrich $5^1/_2$ Jahr alt war. Von manchen Seiten wird auch noch der am 4. Januar 1589 in Köstritz geborene Johannes Schütz für einen Sohn von Christof Schütz gehalten. Dies ist aber unzutreffend, denn Johannes Schütz war ein Sohn des Bruders von Christof Schütz, Andreas Schütz. Die Akademie gemeinnütziger Wissenschaften zu Erfurt hat im Herbst 1936 eine Lebensbeschreibung des jüngsten Vollbruders von Heinrich Schütz, Dr. Benjamin Schütz, nach dessen Biographie Emil Reinhardts herausgegeben, in der auch ein Johannes Schütz, Neffe Heinrich Schütz's, geboren am 6. Mai 1604, erwähnt wird. Dessen Vater muß doch, wenn er sich auch jung verheiratet haben sollte, als Sohn von Christof Schütz vor dessen am 13. Februar 1582 geborenen Sohne mit schon dem Vornamen Heinrich spätestens im Mai 1581 geboren worden sein, vermutlich aber vor dem Jahre 1580, denn sonst würde er in dem Köstritzer Taufregister vorkommen, wenn er nicht von einer Lücke in den ersten Jahren dieses Taufregisters betroffen worden wäre. Zweifellos war er aber ein Halbbruder von Heinrich Schütz.

Noch im Jubiläumsjahre 1935 wurde angegeben, daß Heinrich Schütz in Kistritz im Kreise Weißenfels geboren worden sei. Wenn auch Hauptsache ist, daß ein besonders hervorragender Mensch geboren wurde, ganz Nebensache aber wo, besonders dann, wenn, wie bei Heinrich Schütz, am Orte seiner Geburt seine hervorragende Begabung nicht schon hervorgetreten ist, so steht doch durch das Taufregister urkundlich fest, daß Heinrich Schütz in Köstritz geboren wurde.

Samuel Scheidt in seinen Briefen

Von Dr. Ulrich Leupold

Man hat in letzter Zeit oft die Beobachtung ausgesprochen, daß die Kirchenmusik der Gotik und des Barock „Gebrauchsmusik" ist. Und dies mit Recht. Diese Musik ist in der Tat nicht geschaffen, um von Kennern und Liebhabern in stiller Versenkung genossen zu werden oder um aller Welt im Druck bekanntgemacht zu werden. Sondern sie soll einzig dem Gottesdienst der Gemeinde dienen. Hier hat sie ihr Ziel und ihre Grenze. — Und doch sind auch in diesen Jahrhunderten Werke entstanden, die, ohne die kirchliche Bindung zu verleugnen, einen weiteren künstlerischen Rahmen suchen, indem etwa die im Gottesdienst und Kirchenjahr verstreuten Einzelsätze zu einem großen künstlerisch gestalteten Ganzen zusammengefaßt werden. Ein derartiges Werk ist z. B. die Klavierübung III von J. S. Bach, die eine ganze Zahl von Choralvorspielen unter dem Ordnungsgesetz des Katechismus zusammenfaßt. Solch ein Werk ist Heinrich Isaacs Choralis Constantinus, und solch ein Werk ist auch Samuel Scheidts „Tabulatura nova". Es ist charakteristisch, daß das 16. Jahrhundert durch Isaacs große Motettensammlung eingeleitet wurde, während am Eingang des 17. Jahrhunderts mit der „Tabulatura nova" eine Sammlung von Orgelmusik, hauptsächlich von geistlichen und weltlichen Liedbearbeitungen steht. In der Tat rechnet der Schöpfer dieses Werkes mit Heinrich Schütz und Joh. Herm. Schein zu den „drei großen S", die die Basis für die imponierende Musikkultur des 17. Jahrhunderts gelegt haben. Er ist einer von denen, die die deutsche Musik durch den Dreißigjährigen Krieg hindurch gerettet haben.

Über sein Leben wissen wir leider nur wenig. Eine kürzlich veröffentlichte Sammlung seiner Briefe[1]) gibt uns zwar ein sympathisches Bild seiner Persönlichkeit. Aber auch hier spricht doch stets der Musiker, nicht der Mensch Scheidt. Im November 1587 als Sohn eines Hallischen Ratsbierschenken geboren, ist er Zeit seines Lebens seiner Vaterstadt verhaftet geblieben. Hier hat er — unbekannt, bei wem — seine erste musikalische Ausbildung genossen und hier hat er als Siebzehnjähriger sein erstes musikalisches Amt angetreten, das Organistenamt an der Moritzkirche in Halle. Mit zwanzig Jahren finden wir ihn dann auf Kunstreisen. Er geht nicht, wie die deutschen Künstler sonst, in den Süden, sondern es treibt ihn in ein Land nördlicher Klarheit und Nüchternheit. Zwei emsige Studienjahre halten ihn in Amsterdam bei dem großen niederländischen Orgelmeister Sweelinck fest. Dann wandert er zurück nach Halle, um hier im Herbst 1609 die ehrenvolle Stelle eines Hoforganisten bei dem in Halle residierenden Markgrafen Christian Wilhelm von Brandenburg einzunehmen. Der Ruf des jungen Orgelmeisters dringt bald über Halle hinaus. Er darf hier und dort seine Kunst hören lassen. In dieser Zeit entsteht die „Tabulatura nova". Das Begleitschreiben an den Kurfürsten von Sachsen zeigt die schöne Auffassung von seiner Kunst: „Wenn dann ... von dem Allmächtigen auch mir zu der hochlöblichen Musik etwas von Talento verliehen, habe ich solches zu excolieren meines Amts jederzeit erachtet und derowegen ... mich bis dahero mögliches Fleißes bemühet, wie ich meine wiewohl geringe von Gott verliehene Gaben, dafür ich gleichwohl inniglichen danke, zuförderst zu sein, des Allmächtigen Ehre zu gebrauchen und anzuwenden . . ."

Aber, wie so vielen seiner Berufsgenossen, zog auch ihm der Dreißigjährige Krieg einen Strich durch seine musikalische Tätigkeit. Als der Krieg zu Ende war, muß er schreiben: „Halte dafür, meiner ist vergessen worden, wie es denn der lieben Musik und Komponisten allzeit geschicht . . ." Dazu kam persönlicher Ärger, der schließlich zu seinem Rücktritt vom Amt des städtischen Kapellmeisters führte. Wie so oft in dieser Zeit ist es ein Kompetenzstreit zwischen Rektor und Kantor. Man glaubt einen Brief J. S. Bachs an seinen Rektor Ernesti vor sich zu haben, wenn man liest: „Wenn ein armer Schüler nach Halla kommet und ... in die Kantorei will, so muß er sich bei dem Direktor der Musik angeben, auf daß derselbe höre, ... was er singen kann, ob er auch eine gute reine Stimme habe und nicht die itzo in der Kantorei, welche Ochsen-, Schaf- und Kälber-blökende Stimmen, auch Pflaumen in Mäulern haben, das man weder Wort noch Weise verstehen ja noch darzu (r)unterziehen, daß man möchte alsbald die Ohren zustopfen und aus der Kirchen laufen." So vergingen 1½ Jahrzehnte bis ein zweites Werk seiner Feder, die „70 Symphonien auf Concerten-Manier" die Druckerpresse verließen. Den Abschluß seines Schaffens bildet dann das sogenannte „Görlitzer Tabulaturbuch" von 1650, wenn man so will, das älteste Choralbuch im heutigen Sinne des Wortes: Kirchenlieder, alphabetisch geordnet im einfachsten vierstimmigen Satze. Aus dieser Zeit stammt die schriftliche Bemerkung an seinen Freund Heinrich Baryphonus in Quedlinburg: „Es ist jetzo eine so närrische Musik, daß ich mich wundern muß. Da gilt falsch und alles, da wird nichts mehr in Acht genommen, wie die lieben Alten von der Komposition geschrieben. Es soll eine sonderliche hohe Kunst sein, wenn ein Haufen Konsonanzen untereinander laufen. Ich bleibe bei der reinen alten Komposition und reinen Regeln. Ich bin oft aus der Kirche gangen, daß ich die Bergmanieren[1]) nicht mehr anhören wollen. Ich hoffe, es soll die neue falsche Münze abkommen und neue Münze wieder nach dem alten Schrot und Korn gemünzet werden." Vier Jahre später, am 24. März 1654 hat er die Augen geschlossen. Die musikalische Entwicklung ist andere Wege gegangen, als er es hoffte. Aber sie hat sein Gedächtnis doch nicht verwischen können. Gerade heute haben wir neues Verständnis für sein Werk gefunden und verehren ihn als einen, der wirklich etwas vom alten Schrot und Korn gewußt und verstanden hat.

[1]) Samuel Scheidt in seinen Briefen von Walter Serauky, Gebauer-Schwetschke Verlag, Halle 1937.

Musikwoche 1938 der staatlichen Hochschule für Musikerziehung und Kirchenmusik

Zum dritten Male seit ihrer inneren Umgestaltung nach 1933 veranstaltete die Hochschule für Musikerziehung eine Musikwoche, um „erneut ihre klare Zielstellung beim Aufbau einer gesunden, natürlich sich entwickelnden völkischen Musikkultur programmatisch kundzutun".

Eingeleitet wurde die Woche mit Bachs Motette „Singet dem Herrn ein neues Lied", die das hohe Niveau des Hochschulchores (Leitung: Prof. Eugen Bieder) unter Beweis stellte, und dann — im programmatischen Sinn — eröffnet mit Wolfgang Fortners auf Worte von Wolfram Brockmeier für gemischten Chor und Orchester komponierter „Feierkantate". Vor den Chorwerken erklangen, von Prof. Fritz Heitmann und vom Orchester der Hochschule vorgetragen, Instrumentalwerke von Reger, dessen Schaffen für die künstlerische Arbeit an der Hochschule als Vorbild gilt und daher in einer Max Reger-Stunde besondere Berücksichtigung erfuhr.

Die unter der Leitung von Heinrich Spitta vom Staatlichen Lehrgang für Volks- und Jugendmusikleiter und der Instrumentalgruppe der Hochschule unter Mitwirkung der Rundfunkspielschar des Deutschlandsenders ausgeführte Abendmusik „Land, mein Land", und die die Worte abschließende „Feierstunde zum Tag der Nationalen Erhebung", gestaltet von den Kameradschaften des NSD.-Studentenbundes, versuchten, wie auch die Kantate der Eröffnungsfeier, das neue deutsche Bekenntnis in einer Art liturgischen Gestaltung zum Ausdruck zu bringen, in der die Musik nur Dienerin der Idee, des Wortes ist wie in der Kirchenmusik und ähnliche Formen benutzt wie diese. Von der Musik, besonders der Heinrich Spittas, ist zu sagen, daß sie in versonnen nach innen lauschender Verhaltenheit immer Zeit läßt, das Wort, das sie trägt, recht zu bedenken; nur gelegentlich kommt es zum Ausbruch der Leidenschaft und zum Überwallen des Herzens.

Einem weiteren bedeutenden Programmpunkt der Hochschularbeit war der Abend „Das Volkslied in künstlerischer Gestaltung" gewidmet, den die Studierenden des Seminars für Privatmusikerzieher unter Mitwirkung von Walter Gerwig (Laute), Fritz Kohlhase (Cembalo) und des Streichquartetts Helga Schon ausführten. In die Leitung teilten sich Prof. Karl Landgrebe, Nils-Viktor Lieven und Dietrich Erdmann. Der aus den Studierenden des Seminars bestehende kleine gemischte Chor sang mit klarer Tongebung, schlackenlosem Fluß und sehr guter Aussprache neben Volksliedsätzen alter Meister Gerhard Maaß' „Das Jahr laßt uns beginnen" und Cesar Bresgens lustige kleine Jagdkantate: „Auf, auf zum fröhlichen Jagen". Die über eine herzhaft anmutende Stimme von natürlichem Reiz verfügende

[1]) „In bergreienweis" bedeutet schon bei Johann Walter den kunstlosen Satz Note gegen Note, ursprünglich Tanzlieder erzgebirgischer Berglieder. Religiöse geistliche Umdichtungen waren sehr beliebt.

Sylvia Stryckhouben und die die gleiche Schönheit durch Kultur und Ausdruck erreichende Hilde Preußner waren die beifallbegrüßten Solistinnen des Abends; der ersteren boten schlichte Lieder von Armin Knab und G. Maaß' außerordentlich innige, gemüt- und humorvolle Folge „Kleiner Musiken nach plattdeutschen Volksweisen" Gelegenheit zur Entfaltung ihrer Stimmittel; Hilde Preußner erfreute mit den Solopartien in Bressgens und Friedrich Zipps Kantaten. Eine von Fritz Kohlhase mit kluger Abwechslung, der 4'-, 8'- und 16'-Kopplungen und gleichmäßigem Anschlag ausgeführte Cembalo-Suite „Auff die Mayerin" von J. J. Froberger, alte Lautensätze, von Walter Gerwig sehr fein gespielt, und Streichquartettbearbeitungen alter Liebeslieder von Paul Höffer, vom Helga Schon-Quartett genußreich musiziert, rundeten den Abend in reicher Fülle ab.

Besondere Bedeutung ist der Aufführung des Jugendsingspiels „Das kalte Herz" nach W. Hauff von Kurt Brüggemann zuzumessen; stellt sich doch in ihm ein ganz neuer Singspieltyp dar. Da, wo die Begebenheit szenisch wird und Gesang aufklingt, beteiligt sich die Musik in der Form von strophischen Liedern und Tänzen, doch malt das verhältnismäßig starke Orchester auch Natur- und Gemütsstimmungen und gibt charakterisierende Begleitungen. Der Chor betrachtet die Handlung mehr als daß er — und dann nur mahnend — in sie eingreift. — Die von Heinrich Martens einstudierte, unter der Spielleitung von Kurt Sydow und unter der musikalischen Leitung des Komponisten sich vollziehende Aufführung wurde mit viel Beifall aufgenommen.

Erwähnen wir noch das Märchenspiel „Die Gänsemagd" von Hedwig v. Olfers mit Musik von Walter Gunia, so haben wir einen Überblick über die außerordentlich reiche und erstaunlich vielseitige Kulturarbeit der Hochschule für Musikerziehung, die bei aller Vielseitigkeit nur ein Wesenszentrum kennt: Klang der Volksseele.

Ernst Boucke

Johann Nepomuk Davids 1. Symphonie

Uraufführung in Münster i. W.

Der für Münster neuverpflichtete Generalmusikdirektor Hans Rosbaud, der Nachfolger des nach Köln übersiedelten Eugen Papst, hat sogleich nach der Übernahme seiner Stellung für seine Konzerte ein Gesamtprogramm aufgestellt, das in der geschickten und planmäßigen Berücksichtigung zeitgenössischer Musik besondere Beachtung hervorrief. Von vornherein sah man der angekündigten Uraufführung einer Symphonie des bislang besonders durch seine Orgelwerke bekannten Leipziger Komponisten Johann Nepomuk David mit großer Spannung entgegen. Eine große Zahl sorgfältiger Proben, zum Teil für Streicher und Bläser gesondert, das Eintreffen des Komponisten zu einer Gesamtprobe noch am Vorabend der Uraufführung, und nicht zuletzt zahlreiche Verlautbarungen der mitwirkenden Orchestermusiker, ließen ein Ereignis erwarten, dem der Berichterstatter von vornherein sowohl passiv-gefühlsmäßige als auch aktiv-erkenntnismäßige Stellungnahme entgegenbringen konnte.

Es zeigte sich, daß beides notwendig war, um dem Werk gerecht zu werden. Denn wollte man in der Berichterstattung sich nur der ersten Möglichkeit hingeben, so wäre man zwar imstande, Eindrücke und Wertungen festzustellen, die die Symphonie als solche im Sinne des einmaligen Kunstwerkes beträfen; dann aber hätte man sich der wohl oder übel zwingenden Verpflichtung entzogen, das Werk in Zeit und Umwelt einzuordnen, d. h. es in Beziehung zur Gegenwart zu setzen. Hätte die Berichterstattung aber ausschließlich die Belange der zweiten Möglichkeit in den Vordergrund gerückt, so hätte sie vielleicht interessante Probleme und Tagesfragen herbeigefördert; nicht aber wäre sie der Tat als solcher, die doch letzten Endes im ernsthaften musikalischen Kunstwerk beschlossen liegt, gerecht geworden. Und um diese Tat geht es doch in Wirklichkeit. Sie in Verbindung mit dem Hörerlebnis ist maßgebend in der Entscheidung der Beurteilung. Tat ist, daß hier ein geradezu großartiges kontrapunktisches Können, verbunden mit einem offensichtlich starken Willen zur baulichen Gestaltung ein Werk geschaffen hat, das weder den Erfordernissen einer Musik von heute, noch den zeitlosen und stets gültigen Gesetzen der Seelenkünderin Musik aus dem Wege geht.

Nehmen wir das Werk in seiner Gesamtheit als Musik und Komposition schlechthin. Von da aus gesehen, besteht es im Urteil, sowohl von der rein erlebnismäßigen, als auch von der erkenntnismäßigen Seite. Späteren Zeiten mag es gern vorbehalten bleiben, im einzelnen auseinanderzusetzen, wie weit und inwiefern der Komponist rückblickend, gegenwartsgebunden oder zukunftsweisend geschrieben hat. In keiner dieser Schreibarten braucht an und für sich schon ein Wert zu liegen. Es ist auch ohne Belang, zu wissen, ob der Komponist mit Absicht in der Umbildung einer einzigen dorischen Melodie zum thematischen Material aller vier Sätze auf J. S. Bachs Kunst der Fuge zurückging; es ist auch hier nicht zu untersuchen, ob Mozarts Schlußsatz der Jupiter-Symphonie die Anregung zu der rein kontrapunktischen Schreibweise seiner Symphonie gegeben hat. Maßgebend ist vielmehr in erster Linie neben dem berufenen Können das aus dieser Davidschen Partitur sichtbar spricht, der künstlerische Ernst und der fesselnde Eindruck schlechthin, der dem Hörer wird, ob er mit oder ohne Wissen um die Bewältigung kontrapunktischer Probleme vielseitiger Art, an die Aufnahme der in der Symphonie enthaltenen Musik herantritt.

Die Wiedergabe des sehr anspruchsvollen Werkes, das an den Dirigenten und an das Orchester die größten Anforderungen stellt, gestaltete sich denkbar gut. Hans Rosbaud setzte alles ein, um die Partitur zu einer in Tempo und Dynamik, sowie im Ausdruck abgewogenen Darstellung zu verwirklichen. Jeder Satz erfuhr die ihm zustehenden Rechte: der erste den langen, weitgesponnenen Atem einer tonalen Geschlossenheit, der zweite die besinnliche Schau einer anmutigen Lyrik, der dritte die virtuose Behendigkeit und Wendigkeit eines originellen $^5/_8$-Taktes, der vierte die geballte und gespeicherte Kraft einer ans äußerste gehenden Führung selbständiger und in sich schon drängender Linienzüge. Der anwesende Komponist konnte den Beifall eines festlich gestimmten, voll besetzten Saales entgegennehmen.

Dr. Richard Gress

Neue belgische Musik

Austauschkonzert in Halle a. S.

Die Stadt Halle war vom deutschen Delegierten des Internationalen Rates für Austauschkonzerte beauftragt worden, im Rahmen der Städtischen Symphoniekonzerte einen Abend mit Werken von zeitgenössischen belgischen Komponisten durchzuführen. Im Einvernehmen mit dem hiesigen Generalmusikdirektor Richard Kraus hätte der belgische Delegierte Hullebröek für eine Spielfolge Sorge getragen, die uns die namhaftesten Vertreter des heutigen Musikschaffens des westlichen Nachbarlandes vorführte und zugleich den Werken zur deutschen Erstaufführung verhalf.

Im Mittelpunkt stand Marinus de Jong (gest. 1891 in Nordbrabant) mit zwei Kompositionen, der „Flämischen Rhapsodie" und dem Klavierkonzert op. 21. Als das stärkere opus erwies sich die Rhapsodie, die sich auf vier alte flämische Volkslieder stützt und diese im Sinne der Sonatenform verarbeitet. Der Komponist weist sich darin als ein tief im Boden der Volksmusik seiner Heimat wurzelnder Musiker aus, zugleich aber auch als überlegener Beherrscher der Satz- und Instrumentationskunst. In bunter Farbigkeit spiegelt das urgesunde Werk das Land der Mühlen und Kanäle wieder, spricht es von der Gefühlstiefe seiner Menschen. Eine ausgesprochen germanische Haltung ist ihm eigen. Im Klavierkonzert, das einer schärferen Profilierung entbehrt und mehr am Spielerischen und Klanglichen seine Freude zeigt, tritt das Letztere weniger in Augenschein. Hier kommen Einflüsse des Impressionismus französischer Herkunft hinzu, was sich aus der Berührung von Flamen- und Wallonentum durchaus erklärt und eine reizvolle Mischung und Überschneidung von germanischem und romanischem Geist zur Folge hat.

Dem Neufranzosentum weit mehr verhaftet zeigte sich die Suite „James Ensor" von Flor Alpaerts (gest. 1876), die, ähnlich wie Regers Böcklin-Suite, vier Bilder (des Antwerpener Malers Ensor) zur Vorlage hat. Ohne Zweifel ist der Komponist ein Meister der Orchesterpalette und erzielt dadurch starke bildhafte Wirkungen. Wie es hinsichtlich der etwas absonderlichen Gemälde kein Wunder ist, ist seine Tonsprache von bizarrer Phantastik, geht im 2. Satz ins Groteske („Streit der Skelette um einen Gehängten!") und läßt im „Hexensabbat" die Geister der Phantastique von Berlioz und der „Nacht auf dem Kahlenberge" Moussorgskys in Brueghelscher Grausigkeit auferstehen. Dagegen präsentierte sich die *C*-dur-Symphonie Arthur Meulemans (gest. 1884) als eine unproblematische Schöpfung voller Tiefe und Adel. In ihr treten die jungfranzösischen Elemente wieder mehr zurück und auch die bei de Jong zu findenden flämisch-holländischen Züge sind nur noch in den Konturen zu erkennen. Dafür ist das solide und klangvoll gearbeitete Werk stark der Symphonik Brahms', Bruckners und Dvořáks (!) verbunden, ohne jedoch eigenes vermissen zu lassen.

Der Abend, dem der deutsche Delegierte E. N. v. Reznicek beiwohnte, wurde vom Städtischen Orchester unter Richard Kraus in würdigster Form durchgeführt und begegnete starkem Interesse bei der Zuhörerschaft. Er wurde besonders anziehend durch Anwesenheit Marinus de Jongs, der seiner Rhapsodie selbst zu einer eindrucksvollen Wiedergabe verhalf und auch sein Klavierkonzert mit vollendeter Könnerschaft spielte.

Dr. Alfred Fast

Musikbriefe

Frankfurt a. M.

Das Frankfurter Opernhaus hat zwei glückliche Monate hinter sich. Zunächst erwarb man sich wirklich ein schönes Verdienst, dadurch, daß man nach langer Pause wieder einmal ein Werk Glucks, „Orpheus und Eurydike", neueinstudierte. Man gibt das Werk, sehr zum Vorteil der einheitlichen Wirkung, jetzt mit dem tragischen Ausgang, man verzichtet auch auf die Ouvertüre. Es ist eine großartige Aufführung, die selbst das unvorbereitete Publikum packt und erschüttert. Oskar Wälterlin hat eine ganz auf große, klassische Linien gestellte Inszenierung geschaffen, Caspar Neher eigenartig schwerelose, sorgsam abgetönte Phantasielandschaften beigesteuert. Unter Bertil Wetzelsbergers musikalischer Leitung gewinnt Glucks Tonsprache zudem fast Mozartsche Schönheit und Anmut. Herrlich ist Res Fischer als Orpheus: ein weich verströmender, ausdrucksvoller Alt, eine ungewöhnlich glaubhafte, dramatisch belebte Darstellung. Daneben die edel singende Eurydike Emmy Hainmüllers und der Silberklang von Clara Ebers' Amor. Die Chöre haben Fülle und Glanz.

Als Weihnachtsgabe dann der neue „Lohengrin". Er gehörte schon längst zu den schwachen Stellen des Frankfurter Repertoirs, nachdem wir nun fast alle Wagner-Opern in vorbildlicher Weise erneuert haben. Clemens Krauß, der ständige Gastdirigent des Hauses, hatte die musikalische Einstudierung und Leitung übernommen. Wie er uns die Wunderpartitur vermittelte, verdient in der Tat Bewunderung. Ludwig Sieverts Bühnenbilder hatten die Atmosphäre des Märchens, dazu kam die klug beherrschte, auf malerische Bildwirkung bedachte Regie Oskar Wälterlins. Unter den Solisten hoben sich vor allem das Paar Ortrud-Telramund in der wuchtigen Gestaltung Res Fischers und Jean Sterns heraus. Ein lyrischer Lohengrin, freilich stimmlich nicht ganz frisch, war John Gläser. Elsa war die künstlerisch entwickelte Emmy Hainmüller, König Heinrich der ergiebige Baß Matthias Mrakitsch, Heerrufer der männlich-markante Bariton Rudolf Gonszar. Der Erfolg war stürmisch. Er blieb Krauß auch bei den Wiederholungen, die er gleichfalls dirigierte, treu und erst recht bei einem „Rosenkavalier"-Gastspiel (zusammen mit der unvergleichlichen Marschallin Viorica Ursuleacs).

Wie jedes Jahr unterbrach das Weihnachtsfest ein wenig den sonst pausenlosen Strom der Konzerte. Über das Freitags-Konzert des „Museums", das von Hans Pfitzner mit der ihm eigenen Überzeugungskraft und Vorliebe für liebevolle Kleinarbeit dirigiert wurde, haben wir hier schon berichtet. Ein anderes Mal sah man erstmalig den Baseler Hans Münch am Pult: einen sehr sympathischen, durch nichts Äußerliches blendenden Musiker, der Beethoven und Mozart außerordentlich sauber und innerlich gelöst ausdeutete. Solist dieses Abends war Albert Spalding, in dem wir bei Konzerten von Bach und Spohr (Gesangsszene) einen Geiger kennenlernten, der alle Schwierigkeiten meisterte. Schließlich sei noch genannt ein Sonntagskonzert des Rundfunkorchesters unter Leitung Hans Rosbauds mit Berlioz' drei Stücken aus „Romeo und Julia" und Gaspar Cassadó als vollendetem Interpreten des Schumannschen Violoncellokonzertes.

Erwähnen müssen wir noch aus der Fülle der Solistenabende das nachhaltige Erlebnis, das uns das Stroß-Quartett (u. a. mit Graeners zweitem Quartett) vermittelte, ferner die Klavierabende von Cäcilie Zehn-Potthast und Karl Freitag und ein Konzert des Kammerorchesters der Frankfurter Kulturgemeinde, das der Geiger Josef Peischer zu schönem Zusammenspiel erzogen hat.

In immer stärkerem Maße tritt der (vor zwei Jahren gegründete und glänzend organisierte) „Arbeitskreis für neue Musik" hervor. Eine Debussy-Morgenfeier zum Anlaß seines zwanzigjährigen Todestages brachte nach einer gedankentiefen Ansprache Dr. Karl Holls sämtliche Klavier-Préludes des französischen Meisters, in einer ganz hervorragenden, klaren und doch feinnervigen Wiedergabe des Schweizer Pianisten Franz Josef Hirt. Am Tage nach der Eröffnung der kleinen holländischen Musikausstellung, die als Austauschunternehmen zu der im Vorjahre im Haag gezeigten deutschen Musikschau zur Zeit in der Wandelhalle des Frankfurter Opernhauses gezeigt wird, gab es eine Matinee holländischer Gegenwartsmusik. Vor allem ein Trio des heute vielgenannten Henk Badings, ein Werk von einer fast an Bartók gemahnenden rhythmischen Intensität und Ausdruckskraft, hinterließ starke Eindrücke. Von B. van den Stigtenhorst-Meyer hörte man eine etwas salonhaft glatte Violinsonate mit aparten Klangwirkungen, von W. H. Osieck spritzige, witzige Klavier-Variationen und von Rudolf Mengelberg Spätblüten eines kultivierten Lied-Impressionismus. Ausgezeichnete Kräfte unter den Ausführenden: die Altistin Res Fischer, der Geiger Helmut Mendius, der Violoncellist Otto Bogner, die Pianisten Fritz Malata, Alfred Kuntzsch, Gerhard Frommel und als einziger holländischer Künstler der junge Komponist Osieck. Ernst Krause

Kopenhagen

Mitte August fängt in unserem Königlichen Theater die neue Spielzeit an. Bekanntlich wird diese eine Bühne für die drei Kunstgattungen Schauspiel, Oper und Ballett benutzt, weshalb die Ansprüche auf Neuigkeiten auf dem Gebiet der Oper und des Balletts selbstverständlich nicht so hoch sein dürfen. Daher ist aus dem bisher verlaufenen Teil der Saison nur wenig Neues zu vermelden. Die ersten Wochen gingen mit Wiederaufnahmen dahin: Wagners „Walküre" wurde ein paarmal gegeben; an einem Abend gastierte unser berühmter Landsmann Lauritz Melchior mit stärkstem Erfolg als Siegmund, ein andermal zeigte sich eine Anfängerin ohne großen Eindruck zu hinterlassen als Fricka. Ferner wurden u. a. „Tosca", „Traviata", „Martha" mit bekannter Besetzung gegeben; auch „Figaros Hochzeit", „Entführung" und „Zauberflöte" schlossen sich an nebst Carl Nielsens „Mascarade", Börresens „Der königliche Gast" und zuletzt Schostakowitschs „Katarina Ismailowa".

Wirkliche Neuaufführungen gab es bisher nicht, weder ältere noch neuere Werke kamen an die Reihe. Wenn auch zugegeben werden muß, daß die Auswahl zur Zeit nicht überreichlich zu nennen ist, so hätte man doch gerne einmal in Jens Peter Jacobsens Vaterland die Oper des verstorbenen Engländers Delius „Fennimore und Gerda" (Niels Lyhne) kennengelernt, auch Paul Klenau, der in Deutschland lebende und dort öfter erfolgreich aufgeführte dänische Opernkomponist, hätte Anspruch darauf, einmal seinen „Rembrandt" in Kopenhagen aufgeführt zu sehen. Doch so etwas scheint bei uns immer Wunschtraum bleiben zu müssen.

Um aber in die wirkliche Welt zurückzukehren, so muß auf eine äußerst gelungene Wiederaufnahme von Mozarts „Così fan tutte" aufmerksam gemacht werden, die erste diesjährige Tat unserer Opernleitung. Die beiden Liebespaare wurden von Edith Oldrup-Pedersen, Ingeborg Steffensen, Marius Jacobsen und Einar Nörby vortrefflich gesungen und dargestellt, Poul Wiedemann war ein eleganter und lustiger Don Alfonso. Am meisten Erfolg jedoch hatte vielleicht Tenna Frederiksen mit ihrer prachtvoll singenden und humorstrotzenden Despina. Poul Kanneworff war mit der durchweg geschmackvollen Inszenierung betraut, auch seine Dekorationen waren stilgemäß und fanden Beifall. Am Pult stand Egisto Tango, der sich wieder als bedeutender Mozart-Kenner kundgab.

Die zweite und vorläufig letzte Tat der Vorsaison war die Wiederaufnahme von Leo Blechs „Versiegelt". Der kleine lustige und leicht spiel- und singbare Einakter hatte 1910 einen hübschen Erfolg, war aber seitdem nicht gegeben worden. Die neue Einstudierung war sehr anerkennenswert, Johan Hye-Knudsen führte das Orchester geschmeidig und sicher und hatte die oft frisch bewegten Ensemblen in beste Form gebracht. Das junge Liebespaar — Else Trepiele und Egon Clemmensen — stand stimmlich gut zueinander und Albert Höeberg bildete mit Ely Hjalmar zusammen ein stattliches Gegengewicht im solideren Jahrgang. Aage Fönss hatte als Lampe einen glücklichen Abend und auch Ellen Nielsen verdient Lob für ihre Frau Nachbarin, ebenso Georg Leicht als Nachtwächter.

Nach „Versiegelt" folgten zwei russische Ballette — ebenfalls neueinstudiert. Zuerst Strawinskys „Petruschka", das so glücklich im russischen Volkston fußt und mit seiner melodischen Fülle und orchestraler und harmonischer Farbenpracht und Originalität zweifellos den Gipfel von Strawinskys Produktion bedeutet. Unser junger Ballettmeister Harald Lander hatte „Petruschka" und die folgenden „Polowetzer Tänze" aus Borodins „Fürst Igor" lebendig und phantasiereich inszeniert. Mit einiger Verspätung ist ein Mozart-Zyklus der vier zur Zeit auf dem Spielplan stehenden Opern „Figaro", „Entführung", „Così fan tutte" und „Zauberflöte" glücklich durchgeführt worden, was wir in erster Reihe der energischen musikalischen und stilsicheren Leitung Egisto Tangos verdanken. Fritz Crome

Schwerin

Wagner und Mozart standen mit „Meistersinger", dem „Ring des Nibelungen" und „Figaros Hochzeit" im Mittelpunkt der ersten Wochen der neuen Spielzeit der mecklenburgischen Landesbühne. Lortzings „Die beiden Schützen" in der gefälligen Neubearbeitung von Treumann-Mette und die aus dem Vorjahre übernommenen „Freischütz" und Reutters „Dr. Johannes Faust" bildeten neben Operetten von Strauß, Lehár und Goetze wertvolle und anregende Ergänzungen zu der künstlerischen Hauptarbeit. Wagner, Mozart und das Reuttersche Werk betreute wieder vorbildlich und in eindringlicher Klarheit Generalmusikdirektor Mechlenburg, während Kapellmeister Wilhelm Seegelken die romantischen Klänge Lortzings und Webers zu blühendem Leben zu erwecken wußte und sich der neu verpflichtete Richard Röhrl in den Operettenabenden als umsichtiger und sicherer musikalischer Leiter erwies. Hans Brandts belebte Szenenführung in den Meistersingern verdient nicht minder hervorgehoben zu werden

wie Berthold Büches lebhafte und amüsante Operetteninszene. Generalintendant Hadwiger hatte sich die Spielleitung von Figaros Hochzeit und dem Nibelungenring vorbehalten. Dank seiner reichen, langjährigen Erfahrungen als Sänger, Regisseur und Theaterleiter waren diese Abende von starker, innerer Geschlossenheit erfüllt. Die Einheit von Darstellung und Musik wurde auf das Schönste erreicht. So standen die Aufführungen unter einem glücklichen Stern; alle Mitwirkende, ich nenne nur die Sängerinnen Hanna Bauer, Annelies Kupper, Ilse Pormann, Anna Steck, Annemarie Wassermann, Lisa Herzog, Friedel Kettler, Hildegard Rößler und die Sänger Wilhelm Otto, Edmund Eichinger, Julius Gleß, Paul Seebach, Eugen Goffriller, Hermann Ludwig, Carl Stralendorf, Hermann Heye, Willi Pelzer, Richard Ludewigs, Arnold Bergemann als Träger der Hauptrollen, waren zu stärksten Leistungen angespornt. Die Fricka im Rheingold und in der Walküre sang gastweise unsere frühere Altistin Ruth Patzschke mit ganzem Einsatz ihres ergiebigen stimmlichen Materials, während in einer Meistersinger-Wiederholung der Bariton des Rostocker Stadttheaters Albert Lohmann durch seine schlichte Verkörperung des Hans Sachs sehr zu fesseln vermochte. A. E. Reinhard

Aus dem Berliner Musikleben

„Nordische Musik", so nannte sich eine Veranstaltung im Hause des Rundfunks, die das Große Orchester des Deutschlandsenders unter der Leitung **Hermann Stanges** am Werk sah. Die zu Beginn des Abends gespielte „Ballade und Passacaglia" von Kurt Atterberg gehört zum Phantasievollsten, was uns aus der Werkstatt des schwedischen Komponisten bekannt geworden ist. Der Erzählerton der schwermütigen Ballade ist auf das glücklichste getroffen; die Passacaglia wird in zielbewußtem Aufbau der Variationen machtvoll emporgeführt. — Als unbewußte Vorbilder eines „Concertino für Klavier und Orchester" der jungen Norwegerin Anne-Marie Oerbeck, das die Komponistin selbst am Flügel betreute, waren Edvard Griegs Klavierkonzert und Norwegische Tänze unschwer zu erkennen, wenn auch das neue Werkchen durch harmonische Freizügigkeit und impressionistische Farbenwirkungen in eine veränderte Klangwelt gerückt ist. Es fand, nicht zum wenigsten dank des leichtbeschwingten, geschliffenen Spiels der Komponistin und des liebevollen Einsatzes des Dirigenten für eine möglichst charakteristische Wiedergabe freundlichen Beifall. Auf den wirkungsvollen „Norwegischen Künstlerkarneval" Johann Svendsens folgte, als Höhepunkt des Abends, die 2. Symphonie des ehrwürdigen finnischen Meisters Sibelius in einer sorgsam vorbereiteten Aufführung, die der eindringlichen Sprache dieses großartigen musikalischen Naturepos einen nachhaltigen Widerhall sicherte.

Edith Picht-Axenfeld stellte sich an ihrem Chopin-Abend in den Dienst einer gewaltigen Aufgabe, indem sie u. a. sämtliche Etüden op. 10 und 25 zum Vortrag brachte. Schien die hochbegabte junge Musikerin zu Beginn des Abends gelegentlich noch gehemmt, so entfaltete sich ihre erstaunliche Herrschaft über den Flügel mit wachsender Sicherheit zu immer vollkommenerem Einsatz einer glanzvoll-kühnen Virtuosität. Die vierundzwanzig Etüden wurden zu ebensovielen Stationen eines jugendlich-verwegenen Eroberungszuges, der seine Krönung in der Wiedergabe der „Eroica" (*a*-moll, op. 25 Nr. 11) erfuhr. Darüber hinaus nahm uns der poesievolle Vortrag der Künstlerin, ihre erlesene Anschlagskunst gefangen. Wir erlebten ein Musizieren aus der Fülle des Herzens, das für die reizsame Lyrik Chopins einen höchstpersönlichen, jeder Verzärtelung abholden Ausdruck findet.

Die Darbietungen, zu denen sich **Claudio Arrau** (Klavier) und **Wilhelm Stroß** (Violine) im Beethoven-Saal vereinigten, wurzelten in klassisch-romantischem Boden, um mit der *e*-moll-Sonate op. 36 Nr. 2 aus Busonis reifer, dem Revolutionären noch abgeneigter Schaffensperiode in die neuere Zeit vorzustoßen. Die beiden Künstler wußten ihr von kammermusikalischem Geist erfülltes Spiel in Klang und Ausdruck sorgfältig aufeinander abzustimmen. Der feingeschliffene, kristallklare Anschlag Claudio Arraus verschmolz mit dem gepflegten Gesangston, den Wilhelm Stroß seinem edlen Instrument abgewann, zu rühmenswerter Einheit. Die von reifem Verständnis getragene, feinhörige Stilausprägung, deren sich Mozarts Sonate in *B*-dur (K.-V. Nr. 454), die „Kreutzer-Sonate" (Beethoven) und Schuberts virtuos gemeisterte, in ihrem melodischen Reichtum liebevoll erschlossene *C*-dur-Phantasie (op. 159) erfreuen durften, wurde in gleichem Maße der Sonate Busonis zu Teil. Diese spiegelt in ihrer eigenartigen Verkettung von italienischem Temperament mit phantastischen Zügen die Doppelnatur eines vielwendigen Geistes auf das unmittelbarste.

Rudolf Fischer widmete einen großen Teil seines Klavierabends Werken von Chopin. Die hochentwickelte Virtuosität des in Berlin unseres Wissens bisher unbekannten jungen Künstlers zeigte sich den Kraftleistungen, wie solche die sogenannte Revolutions-Etüde (op. 10 Nr. 12) und die donnernde Oktaven-Etüde aus op. 25 erfordern, gewachsen. Beide Kompositionen fanden eine großzügig-wirkungsvolle Ausführung. Mit der gleichen Sicherheit des Ausdrucksvermögens traf Rudolf Fischer dank seines duftigen Anschlags den elegisch-zarten, graziösen Ton, den Chopin im *As*-dur-Walzer op. 69 Nr. 1 anschlägt. Die Melodie der *E*-dur-Etüde op. 10 Nr. 3 enthüllt ihren unvergleichlichen Reiz nur bei ruhig fließender Bewegung, die der junge Musiker ihr schuldig blieb. Daß die Kunst Rudolf Fischers auch Aufgaben von herberer Geistigkeit gerecht wird, war an seinem beschwingten Vortrag der *fis*-moll-Sonate von Brahms, der eindrucksvollsten Leistung des Abends, zu erkennen.

Alfons Schützendorf stellte sich an einem Abend in der Singakademie mit gutem Bedacht überwiegend in den Dienst von Balladen, die sich in der Hauptsache ausgesprochenem Erzählerton erschließen oder denen mit scharf ausgeprägter Charakteristik beizukommen ist. Es geschah mit bemerkenswerter Eindringlichkeit, die, bei einer Fülle kennzeichnender Einzelzüge, lebensvolle Eindrücke vermittelte. Die Aussprache Schützendorfs ist vorbildlich. Der Künstler trug unter anderem zwei Balladen von Emil Petschnig vor. Den Kompositionen ist der ausgesprochene Volkston, die einfach-natürliche Melodik und tonmalende Klavierbegleitung gemeinsam — Zeugnisse eines unangekränkelten, allem Gekünstelten abholden Empfindens. Carl Werdelmann paßte seine lebensvolle Klavierbegleitung mit Geschick den künstlerischen Absichten Alfons Schützendorfs an Adolf Diesterweg

Der **Verlag Bote & Bock** konnte seinen hundertjährigen Geburtstag nicht besser feiern als mit einem Festkonzert, das einen knappen Überblick seines Schaffens vermittelte. Es liegt in der Natur der Sache, daß die Nachromantik besonders vertreten war. Werke von Reger und Graener erklangen denn auch als symphonische Mittelpunkte des Abends. Regers Serenade *G*-dur op. 95 ist eines seiner, wenn man so sagen darf, Schubertschen Werke, und zwar wegen der Überfülle herrlich-musikantischer Einfälle aber auch wegen seiner Länge, die beinahe nicht mehr „himmlisch" genannt werden darf. In den gleichen nachromantischen Kreis gehören auch die Lieder von Schillings', von Wolfurts und Georg Vollerthuns, die Celestino Sarobe in ziemlich guter deutscher Aussprache sang. Um den Gesichtskreis des Verlages nicht einseitig erscheinen zu lassen, wurde mit der Festlichen Musik des alten J. A. Sixt begonnen, der allerdings kaum über das Zeitübliche hinauskommt. Nach der anderen Seite, also in die Gegenwart oder gar Zukunft blickt Boris Blachers Concertante Musik für Orchester. Der gleichbleibende Rhythmus wird hier zunächst als einseitig empfunden. Schließlich aber hört man das knappe Stück mit Schmunzeln und freut sich an seiner Keckheit, wenn man sich nicht verleiten läßt, es ernster zu nehmen, als es gemeint ist. Ausgeführt wurde das Konzert von Mitgliedern der Staatsoper unter der Leitung von Johannes Schüler. Ihr prächtiges Musizieren rechtfertigte in hohem Maß das Wort „Festkonzert".

Wenn sich zwei Meister wie **Georg Kulenkampff** und **Wilhelm Kempff** zu einem gemeinsamen Sonatenabend verbinden, so ist reife Kunst verbürgt. Unter den großen Persönlichkeiten unseres Konzertpodiums passen kaum zwei andere so vorzüglich zusammen. Vielleicht neigt Kempff noch ein wenig mehr zum rhythmischen Betonen, wo Kulenkampff eher auf die schlanke Führung der Melodie ausgeht. Eine erstaufgeführte Sonatine von Jean Sibelius erwies sich als ein prachtvolles Stück lebensdurchpulster Musik. Heiterer Glanz liegt über ihr. Ein beglückendes Meisterwerk.

Der Italiener **Enrico Mainardi** gehört zu unsern besten Cellisten. Gegen die anderen uns bekannten Spieler aus dem Süden wirkt er zuchtvoll zurückhaltend. In seinem Spiel liegt weniger das Schwelgen des Romanen als die Herbheit des nordischen Menschen. Dabei darf keineswegs an akademische Trockenheit gedacht werden. Im Gegenteil: Hinter der Schlankheit des Tones und der Verschlossenheit des Vortrages erkennt man reife Innerlichkeit und tiefe Geistigkeit. Das Programm brachte die beinahe unvermeidliche *e*-moll-Sonate von Brahms und dann noch Werke von Beethoven und Haydn. Es war also ein klassischer Abend in bezug auf das Programm; man darf aber auch sagen, in bezug auf das Spiel des Wiedergebenden. Am Flügel wirkte als Mitmusizierender Aldo Schoen.

Ronald K. Anderson ist ein junger Pianist aus London. Trotzdem spielte er ein deutsch-klassisches Programm mit Bach, Beethoven und Haydn. Nur am Schluß des Abends wechselte er zu Mussorgskis „Bilder einer Ausstellung" hinüber. Da wir das Werk meistens in der Instrumentation von Ravel hören, erwarten wir nun auch auf dem Klavier eine besondere Farbigkeit. Daran mangelt es aber dem Pianisten in ziemlich starkem Maße. Sein Anschlag geht auf den großen, metallischen Klavierton aus. Dies Ziel wird durchaus erreicht. Aber dabei gehen, wie so oft, die Mittelfarben ein wenig verloren. Das macht sich beim Impressionisten Mussorgski natürlich besonders bemerkbar. Haydn z. B. ge-

lang mit spielerisch-flüssiger Technik ungleich besser. Die Gesamteindrücke des Abends waren dennoch erfreulich.

Wie groß die Sehnsucht unserer Kunstfreunde nach tiefer Musik ist, zeigte wieder einmal der Abend von **Emmy Leisner,** an dem sie Schuberts Winterreise sang. Man sagt immer, die Menschen sehnten sich nach Erheiterung und Auflockerung. Der völlig ausverkaufte Saal bewies aber, daß es sehr viele Menschen gibt, die gerade an so einem leiderfüllten Werk wie der Winterreise innere Erbauung finden. Dazu dämpft Frau Leisner die wenigen freundlichen Farben sogar noch ab. Selbst im „Frühlingstraum" z. B. herrschte eher der Ton des Schmerzes als der Aufheiterung. Aber die ergreifende Vortragskunst von Emmi Leisner rührt eben an die letzten Regungen der Seele. Friedrich Herzfeld

Für die erste Hälfte des **5. Landesorchester-Konzerts** hatte Generalmusikdirektor Fritz Zaun gastlich den Stab dem Domchordirektor Prof. Alfred Sittard überlassen. Mit dem ihm vertrauensvoll folgenden Staats- und Domchor setzte sich Sittard inbrünstig und mit völliger Hingabe für Bruckners bläserbegleitete e-moll-Messe ein. Die Meinungen über das unleugbar sehr ungleiche Werk mögen auseinandergehen, eins aber ist sicher: eine ausdrucksstärker die Höhen und Tiefen dieser Schöpfung durchschreitende Wiedergabe ist kaum denkbar. Mit suggestiver Gewalt weitet Sittard die zahlreichen Klangausbrüche, visionär und zart schwebt der a cappella-Chor. Es war wiederum eine Meisterleistung des Chors und seines Führers, der unter den Hörern dieser Konzerte seit langem seine treue und begeisterte Gemeinde hat. Im zweiten Teil des Konzerts stellte Fritz Zaun Beethovens 7. Symphonie lebensvoll beschwingt und farbig dar und fand mit seinem Orchester die verdiente dankbare Anerkennung.

Mozarts Werk selbst und Mozarts Schöpfung wiedergespiegelt in Max Regers Variationskunst war die Umrahmung des **3. Symphoniekonzerts des Deutschen Opernhauses.** Generalmusikdirektor Karl Dammer gab die *g*-moll-Symphonie in ruhigem Gleichmaß des Empfindens. Er ließ eine gesunde Diesseitigkeit walten, die vor allem im 3. Satz hervorbrach. Mehr auf Breitenwirkung als auf Linienspaltung zielte gleichermaßen seine Darstellung der in jeder Beleuchtung neue Schönheiten erkennen lassenden Mozart-Variationen von Reger. Solist des Abends war Wilhelm Backhaus mit Beethovens *G*-dur-Konzert. Glasklare Transparenz mit wundersamer Versenkung vor allem im weltenfernen Zwiegespräch des 2. Satzes zeichnete seine von stärkster Beherrschung und innerer Zucht zeugenden Wiedergabe aus.

Die **Spielleinung Berlin** hat sich die stilreine Pflege barocker Musik auf originalgetreuen Instrumenten mit alten Mensuren und echter Bogenhaltung (z. B. bei der Viola da gamba) zur Aufgabe gestellt. Sie besteht jetzt seit etwa zehn Jahren und ist mit ihrer Kunst sogar schon in Amerika gewesen. Bei einem so stark auf das objektiv „Richtige" eingestellten Musizieren (über den Stachel der Gambe gehen die Meinungen freilich noch auseinander, das ständige Vibrato der Streicher ist dagegen für ältere Zeiten kaum anzunehmen: noch die Geiger der Spohrzeit gingen damit sehr sparsam um) besteht immer die Gefahr, daß auf der andern Seite die Lebendigkeit des Vortrags leidet. Dieser Gefahr ist die Spielleinung bedauerlicherweise nicht ganz entgangen. Der Abend brachte Werke für zwei Cembali und Streicher von Bach und Buxtehude. An den Kielflügeln wirkten Margarete Riedel und Hugo Berger, als konzertierender, herzhaft mit der heiklen Stimmung seines Instruments kämpfender Gambist Hans Krüger, der musikalische Leiter der Vereinigung. Dr. Richard Petzoldt

Große Meister, von großen Meistern gespielt — da wird die Musik zum Medium des schaffenden, bejahenden Geistes, wenn die Vortragsfolge aus Werken besteht, die sieghafte Lebensfreude emporjubeln lassen, wie die drei Klaviertrios in *C* von Brahms, in *d* von Schumann und in *Es* von Beethoven, vom **Elly Ney-Trio** (Prof. Elly Ney, Klavier; Prof. Max Strub, Violine und Prof. Ludwig Hoelscher, Cello) mit bezwingender und hinreißender Künstlerschaft vor dem ausverkauften Beethoven-Saal gespielt. Von wunderbarer Vielseitigkeit des künstlerischen Ausdrucks, musiziert Elly Ney in einem Stil, der nicht anders als königlich zu nennen ist. Mit welch unendlicher Zartheit wurde der langsame Satz bei Schumann angefaßt! Wie heilig-schön war das Spiel Strubs und Hoelschers! Hier regierte das Ewig-weibliche! Triumphe des über jede technische Schwierigkeit lächelnd gebietenden musikantischen Feuers errang das Trio in den schnellen Sätzen, besonders den Schlußsätzen.

Einen Sonatenabend von nicht alltäglichem Programm-Aufbau gaben **Else C. Kraus** (Klavier) und **Bruno Masurat** (Violine). Man erlebte ein verblüffendes Zusammenspiel selbst in den schwierigsten Situationen; aber letztere auch da heraufzubeschwören, wo sie an sich nicht gegeben sind, wie im Schlußsatz von Mozarts Sonate *A*-dur, K.-V. Nr. 526 (Champagnersonate), der zu schnell, mit zuviel „Champagner" gespielt wurde, halte ich für künstlerisch nicht begründet. Leistungen höchsten Ranges stellten auch die Wiedergabe der Regerschen *fis*-moll-Sonate mit dem zarten Allegretto con sordino dar; ferner die Sonatine 1934 von Jean Françaix, ein besonders für den Violinisten schwieriges, spritziges Stück, das, virtuos gespielt, mit größem Beifall aufgenommen wurde.

Das zwölfte der **Konzerte junger Künstler** bot zeitgenössische Lieder: stimmungsvolle, die monumentale Monotonie des Meeres bannende „Gesänge der Nordsee" von Erwin Zillinger-Schleswig, Joseph Haas-Lieder und Uraufführungen von Fritz Büchtger (München), der einen langschwingenden, aber verhaltenen Liedstil mit sparsamer Begleitung pflegt. Else Lampmann (Frankfurt a. M.) sang die Lieder mit kultivierter und sympathischer Altstimme. In Hans Peter Schmitz (Berlin) lernte man einen geschmackvoll, sauber und mit guter Artikulation blasenden jungen Flötenvirtuosen kennen; Otto Braun (Frankfurt a. M.) war den Genannten ein dezenter Partner am Flügel. Als tüchtige, ernst zu nehmende Pianistin erwies sich Irene Lohmann (Bielefeld) mit Werken von Chopin, Debussy und Roussel. Ein erfreulicher Nachmittag im Meistersaal! Ernst Boucke

Die **14. Stunde der Musik** war einzig dem Berliner Instrumentalkollegium eingeräumt, das sich unter Prof. Fritz Steins klar konturierter und geschliffener Führung schon oft aufs erfolgreichste erprobt hat. Die Herausstellung in diesem Rahmen war gerechtfertigt, weil in der Gemeinschaft ja vorwiegend emporstrebende, im Wachsen begriffene musikalische Jugend mit schöner Hingabe am Werke ist. Die Mitarbeit bedeutender Solisten, die als Lehrkräfte der Hochschule für Musik mit dem Kollegium stets in Kontakt sind, erhöht den Reiz der Veranstaltungen dieses Ensembles. Steins Stilkennerschaft gewährleistete ein kostbar auserlesenes Programm. Aus einem starken, gesunden Musiziergefühl erwuchs die sicher disponierte Wiedergabe des Vivaldi-Konzerts für vier Violinen mit Orchesterbegleitung. Käthe Grandt, Helga Schon, Ulrich Grehling und Iwan Ericson spielten gelockert und freudig-konzertant. Feinste cembalistische Filigrankunst gab anschließend Eta Harich-Schneider mit Joh. Christian Bachs rokokohaft-anmutigem *B*-dur-Konzert. Ein Cellokonzert von Boccherini, ebenfalls in *B*-dur stehend, von der Bach-Schöpfung durch größere Nähe zur Klassik, innigere Empfindung und reichere harmonische Fantasie unterschieden, gab Max Spitzenberger Gelegenheit zu weich gesponnener, singend ausdruckshafter Bogenführung. Ein beseligendes Erlebnis danach Mozarts *C*-dur-Symphonie Nr. 28 in der Steins Interpretenmeisterschaft gipfelte.

Das **Konzertorchester der Hochschule für Musik** überzeugte von seiner trefflichen Geschultheit und freudigen Einsatzbereitschaft unter der Leitung zweier junger Dirigieranwärter aus den Klassen von Prof. Schmalstich und Prof. Gmeindl. Frisch ins Zeug legte sich Artur Grenz als Interpret der frohgesunden 2. Symphonie von Beethoven, der er auch manche Feinheit ablauschte. Seine Gestik ist noch etwas fest, aber von zweckdienlicher Klarheit. Auch als Begleiter stellte Grenz seinen Mann bei der Arie der Königin der Nacht aus der „Zauberflöte" („Zum Leiden bin ich auserkoren"), die Elisabeth Wilde (Klasse Myß-Gmeiner) mit ihrem liebenswerten Sopran blitzsauber und mit innerem Ausdruck sang. Im zweiten Teile ergriff Fritz v. Bloh die Führung mit anerkennenswerter Sicherheit. Er gab Dvořáks blutvollem Cellokonzert, mit dem Max Spitzenberger (Klasse Grümmer) höchste Ehre als Solist einlegte, schwunghafte Züge.

Die **Berliner Solistenvereinigung** genießt hohen Ruf als einer der ausgefeiltesten und musikalisch befähigsten Kammerchöre. Waldo Favre ist als ein Stabführer von Geschmack sorgt dafür, daß die von ihm verfolgte künstlerische Linie den Leistungen in gestalterischer Hinsicht aufgeprägt wird, muß aber leider damit rechnen, daß die tonliche Angleichung der Stimmgruppen sich nicht immer mit letzter Präzision einstellen will. Hoffen wir, daß die gegenwärtige Besetzung, die an sich schönes Material vereint, konstant bleibt, damit dem Dirigenten die Möglichkeit gegeben wird, auch klanglich das ihm vorschwebende Ideal durchzuführen. Bei Bachs achtstimmiger Motette „Komm, Jesu, komm" wirkte der choralische Abschluß am überzeugendsten, während Regers schon kompositorisch sehr unruhiger und übermäßig polychromer Satz „O Tod, wie bitter bist Du" noch nicht ganz klar im Eindruck geriet.

Der Geiger **Jean Fournier,** ein Bruder des Meistercellisten Pierre Fournier, stellte sich im Bechstein-Saal mit nachhaltigem Erfolge vor. Sein Können beherrscht alle Anforderungen dieses Faches. Der eleganten Technik entspricht ein klarer, kerniger Ton voll reicher Gestuftheit, energischer Struktursinn und noble Musikalität. Wirkte der Bach-Vortrag (Partita *E*-dur) zwar markant durchgearbeitet, doch etwas kühl, so entfaltete sein Spiel in Debussys aparter Sonate und Ravels rassig-blenderischer „Tzigane" erst den ganzen Reiz rhythmischer Biegsamkeit, sinnenfreudiger Farbigkeit und geschliffener Artistik. Raucheisen war dieser Kunst der rechte Partner. Dr. Wolfgang Sachse

Aus dem Leipziger Musikleben

Das 12. **Gewandhauskonzert** brachte mit dem Andante aus der *C*-dur-Symphonie von Richard Wagner eine nicht nur interessante, sondern auch musikalisch sehr ansprechende Gabe, die den Wunsch weckte, einmal das ganze Werk in der vollendet geschliffenen und warm erfühlten Wiedergabe zu hören, die Abendroth dem Bruchstück zuteil werden ließ. Naturgemäß ist vieles an dieser Musik zeitgebundene Konvention, und auch von der Sentimentalität, die der spätere Wagner in seinem Jugendschaffen sieht, bekommt man einiges zu spüren. Auf der anderen Seite aber trägt schon diese Leistung des Neunzehnjährigen soviele Züge genialen Künstlertums in sich und läßt in so reizvoller Weise den dramatischen Musiker vorherahnen, daß man gerne einmal in dieser romantischen Klangwelt verweilt. Die Wiedergabe von Tschaikowskys 4. Symphonie an diesem Abend war charakterisiert durch die wuchtige Kraftgeladenheit, mit der Abendroth die dramatischen Akzente der Partitur sich entladen ließ, die vornehme Haltung, die er den gefühlsgesättigten sentimentalen Partien gab, und die sprühende Virtuosität, mit der das Orchester die technischen Aufgaben des Werkes erfüllte. Dazu gab es zwei ausgezeichnete Sololeistungen: August Eichhorn spielte Haydns *D*-dur-Konzert mit herrlichem Gesangston, spielerisch überlegener Beherrschung und feinem Stilempfinden, und Heinrich Teubig blies makellos klar und mit temperamentvollem Vortrag das neue Trompetenkonzert von Sigfrid Walter Müller, das auch hier mit freundlichem Beifall aufgenommen wurde. Das Werk, das das Soloinstrument im Sinne der Blastechnik der Barockzeit einsetzt, steht dementsprechend auch in der musikalischen Klangform wie in seinem frischen, selbstbewußten inhaltlichen Charakter der alten Musik nahe und trägt doch eigene Züge.

Für eine **Julius Klengel-Gedenkstunde** im „Haus der Kultur", deren Erlös wie der weiterer kommender Abende einen Fond zur Errichtung eines Grabmals für den großen Meister des Violoncellos bilden soll, hatte sich Paul Grümmer, heute einer der berühmtesten Meisterschüler Klengels mit Otto Weinreich vereint. Man hörte in herrlicher Vollendung und feinem kammermusikalischem Zusammenwirken berühmte Werke der Literatur von Brahms und Beethoven, sowie zwei Werke von Kilpinen, der schwerbegreiflicherweise noch immer das Schicksal seines Landsmannes Sibelius, in unsern Konzertprogrammen nicht in seiner vollen Bedeutung gewürdigt zu werden, teilt. Seine Gambensuite — Grümmers Tochter Sylvia erwies sich als hervorragende Könnerin auf diesem Instrument — wie die Violoncellosonate kennzeichnen sich als eine Musik, die, im Volkstum und der finnischen Landschaft unmittelbar verwurzelt, reich an persönlichsten Erlebniswerten ist.

Einem ausgezeichneten Violoncellisten begegnete man auch in **Alex. Kropholler** in einem „Violoncello- und Klavierabend", den er gemeinsam mit dem Leipziger Pianisten Jörg Retzmann bestritt. Diese Form der Programmgestaltung, die bedeutsamen solistischen Leistungen wie auch der Kammermusik Raum gibt, hat für den Hörer zweifellos viel Anziehendes. Griegs *a*-moll-Sonate gab dem Abend einen zündend schwungvollen Ausklang, in dem noch einmal das hervorragende technische Vermögen und die ursprüngliche und von einem gepflegten Geschmack kontrollierte Musikalität der beiden Künstler wirkungsvoll in Erscheinung treten konnte.

Wenn man in Klavierabenden jetzt öfter wieder einmal Sonaten des großen Scarlatti hört, so ist dies gewiß nicht zuletzt das Verdienst **Walter Giesekings**, der in seinen Programmen immer wieder zeigt, ein wie dankbarer pianistischer Vorwurf diese Stücke sind. Dabei nimmt er sie durchaus nicht spielerisch. Die Art freilich, wie er — und auch bei Bach — seinem Instrument einen Klang von ganz eigenem feinen Reiz abgewinnt, der an den des frühen Hammerklavierchens erinnert, bleibt eben unnachahmlich. Im übrigen brachte sein Abend mit Beethovens op. 111, bezaubernd poetisch durchleuchteten Stücken von Brahms und Chopin sowie einem atemberaubenden Klangfeuerwerk in drei musikalischen Bildern Debussys noch manches andere herrliche pianistische Erlebnis.

Ein volkstümlicher **„Deutsch-italienischer Opernabend"** der NS.-Gemeinschaft „Kraft durch Freude" in der überfüllten Alberthalle vereinte vier hervorragende deutsche Sänger: die Sopranistin Lea Piltti, deren geschliffene Koloraturkunst vor allem in der Violetta-Arie sich bewährte, Martha Fuchs, die Stücke von Beethoven, Verdi und Strauß in überragendem gesanglichen Stil gestaltete, Arno Schellenberg, den stimmlich und im Vortrag gleich vollendeten Interpreten Mozartscher und Rossinischer Buffo-Arien und den Münchner Tenor Albert Weikenmeier, der sich mit seinem weichen, hervorragend durchgeschulten Material und einer im Vortrag deutscher wie italienischer Musik gleich gewandten Gestaltungskunst ausgezeichnet einführte. Hilmar Weber leitete das Symphonieorchester mit unmittelbarem Schwung und überlegener Umsicht.

Derselbe Dirigent verhalf in einem Abendkonzert des **Reichssenders Leipzig** auch der Urfassung von Hugo Wolfs symphonischer Dichtung „Penthesilea" zu starker Wirkung, wenngleich der Lautsprecher das kühne klangliche Gebäude dieser Partitur — nicht zuletzt wohl infolge ungünstiger akustischer Verhältnisse im Dresdner Senderaum — nicht ganz klanggetreu wiederzugeben vermochte. Diese erste Aufführung des Werkes in seiner originalen Gestalt in Deutschland erwies sehr nachdrücklich, wie nahe diese Musik in ihrem jugendlichen Feuer und ihren an wuchtigen, fast wilden dramatischen Akzenten reichen Gestaltung dem innersten Wesen der Kleistschen Dichtung verwandt ist. Die Tatsache, daß dieses bisher zu Unrecht kaum gespielte Stück mit oft sehr wesentlichen Änderungen in der Instrumentation und einem Strich über nicht weniger als 186 Takte veröffentlicht werden konnte, ohne daß die Herausgeber ihre Maßnahmen seinerzeit bekanntgaben, wird als Kuriosum in die Musikgeschichte eingehen.

Dr. Waldemar Rosen

Westdeutsches Musikleben

Köln

Im 6. Gürzenich-Konzert brachte Prof. Eugen Papst das neue Klavierkonzert von Kurt Thomas zur Erstaufführung. Wie bei der Uraufführung in Berlin spielte Max Martin Stein den Solopart mit vollendeter Spielfertigkeit und geistiger Durchdringung. Das von musikantischer Kraft erfüllte Werk gewann in der elastischen Darstellung des Orchesters und der ausdrucksvollen Führung des Dirigenten vollen Erfolg. Regers „Einsiedler" gestaltete der Gürzenich-Chor mit feiner Einfühlung in die Mystik der Natur- und Seelenstimmung, das Baritonsolo sang J. Willy mit edler Tongebung. Einen Höhepunkt schöpferischer, aus Werkgehalt und eigenen Impulsen erwachsender Formung bedeutete die Wiedergabe der 4. Symphonie von Brahms. Das Gastspiel des Berliner Philharmonischen Orchesters unter Furtwängler schenkte wiederum die Einmaligkeit eines künstlerischen Erlebnisses.

Der 4. Abend der Reihe „Wir schlagen eine Brücke" („Kraft durch Freude" mit dem Reichssender Köln) war Haydn und Brahms gewidmet. Der Chor des Reichssenders, verstärkt durch Universitäts- und Hochschulchor, sang klangschön und beschwingt, Helene Fahrni, H. Marten und H. Hager traten als wertvolle solistische Interpreten hinzu. Im Kostüm der Rokokozeit spielten einige Kammermusiker charakteristische Werke der Zeit. Im zweiten Teil gestaltete August Kreuter, der Konzertmeister des Orchesters, das Violinkonzert von Brahms mit technischer Sicherheit, satter Tongebung und künstlerischer Beseelung. Mit den Variationen über ein Thema von Haydn gab das Rundfunkorchester eine Höchstleistung, dank seinen künstlerischen Qualitäten und der überlegenen Führung von R. Schulz-Dornburg.

Einen festlichen Ausklang gewann die Gaukulturwoche durch die mit einem riesigen Aufgebot veranstaltete Feier im Gürzenich mit der Aufführung von Paul Höffers „Lob der Gemeinschaft". Altes und neues Liedgut hat der Komponist zusammengefügt und mit satztechnischer Kunst bearbeitet, einleitende und verbindende Musiken neu geschaffen und das Ganze, bei Wahrung volksliedmäßiger Schlichtheit, zu einem monumentalen Ganzen geschlossen. Generalmusikdirektor Schulz-Dornburg (mit Orchester und Chor des Reichssenders Köln als Mittelpunkt des gewaltigen Apparates) brachte das Werk mit hinreißendem Schwung und plastischer Darstellungskraft zu erfolgreicher Aufführung.

Im 5. Meisterkonzert offenbarte Viorica Ursuleac in Liedern von Schubert, Marx, Wolf-Ferrari, Manuel de Falla und R. Strauß die Weite ihrer umfassenden Gestaltungskraft. Prof. Clemens Krauß war ein Begleiter von ungewöhnlichem Format. Der romantischer Musik gewidmete Abend (Schumann, Schubert, Wolf und Klavierquartett *d*-moll von Brahms) des Prisca-Quartetts war eine Höchstleistung dieser hochwertigen Künstlervereinigung. Den Klavierpart betreute die Kölner Pianistin Therese Pott mit spielerischer Leichtigkeit, guter klanglicher Einfügung und seelischem Ausdruck. Seine Vielseitigkeit in interessanter Programmgestaltung und in stilgerechter Wiedergabe bewährte das Kunkel-Quartett. In Schumanns Klavierquintett, einer meisterlichen Gabe der Künstler, gesellte sich der Pianist Hans Haaß als feinsinniger Interpret hinzu. In der Brahms-Gedenkfeier des R. Wagner-Verbandes deutscher Frauen spielte das Kastert-Quartett

mit musikantischem Temperament und feinfühliger Ausdeutung, wobei der Pianist M. Steinkrüger durch seine vorzügliche Leistung hervortrat. Die Klarinettensonate op. 120 Nr. 2 gestaltete trefflich in Klanggebung und Melodieführung P. Gloger.

Das Kammerorchester Hermann Schroeder veranstaltete einen Abend mit alter und neuer Musik. Der vielseitigen und doch in sich geschlossenen Werkwahl entsprach die bewegliche, von sicherem Stilempfinden und der Einheit eines künstlerischen Willens getragene Darbietung. Als Solisten bewährten sich R. Hauck (Violine), die vorzügliche Altistin Anni Bernards und W. Junker (Flöte). Im Bach-Verein setzte Erich Kraack mit dem Kölner Kammer-Symphonieorchester die begonnene Reihe der Brandenburgischen Konzerte fort. Der erste günstige Eindruck hat sich noch verstärkt. Solistisch traten hervor Lotte Hellwig-Josten (Violine und Violino piccolo), P. Stolz und W. Büchel (Flöte), Prof. M. Schneider (Cembalo), K. M. Schwamberger und M. Durben (Gambe). Im Rahmen der Gaukulturwoche sang der Stollwercksche Männerchor eine Fülle von meist zeitgenössischen Chören. Die schöne Tongebung und gehaltvolle Gestaltung erwiesen die fruchtbare Erziehungsarbeit des Leiters Dr. Czwodzinski. Nora Ehlert (Violine) spielte mit technischer Sicherheit und guter Einfühlung. A. Weber

Bonn

Zwei Berliner Künstler eröffneten den Reigen der Städtischen Kammermusik-Konzerte. Hildegard Hennecke konnte in seltener im Konzertsaal erscheinenden Liedern den ganzen Scharm ihres gepflegten, hellgetönten und doch samtweichen Organs entfalten und Siegfried Borries, der im benachbarten Godesberg beheimatete Konzertmeister der Berliner Philharmoniker, zeigte sich als von Geschmack- und Stilbewußtsein geleiteter Beherrscher seines Instruments. Beiden Solisten war der Städtische Musikdirektor Gustav Classens der stets zuverlässig mitschaffende Partner am Klavier, wie er andererseits im 1. Städtischen Chorkonzert an der Spitze des Städtischen Gesangvereins bei Johannes Brahms' Deutschem Requiem wieder als ausgezeichneter Chor- und Orchesterleiter sich bewährte. Es war eine wundervoll ausgeglichene, von hohem Ethos, Verantwortungsbewußtsein und inniger Vertrautheit mit Brahms' Wesenheit getragene Aufführung, bei der ihm in Gunthild Weber und Jos. Maria Hauschild zwei von gleichem künstlerischem Streben beseelte Solisten zur Seite standen. Von dem Letztgenannten hörte man bei derselben Gelegenheit die „Vier ernsten Gesänge", während das Städtische Orchester mit der Tragischen Ouvertüre der Grundstimmung des Abends weiterhin Rechnung trug.

Eine Aufführung des Händelschen „Messias" verdankte man dem Bach-Verein, dessen rühriger Leiter, Willy Poschadel, aus verschiedenen Nöten eine Tugend machend, auf den Urtext (ohne die Chrysanderschen Zutaten und Kürzungen) zurückgriff und in Verbindung mit den Solisten Susanne Horn-Stoll, Elfriede Buck, Heinz Viehmeyer und Theo Hannappel zeigte, daß mit Idealismus und Opferbereitschaft auch bei engbegrenzten chorischen und instrumentalen Mitteln vortreffliche Leistungen und nachhaltige Eindrücke sich erzielen lassen. In einem eigenen Konzert riß Frederic Lamond mit seinem wundervollen Bach- und Beethoven-Spiel ein dicht besetztes Haus zu begeistertem Beifall hin.

Der Verein Alt-Bonn, der sich seit einigen Jahren auch die Pflege von „Musik aus dem kurfürstlichen Bonn" angelegen sein läßt, erschien zur Feier seines fünfzigjährigen Bestehens mit einem Konzert- und einem Theaterabend auf dem Plan. Unter dem Leitgedanken „Bonner Komponisten aus fünf Jahrhunderten", dessen Programm von Dr. A. Henseler zusammengestellt war, der auch für die Bearbeitungen verantwortlich zeichnete, brachte das Konzert für den jeweiligen Zeitstil charakteristische Werke von J. de Kerle, Barolomeo de Selma, Jos. Gottwald, H. K. Breidenstein und Hans Wedig, für die sich unter Classens' Leitung der Städtische Gesangverein, die Bonner Madrigalvereinigung, die Pianistin Margarete Gerhardt, der Fagottist Alfr. Jurisch und das Städtische Orchester mit Universitätslektor A. Bauer an der Orgel nachdrücklich einsetzten. Der Theaterabend brachte zunächst eine, gleichfalls von Dr. Henseler bearbeitete komische Oper „Die Einsprüche" von dem als Beethovens Lehrer bekannten Chr. G. Neefe, die sich als zeitgebundenes, von Rousseauschen Ideen beeinflußtes und stilistisch mit Elementen der Zauberposse und der Buffo-Oper durchsetztes Singspiel darstellte. Den größeren Publikumserfolg hatte dagegen eine Bonner Lokalposse aus dem Jahre 1840: „Das Malztier" von der bekannten Johanna Kinkel. Hier fanden die Bonner ihren heimischen Dialekt, Jugenderinnerungen und in den Einlagen eine aus Werken von Mozart, Beethoven, Nikolai, Weber und volkstümlichen Liedern zusammengestellte und daher auch heute noch kursfähige Musik, was in Verbindung mit der lebendigen Darstellung durch Mitglieder des Stadttheaters den Erfolg des übermütigen Stückes besiegelte. Theodor Lohmer

Musikfest der Stadt Essen

vom 12. bis 17. März 1938

aus Anlaß der Hundertjahrfeier des Städtischen Musikvereins

Gesamtleitung: Albert Bittner, Musikdirektor der Stadt Essen

Festdirigenten:

Hermann Abendroth, Max Fiedler, Johs. Schüler, Albert Bittner

1. Festkonzert

Sonnabend, 12. März 1938, 20 Uhr

Joh. Seb. Bach: Hohe Messe h-moll
Solisten: Mia Neusitzer-Thönnissen, Emmi Leisner, G. A. Walter, J. M. Hauschild
Leitung: Albert Bittner

2. Festkonzert

Sonntag, 13. März 1938, 17.30 Uhr

1. L. v. Beethoven, Fantasie für Klavier, Chor und Orchester
   Solistin: Elly Ney
2. Max Trapp: Cellokonzert (Uraufführung)
   Solist: Ludwig Hoelscher
   Leitung des I. Programmteiles: Albert Bittner
3. Anton Bruckner: 3. Symphonie d-moll
   Leitung: Hermann Abendroth

Festakt

im Anschluß an das 2. Festkonzert

Kammerkonzert

Montag, 14. März 1938, 20 Uhr

Kammertrio „Alte Musik"
(Paul Grümmer, Günther Ramin, Reinh. Wolf)

3. Festkonzert

Dienstag, 15. März 1938, 20 Uhr

1. Max Reger: Serenade für Streichorchester
2. Cl. Debussy: L'après-midi d'un Faun
3. Jean Sibelius: Violinkonzert
   Solistin: Alma Moodie (Geige)
4. Boris Blacher: Concertante Musik (Westdeutsche Erstaufführung)
   Leitung: Johannes Schüler

4. Festkonzert

Donnerstag, 17. März 1938, 20 Uhr

1. Johs. Brahms: Orgelfuge in as-moll
   Orgel: Ernst Kaller
2. L. v. Beethoven: 9. Symphonie d-moll
   Solisten: Adelh. Armhold, Marg. Lückel-Patt, Walter Sturm, Rudolf Watzke
   Leitung: Max Fiedler

Ausstellung im Heimat-Museum „Essener Musikleben im Wandel der Zeiten"

Essen

In der Kammermusik gab das Wendling-Quartett einen Abend, der vor allem in der Vermittlung Beethovens tiefen Eindruck hinterließ. — Essener Künstler bestritten die zweite Städtische Kammermusikveranstaltung. Clemens Kaiser-Breme (Bariton) sang in ihr die vergangenen Sommer in Darmstadt uraufgeführten Goethe-Gesänge von Hermann Simon und besonders kulturvoll Lieder Schuberts. Von dem jungen Haas-Schüler Cesar Bresgen spielten Irma Zucca-Sehlbach und Albert Bittner ein Konzert für zwei Klaviere, das sehr frisch und musikantisch wirkte. Mitglieder des Städtischen Orchesters schlossen das Konzert mit Schuberts *F*-dur-Oktett. Sie spielten auch in einem KdF.-Abend Bläsermusik von Mozart, Beethoven und Thuille, während die NS.-Frauenschaft einen Hausmusikabend aus den eigenen Reihen bestritt. Im Mittelpunkt der dritten Städtischen Kammermusikveranstaltung stand Li Stadelmann, die das frühe *F*-dur-Konzert von Haydn und Solostücke von Purcell, Rameau und Couperin auf dem Cembalo stilvoll wiedergab. Zwei Werke vom Vater und vom jüngsten Sohn der Familie Bach erklangen zu Anfang und Schluß, gespielt vom Kammerorchester unter Albert Bittner. Alten Meistern war auch das erste der Konzerte der Folkwang-Schulen gewidmet, desgleichen ein Gastabend der bekannten Münchener Vereinigung alte Kammermusik. — Von auswärtigen Gästen errang einen bemerkenswerten Erfolg die italienische Pianistin Puliti Santoliquido, die auf Einladung der Gesellschaft „Dante Alighieri" in einem Programm mit alten und neuen Italienern und der Beethovenschen Appassionata ihr außergewöhnliches Können bewies. Raoul Koczalski versammelte seine Freunde wieder in seinem nun schon traditionell gewordenen Chopin-Abend.

Oper. Im Essener Opernhaus gab es außer den beiden Werken von Mussorgsky-Tscherepnin „Die Heirat" und „Der Jahrmarkt von Sorotschintzi" von deren Ur- bzw. Erstaufführung wir schon berichteten, als Neuheit die komische Oper „Der Großadmiral" von Lortzing. Artur Treumann-Mette, der schon „Die beiden Schützen" von Lortzing bearbeitete, versah das Werk mit neuem Text. Es ist zwischen dem „Waffenschmied" und der ebenfalls unbekannten „Regina" entstanden und schildert einen Fürsten, der durch die List seiner Gattin von seinem Lebemannswesen geheilt wird. Die Musik zeigt eine verblüffende Anlehnung an Mozart, vor allem in den prächtigen Ensembles. Die Aufführung unter Winfried Zilligs musikalischer und Wolf Völkers szenischer Leitung wurde sehr beifällig aufgenommen. Das heitere Werk dürfte als Ergänzung des Spielplans den Bühnen gewiß willkommen sein. — Neuinszeniert wurden Lehárs „Graf von Luxemburg" in der auch in Berlin herausgebrachten Bearbeitung durch Wolf Völker, und Verdis „Troubadour" in ausgezeichneten Bühnenbildern von Ernst Rufer. Eine Neuinszenierung der „Walküre" mit Melitta Amerling in der Titelpartie beendete das alte Jahr Essener Musik. Dr. Eugen Brümmer

Literarisches

Verlag A. Glas, Berlin.

Festschrift für Arnold Schering zum 60. Geburtstag. In Verbindung mit Max Schneider und Gotthold Frotscher herausgegeben von Helmuth Osthoff, Walter Serauky, Adam Adrio.

Es ist ein schöner Brauch, daß bei Jubiläumsfeiern hervorragender Wissenschaftler und Künstler sich die Freunde, Fachgenossen und Schüler zusammentun, um den Jubilar in einer Festschrift zu ehren. Eine solche Schrift gibt immer Aufschlüsse über den Gefeierten selbst, denn meistens sind ihre einzelnen Beiträge mehr als nur Arbeitsergebnisse der Mitarbeiter, sondern Zeichen des Danks und der Verehrung und daher stets irgendwie mit dem Schaffen des Jubilars gedanklich verbundene Schöpfungen. Das ist in hohem Maße auch bei der für Arnold Schering, den Berliner musikwissenschaftlichen Ordinarius, zum 60. Geburtstag zusammengestellten Festschrift der Fall. Die zahlreichen Forschungsbereiche des Gelehrten spiegeln sich deutlich in den Beiträgen dieser Schrift wieder, an deren Anfang nach einem herzlichen Grußwort Max Schneiders eine von Kurt Taut zusammengetragene, schier unübersehbare und unendlichen Fleiß verratende Aufstellung von Scherings bis 1936 veröffentlichten Büchern, Schriften, Aufsätzen, Dichtungen, Neuausgaben, Konzertkritiken, Buch- und Musikalienbesprechungen steht. Es ist hier leider nicht der Raum, um auch nur kurz die wichtigsten Aufsätze der Festschrift zu skizzieren. Über die Musik des Mittelalters, zu deren Aufführungspraxis Schering gewichtige Bausteine geliefert hat, schrieben K. G. Fellerer, Rudolf Gerber, Ernst Kirsch, Joseph-Müller-Blattau, Johannes Wolf; die Musikwelt des Barock haben zum Vorwurf Adam Adrio, Willibald Gurlitt, Helmuth Osthoff, Otto Riemer, Erich Schenk; über Beethoven, zu dessen Deutung Schering neue Anstöße gab, handeln Georg Schünemann und Walter Vetter; die Romantik gab die Grundlage für die Aufsätze von Ernst Bücken, Folker Göthel, Walter Serauky; außerdeutsche Opernthemen finden wir bei Bernhard Engelke und Otto Ursprung; Musiksoziologisches berühren Dénes v. Bartha, Gotthold Frotscher, Sigfried Goslich, Arno Werner; Scherings geistvolle Theorie der Klangverschmelzung und -spaltung nimmt schließlich Alfred Lorenz zum Ausgang seiner Untersuchung. Diese Aufzählung erfüllt ihren Zweck, wenn sie zur Beschäftigung mit den ausnahmslos anregenden und fesselnden Fragen der Festschrift anregt. Dr. Richard Petzoldt

Verlag Chr. Friedrich Vieweg, Berlin-Lichterfelde.

Hermann Waltz: Musikalische Vortragslehre. Mit zahlreichen Notenbeispielen.

Der hochverdiente Leiter des städtischen Konservatoriums in Krefeld hat in dieser Schrift das eigentliche Ziel des Musikunterrichts, die Gestaltung des musikalischen Kunstwerks durch den Vortrag und den methodischen Weg dahin dargelegt. Es gilt, dem Schüler klarzumachen, daß es darauf ankommt, die Bedeutung der an sich toten Notenzeichen, d. h. all das zu erkennen, was der Komponist gar nicht mit aufzeichnen konnte. Die in langjähriger Praxis bewährte Methode geht davon aus, den Schüler ein Motiv oder Thema in verschiedenartigster Phrasierung, Dynamik und Agogik darstellen zu lassen und ihn so von der mannigfachen Vortragsmöglichkeit eines einzigen Motivs zu überzeugen; danach wird gezeigt, welchen Vortrag ein bestimmtes Motiv aus dem Zusammenhang des ganzen Stückes heraus erfordert, wobei der vom Komponisten angegebene Charakter des Stückes — vier Grundtypen unterscheidet der Verfasser hier — Wegweiser ist. Bedeutsame Worte, gestützt durch Aussprüche unserer großen Meister, über das Verhältnis von Melodie und Begleitung, über den Vortrag polyphoner Musik, über die „innere Form" der Musik, über den Wert der individuellen „Auffassung" großer Meisterwerke und über manch andere dem umfangreichen Thema angehörigen Probleme statten die Schrift mit der Fülle aus, die nur ein Mann zu geben vermag, der auf Jahrzehnte methodisch ausgewerteter Beobachtungen in der Praxis zurückblickt.

Ernst Boucke

Musikverlag P. J. Tonger, Köln.

Otto Girschner: Repetitorium der Musikgeschichte.

Die neunte Auflage dieses Buches unterscheidet sich von der vorhergehenden durch die Ausscheidung aller jüdischen Musiker und der jüdischen Musikwerke. Sie sind in einem besonderen Anhang zusammengefaßt worden. Dafür wurden alle Erkenntnisse der jungen Rassewissenschaft in das Buch hineingearbeitet. Hier war natürlich vor allem Eichenauer wegweisend. Die Kapitel über die ältere Musik, insbesondere die der Germanen mußten völlig neu gestaltet werden. An der Form von Frage und Antwort ist festgehalten worden. Der Stoff läßt sich auf diese Weise mühelos gliedern. Manche Schwerfälligkeit kann dafür gern in Kauf genommen werden, z. B. die bei zahlreichen Tonschöpfern gestellte Frage: Welches sind ihre künstlerischen Verdienste? Es mutet ein wenig seltsam an, von den „künstlerischen Verdiensten" Bachs, Haydns, Mozarts, Schuberts usw. zu sprechen. Der Wert dieses vorliegenden Buches wird durch diese Formkleinigkeit nicht berührt. Friedrich Herzfeld

Cambridge University Press, London.

Sir James Jeans: Science and Music.

Der bekannte englische Physiker und Astronom hat im Universitätsverlag Cambridge ein Buch über Akustik herausgegeben, das sich in leicht faßlicher Form vor allem an den ausübenden Musiker wendet. Hier wird eine empfindliche Lücke geschlossen, da die meisten Abhandlungen über Akustik beim Leser ein hohes Maß von physikalischem Verständnis voraussetzen und deshalb beim Musiker wenig Anklang finden. Jeans verlangt nun keine Vorkenntnisse; er baut den Stoff auf den klassischen Theorien der Helmholtz-Schule und den Veröffentlichungen von hauptsächlich amerikanischen Forschern übersichtlich auf und erleichtert dem Leser durch zahlreiche Zeichnungen und einfache Vergleiche das Einfühlen in ein Wissensgebiet, das ihm sonst schon methodisch Schwierigkeiten bereiten würde. Dem deutschen Leser fällt nur auf, daß die neuere deutsche Forschung fast unberücksichtigt bleibt. Einige Kürzungen wären dem einführenden Charakter des Werkes noch zugute gekommen. Dr. Wolfgang Geiseler

Kleine Mitteilungen

Baden-Baden veranstaltet das **3. Internationale zeitgenössische Musikfest** in der Zeit vom 22.—25. April. Die musikalische Leitung hat Gotth. E. Lessing. Es wird zahlreiche Ur- und Erstaufführungen bringen. Unter den deutschen Komponisten sind Kurt Rasch (Ostinato), Sigrid Walther Müller (Konzert für Fagott und Kammerorchester), Winfried Zillig (Tanzsymphonie), Karl Höller (Streichquartett), Ottmar Gerster (Bläsermusik), Paul Graener (Turmwächterlied), Helmut Degen (Symphonische Musik),

Fred Lohse (Klavierkonzert), Philipp Jarnach (Sonatine für Violoncello und Klavier). Unter den Ausländern: Arnold Bax (6. Symphonie), Bela Bartók (Ungarische Volkslieder), Othmar Schoeck (Lieder), Jean Françaix (Ballett Le jeu sentiméntal), Henry Barraud (Symphonisches Werk Poème), Marcel Delannoy (Violinkonzert), Strawinski (Ballett Persephone), Marcel Poot (Allegro Symphonique), Caselli (Arie und Toccata), Malipiero (2. Klavierkonzert), Lars-Erik Larsson (Konzertouvertüre), Johann Nepomuk David (Symphonie *a*-moll).

Zu dem **Musikfest der Stadt Essen**, dem Essener musikalischen Hauptereignis für 1938 (12.—17. März) aus Anlaß des hundertjährigen Bestehens des Städtischen Musikvereins sind die organisatorischen Vorbereitungen abgeschlossen. Die Veranstaltungen tragen fünf festliche Konzerte mit einer inhaltlich fesselnden Werkfolge. Für das Fest sind auch die drei früheren Musikdirektoren der Stadt Essen, Hermann Abendroth, der u. a. Bruckners Dritte aufführt, Max Fiedler (Beethovens Neunte) und Johannes Schüler (Reger, Debussy, Violinkonzert von Sibelius mit Alma Moodie, und Concertante Musik von Boris Blacher) gewonnen. Die künstlerische Gesamtleitung hat der gegenwärtige Leiter des Essener Musiklebens Albert Bittner, der die *h*-moll-Messe von Bach, die Chorfantasie von Beethoven mit Elly Ney am Klavier und die Uraufführung des Violoncellokonzerts von Max Trapp (Paul Grümmer) leitet. Einen Abend alter Musik gibt das Kammertrio Grümmer, Ramin, Wolf.

Die **Felix Draeseke-Gesellschaft** hält ihre diesjährige Generalversammlung vom 4.—10. März in Dresden ab und verbindet damit eine mehrtägige Erinnerungsfeier zur 25. Wiederkehr des Todes des Meisters, bei der u. a. das *h*-moll-Requiem und die *F*-dur-Symphonie zur Aufführung gelangen. Auch der deutsche Rundfunk wird das Schaffen des Komponisten erneut zur Diskussion stellen.

Eine **französische Schubert-Gesellschaft** ist mit dem Sitz in Paris gegründet worden. Eine Schubert-Bibliothek in Paris soll die kulturelle Aufgabe der Vereinigung unterstützen.

Die diesjährigen **Kasseler Musiktage** wird der Arbeitskreis für Hausmusik wieder in den Herbstferien, und zwar vom Freitag, den 7., bis Sonntag, den 9. Oktober veranstalten. Hausmusik, Kammermusik, Geistliche Musik, Kinder-Musizieren, Vorträge, Ausstellung, Sing- und Spielkreisübung, alter und neuer Tanz in Vorführung und gemeinschaftlicher Darstellung, schließlich eine festliche Abendmusik sind das Programm der Kasseler Musiktage 1938.

Anläßlich seiner im Mai 1938 stattfindenden 75-Jahrfeier veranstaltet der Ostmärkische Sängerbund einen **Chorlieder-Wettbewerb** von bisher unveröffentlichten unbegleiteten Männer- und gemischten Chören. Der Wettbewerb steht allen in Österreich oder außerhalb der Grenzen Österreichs lebenden deutschen Tonsetzern offen. Vorläufig sind fünf (500—100 Schilling) Geldpreise angesetzt. Die Einsendung hat bis spätestens 15. Februar zu erfolgen. Die Unterlagen für den Wettbewerb liegen in der Kanzlei des Ostmärkischen Sängerbundes Wien 9, Dollfuß-Platz 12, aus oder können schriftlich dort verlangt werden.

Bei dem zugunsten des Winterhilfswerks durchgeführten zwölften **Wunschkonzert des Deutschlandsenders** konnten in fünf Sendestunden Wünsche mit einem Gegenwert von 17497 RM. erfüllt werden. Dieser Betrag stellt das Rekordergebnis aller bisherigen Wunschkonzerte dar. Die Zahl der bisher in 66 Sendestunden mit Hilfe von 83 Orchestern und Kapellen, 17 Chören und 180 Solisten, insgesamt mehr als 3200 Mitwirkenden erfüllten Hörerwünsche beläuft sich damit auf rund 650000. Die einschließlich Devisen und Sachspenden für das WHW vereinnahmte Summe beträgt 177972,89 RM.

In den Stockholmer Zeitungen hat Opernchef Forsell dem „verehrten Publikum" der Kgl. Oper bittere Wahrheiten wegen der **Interesselosigkeit an den Werken der zeitgenössischen schwedischen Komponisten** gesagt. Anlaß seiner Klagen war die Tatsache, daß für die Wiederaufnahme der vor einigen Jahren bei ihrem Erscheinen von der Fachwelt lebhaft begrüßten Oper „Judith" von Natanael Berg bis um 14 Uhr des Vorstellungstages 22 Eintrittskarten verkauft waren! Die Vorstellung ist daraufhin abgesagt worden. Forsell schreibt: „Unser Opernpublikum ist so konservativ, wie ein Publikum überhaupt nur irgend sein kann. Carmen, Bohème, Mignon sind sichere Erfolge, und dann haben allerdings auch die Wagner-Opern ihr Publikum. Von der Operette will ich lieber nicht reden in diesem Zusammenhang. Setzt man die „Czardasfürstin" am Sonnabend auf das Programm, dann gibt es einen Sturm auf die Kassen." — Auch der Verwaltungsrat des Stadttheaters in Zürich appellierte an die Bevölkerung, durch stärkeren Besuch die drohende Schließung der seit über hundert Jahren bestehenden Bühne zu vermeiden. Der hohe Stand der Züricher Oper wird durch die Tatsache belegt, daß sie vom Covent Garden Theater in London zu einem Gesamtgastspiel eingeladen wurde.

Personal-Nachrichten

Durch Erlaß vom 30. Januar hat der Führer und Reichskanzler wiederum eine Anzahl führender Künstler und Wissenschaftler durch Titel ausgezeichnet. Aus Musiker- und Theaterkreisen erhielten den Titel Professor: Kammersänger **Karl Erb** (Ravensburg), **Josef Hauschild** (Berlin), Intendant Dr. **Saladin Schmitt** (Bochum); den Titel Generalmusikdirektor der Dirigent des Reichs-Symphonieorchesters **Franz Adam** (München); den Titel Generalintendant Intendant Dr. **Georg Hartmann** (Duisburg), Intendant **Alfred Noller** (Essen), Intendant **Karl v. Schirach** (Wiesbaden); den Titel Kammersänger: **Hanns Fleischer** (Leipzig), **Edwin Heyer** (Berlin); den Titel Kammersängerin: **Ruth Jost-Arden** (Köln), **Amalie Merz-Tunner** (Duisburg), **Anny Quistorp** (Leipzig). Ferner wurden namhafte Musiker der Orchester in Hannover, Oldenburg, München, Leipzig, Dresden und Altenburg zu Kammervirtuosen bzw. Kammermusikern ernannt.

Als Nachfolger von Hans Gahlenbeck wurde **Paul Belker** zum Leiter der städtischen Musikpflege in Kiel verpflichtet.

In München starb im 78. Lebensjahr die aus England gebürtige Pianistin und Komponistin **Mary Wurm**, einst Schülerin von Clara Schumann, Joachim Raff, Sullivan und Stanford. Sie hat u. a. die Oper „Die Mitschuldigen" nach Goethe, Kammermusik, Lieder und musikpädagogische Schriften geschaffen.

Vor kurzem starb in Wien **Josef Ganglberger**, der letzte „k. u. k. Hofballmusikdirektor-Stellvertreter".

Am 28. Januar wurde **Adolf Hempel**, der populäre Organist der Münchener Tonhalle, siebzig Jahre alt.

Theater und Oper

Berlin. Die nächste geschlossene Vorstellung des „Ring" im Deutschen Opernhaus findet statt: am 8. Februar „Rheingold", am 12. Februar „Walküre", am 13. Februar „Siegfried", am 16. Februar „Götterdämmerung". Inszenierung: Generalintendant Wilhelm Rode, musikalische Leitung: Generalmusikdirektor Karl Dammer.

— Durch Vermittlung der dänischen Gesandtschaft in Berlin hat die Reichsleitung der Organisation „Kraft durch Freude" das Opernballett des Kopenhagener Kgl. Theaters für ein zweitägiges Gastspiel im Berliner Theater des Volkes verpflichten können.

Braunschweig. Das auf Volksliedern und Volkstänzen der Siebenbürgischen Szekler aufgebaute Bühnenwerk „Spinnstube" des ungarischen Komponisten Zoltan Kodály wird am 9. Februar erstmals in Deutschland aufgeführt.

Detmold. Im Rahmen der 4. Richard Wagner-Festwoche wird die Berliner Staatsoper am 12. Juni „Die Meistersinger von Nürnberg" in der Inszenierung des Generalintendanten Heinz Tietjen und in der Bayreuther Besetzung aufführen.

Maastricht. Das Aachener Stadttheater gastierte nach längerer Unterbrechung mit allerstärkstem Erfolg wieder mit der Oper „Tiefland" in der Stadtschouwburg zu Maastricht (Holland), wo bisher Gastspiele der belgischen Oper stattfanden.

Mannheim. Die Hochschule für Musik und Theater in Mannheim bringt im Februar durch ihre Opernschule Mozarts „Zauberflöte" in neuer Inszenierung zur vollständigen Aufführung. Die Spielleitung hat Curt Becker-Huert, die musikalische Leitung Direktor Rasberger. Das Hochschulorchester übernimmt den instrumentalen Teil.

Konzert-Nachrichten

Berlin. Renzo Silvestri (Rom) wird sich erstmalig dem Berliner Publikum in einem Klavierabend am 8. Februar im Bechstein-Saal vorstellen. Im Programm: Frescobaldi-Brugnoli, Scarlatti, Schumann, Renzo Rosselini, Debussy, Chopin, Franck.

— Der 1. Kammermusikabend des Sedding-Quartetts findet am 9. Februar im Bechstein-Saal statt. Werke von Schubert, v. Hertling, Ernst Ludwig und Debussy.

— Alfred Hoehn hat für seinen Klavierabend am 10. Februar im Beethoven-Saal folgendes Programm gewählt: Händel, Couperin, Mozart, Brahms, Chopin, Schumann.

— Marta Linz und Prof. Raucheisen spielen am 15. Februar im Beethoven-Saal Sonaten von Bach, Brahms und Händel, sowie Werke von Stravinsky, Nussio und Martá Linz.

Berlin. J. S. Bachs Matthäus-Passion wird im März d. J. vom Oratorien-Verein unter seinem Dirigenten, Kirchenmusikdirektor Johannes Stehmann, in der Alten Garnisonkirche aufgeführt.

— Das Nationaltheater-Orchester Mannheim ist von der Reichshauptstadt und der Berliner Konzertgemeinde eingeladen worden, unter Leitung seines Dirigenten, Generalmusikdirektor Karl Elmendorff, in Berlin ein Gastkonzert zu geben. Die Reichshauptstadt setzt hiermit die Reihe der Gastkonzerte führender Orchester des Reiches fort. Das Konzert findet am 12. April in der Philharmonie statt. Hauptwerk ist die „Eroica", Solist des Abends Eduard Erdmann.

Den Haag. Im Anschluß an die Gastspielreise nach England konzertierten die Berliner Philharmoniker unter Wilhelm Furtwängler nach längerer Zeit wieder einmal im Haag, und zwar gerade am 52. Geburtstag des Dirigenten. Dem Konzert wurde begeisterte Zustimmung entgegengebracht. Bereits vor dem Konzert hatte die Haager deutsche Kolonie im Namen der in Holland lebenden Reichsdeutschen Furtwängler ihre Glückwünsche zum Geburtstag ausgesprochen. Das Orchester hatte seinem Dirigenten anläßlich einer kurzen Probe ein Geburtstagsständchen dargebracht. Die deutschen Gäste beschlossen ihre Konzertfahrt mit einem seit Wochen ausverkauften Konzert im Palast der schönen Künste zu Brüssel.

Düsseldorf. Im 10. städtischen Konzert unter Leitung von Generalmusikdirektor Hugo Balzer erfolgte die Uraufführung der 2. Symphonie des Münchner Komponisten Hans Sachse. Es handelt sich um ein Werk, das als Musikpreisauftrag der Stadt Düsseldorf zur Uraufführung erworben wurde.

Lübeck. Im Rahmen der Veranstaltungen des Lübecker Staatskonservatoriums hält Dr. Wilhelm Haas eine Vortragsreihe „Zur Geschichte der Klaviermusik" ab, bei der charakteristische Werke vorgetragen und besprochen werden.

Paris. In den Conservatoire- und Colonne-Konzerten wurde das Andenken Maurice Ravels durch seinem Schaffen gewidmete Abende geehrt. — Bei Colonne gab es ferner eine von Schumanns Faust-Szenen.

Aus Künstlerkreisen

Der westdeutsche Pianist Dr. **Karl Lenzen** (Aachen) wurde zu einer Reihe von Konzerten nach Portugal und Spanien eingeladen. Der Künstler wird in Solo-Klavierabenden, Orchesterkonzerten und auch über den portugiesischen und spanischen Rundfunk, sowie im Hause des Deutschen Botschafters v. Stohrer in Salamanca spielen.

Edmund Olszewski (Berlin) wurde als 1. Charakterbariton nach Regensburg verpflichtet.

Die Jenaer Pianistin **Hilde Knopf** spielte in Weimar sehr erfolgreich Beethoven und Schumann. Sie zeigte sich im Zusammenspiel mit Lieselotte Pieper (Violoncello) als sichere Kammermusikspielerin.

Im Anschluß an seine Triotournée durch Baden spielte **Günther Schulz-Fürstenberg** mit Richard Laugs in Lörrach, im Orchesterkonzert in Ulm Dvořáks Konzert unter Musikdirektor Hauf und im Sender Augsburg (Dvořák-Konzert, Slavische Volksweisen von Nowowiejski und Gnomentanz von Schulz-Fürstenberg) unter Leitung von Musikdirektor Egelkraut.

Gunthild Weber (Sopran) und **Helmuth Melchert** (Tenor), beide aus der Schule Oscar Rees, sangen mit großem Erfolg in Bremen Le Laudi von Suter unter der Leitung von Musikdirektor Richard Liesche. Helmuth Melchert singt am 6. Februar im Breslauer Sender den Belmonte in der „Entführung".

Das **Witzenbacher Trio** aus Karlsruhe (L. Witzenbacher, W. Laukisch, F. Linnebach) konzertierte in mehreren Konzerten mit großem Erfolg in Paris mit Werken von Pfitzner, Graener, Weißmann, Schubert, Schumann. Am 20. Januar fand eine Soirée im Deutschen Haus für die Mitglieder der Deutschen Kolonie statt, wo das Trio Haydn, Schubert und als Erstaufführung ein Trio von v. Dusch zum Vortrag brachte. Das letztere Werk fand besonders warme Aufnahme.

Staatsopernsängerin **Lea Piltti** sang kürzlich mit größten Erfolgen in öffentlichen Funkkonzerten der Sender Danzig, Hamburg, Köln und Leipzig. Demnächst wird die Künstlerin wieder in den Sendern Hamburg, Deutschlandsender, München und Leipzig zu hören sein.

Verantwortlich für die Schriftleitung: Für den Teil „Berliner Musikleben" wie für alle Berlin betreffenden Berichte und Beiträge (ausgenommen die Rubriken „Kleine Mitteilungen" und folgende): Paul Schwers, Berlin-Südende, Doelle-Straße 48. — Verantwortlich für den gesamten übrigen redaktionellen Inhalt: Dr. Richard Petzoldt, Berlin-Wilmersdorf, Rudolstädter Straße 127. — Verantwortlich für den Anzeigenteil: Elly Schumacher, Berlin-Südende, Doelle-Straße 48. — Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel, Leipzig C 1. Erfüllungsort und Gerichtsstand Leipzig. IV. Vj. D. A. 1080

Wohnungs-Tafel
Künstler / Unterricht / Institute

Gesang

Sopran und Mezzosopran

Hilde GAMMERSBACH Sopran / Oratorien-Lieder KÖLN-Roisdorf, Bonner Str. 31, Tel. Bonn 5762

Eva Gilbert-Lessmann Konzert- und Oratoriensängerin (Sopr.) Hamburg 39, Agnesstr. 37

Adine Günter-Kothé hoher Sopran SEKRETARIAT: GLIMPF BERLIN W 15, Xantener Straße 14 / Telefon 92 57 27

ELSE REUTER-NEEB Konzert- und Oratoriensängerin - Sopran Weilburg/Lahn Adolfstraße 5, Tel. 514

ELSE RUECKER Konzert- und Oratoriensängerin — Sopran Wiesbaden, Dotzheimer Straße 51, Telefon 208 97

Marta Schilling Sopran · Lied, Oratorium Berlin-Zehld., Sven-Hedin-Str. 64 · 84 86 22

Lotte Schrader Sopran, Oper-Konzert-Oratorium Sekretariat: Berlin-Charlottenburg 1 Fernsprecher 34 59 77

LORE SCHRÖTER Oratorien und Lieder Köln, Mohrenstr. 5, Tel. 223904

Sopran und Mezzosopran

Carlotta TAG Koloratur-Sopran / Berlin W 35 Steglitzer Straße 21 / Fernsprecher 21 31 41

Hilde Wesselmann Sopran – Oratorium – Lied W.-Barmen, Ronsdorfer Str. 64. Tel. 60000

Alt

Lore Fischer ORATORIEN / LIEDERABENDE Stuttgart W, Gaußstr. 74, Fernruf 65394

RUTH GEHRS ORATORIEN — LIEDER — ORCHESTERGESÄNGE SEKR.: BERLIN-CHARLOTTENBURG 1. TEL. 34 59 77

Margarete Hartmann BERLIN-WILMERSDORF Wexstr. 38, 86 68 53

Eva Jürgens ALT-MEZZO W.-Barmen, Wertherhof 6, Tel. 522 91

Bariton

Hans Friedrich MEYER LIED-ORATORIUM, Berlin-Neuwestend, Bolivarallee 7, Tel. 991 682

Alfons Schützendorf Bariton Oper – Oratorien Berlin-Charl., Berliner Str. 22, Tel.: 31 23 24 / Gesangspädagoge

Nummer 6 · 11. Februar 1938

Allgemeine Musikzeitung

Rheinisch-Westfälische Musikzeitung · Süddeutscher Musikkurier
Berlin · Leipzig · Köln · München
65. Jahrgang

Erstes Wagner-Gedenkheft 1938



Postversand ab Leipzig

ALLGEMEINE MUSIKZEITUNG

Hauptschriftleitung und Geschäftsstelle: Berlin-Südende, Doelle-Straße 48 • Fernspr. 75 12 38

Telegramm-Anschrift: Musikzeitung Berlin-Südende. Bankkonto: Deutsche Bank und Diskonto-Gesellschaft, Depositenkasse L III, Berlin-Tempelhof. Postscheckkonto: Berlin 283 28. Zu beziehen durch die Geschäftsstelle Berlin-Südende, Doelle-Straße 48, und Köln a. Rh., Am Hof 30—36, sowie durch alle Musikalien- bzw. Buchhandlungen und Postanstalten. **Geschäftsstelle für die Rheinprovinz und Westfalen:** Musikalienhandlung P. J. Tonger, Köln a. Rh., Am Hof 30—36; Fernsprecher 22 59 48; Postscheckkonto: Allgemeine Musikzeitung Köln 559 23 • Schriftleitung: Studienrat Alois Weber, Köln-Deutz, Markomannenstraße 12; Fernsprecher 126 74 **Geschäftsstelle für München und Süddeutschland:** Süddeutsche Konzertdirektion Otto Bauer, G.m.b.H., München, Wurzer Straße 16, u. Musikalienhandlung Otto Bauer, München, Maximilianstraße 5 • Stadtauslieferungsstelle für Groß-Berlin: Bote & Bock, Berlin W 8, Krausenstraße 61 • Auslieferung in Leipzig: Breitkopf & Härtel, Leipzig C 1, Nürnberger Straße 36—38 • Die Zeitung erscheint jeden Freitag, vom 15. Juli bis 1. September zweiwöchentlich • Bezugspreis durch Postzeitungsamt und den Buchhandel bezogen RM. 6.25 vierteljährlich einschließl. Bestellgeld • Bei Versand nach dem Ausland werden Porto und Streifbandkosten berechnet • **Preis der Einzelnummer RM. 0.70**

Anzeigenpreise werden nach Millimeterzeilen berechnet. Zur Zeit gilt Preisliste Nr. 4 vom 15. September 1936. Ausführliche Auskunft auf schriftliche Anfragen
Für unverlangt eingesandte Manuskripte keine Gewähr. Rückporto ist beizufügen

Wohnungs-Tafel
Künstler / Unterricht / Institute

Loli EBELING-Heelein Hoher Sopran / Unterricht: Berlin W 30, Speyerer Str. 4 / 264114

Friedrich Herzfeld Begleitung, Lieder- u. Opernstudium Berlin-Wilmersdorf, Jenaer Straße 28 / 876544

Ella Schmücker Gesangsmeisterin, Unterricht, Berlin-Steglitz Klingsorstraße 34. Fernsprecher 725302

Gesangschule **Antonie Stern** Berlin W 62, Schillstr. 9 Fernsprecher 254665

OSKAR REES Gesangspädagoge **Berlin W 50** Prager Straße 33 III Fernsprecher 264529

Dirigenten

CONRAD HANNSS Hamburg-Bergedorf ROONSTRASSE 4

„Man muß Conrad Hannss ohne Bedenken zu den besten Chordirigenten unserer Zeit rechnen.“ Friedrich Herzfeld

Klavier

Sascha Bergdolt KLAVIERVIRTUOSIN Köln, Am Botanischen Garten 12. Tel. 76892

Else BLATT Berlin-Halensee Westfälische Straße 54. Fernruf 972783

HERMANN HOPPE PIANIST Berlin-Wilmersdorf Bayerische Straße 20 Fernsprecher 863181

Hedwig Schleicher PIANISTIN / Heidelberg, Schloßberg 1, Fernruf: 4506

Else SCHMITZ-GOHR Konzerte / Unterricht Köln, Blaubach 65. Tel. 221554-55

Violine-Violoncell

MARION HOFFMANN GEIGE / BERLIN W 9 Hotel Askanischer Hof / Tel. 194588

Violine und Violoncell

Steffi Koschate Violinistin — Köln — Berlin Ständige Adr.: Lüdenscheid i. W. Telefon 3383

MARTA LINZ Sekretariat Berlin Giesbrechtstraße 16. Fernsprecher 320343

Gerda Reichert Berlin-Lichterfelde W Baseler Straße 18. Fernsprecher 732891



Sopran und Mezzosopran

Helene Fahrni Oratorien u. Lieder. Leipzig C 1 Lortzingstraße 14 II, Tel. 22289

Hilde GAMMERSBACH Sopran / Oratorien-Lieder KÖLN-Roisdorf, Bonner Str. 31, Tel. Bonn 5762

Eva Gilbert-Lessmann Konzert- und Oratoriensängerin (Sopr.) Hamburg 39, Agnesstr. 37

Allgemeine Musikzeitung

Wochenschrift für das Musikleben der Gegenwart

RHEINISCH-WESTFÄLISCHE MUSIKZEITUNG / SÜDDEUTSCHER MUSIK-KURIER

Herausgeber: Paul Schwers

65. Jahrgang — Berlin, Leipzig, Köln, München, 11. Februar 1938 — Nummer 6

Vor 55 Jahren

Bericht über das Leichenbegängnis Richard Wagners aus der AMZ. vom 23. Februar 1883

Von Otto Leßmann

Es war eine schmerzliche, traurige Fahrt, die wir diesmal nach Bayreuth antraten. Eilten wir sonst der lieblichen Frankenstadt zu, so wußten wir, daß wir dort Freude und Anregung durch die höchsten künstlerischen Genüsse zu erwarten hatten. Und wie viel Erhebung in die reine Sphäre der Kunst hat uns nicht dort der unsterbliche Meister bereitet, den auf seiner letzten traurigen Fahrt zu begleiten wir jetzt wieder in Bayreuth zusammengekommen waren. Wie lustig flatterten sonst die bunten Fahnen in deutschen und bayerischen Farben durch die Luft, den Fremden, die Bayreuths Boden betraten, ein freundlicher Willkommengruß, wie schaurig und düster sah die Stadt diesmal aus, am Sonntag, den 18. Februar, mit ihren langwehenden Fahnen in der tiefernsten Farbe des Todes. So hell und freundlich die Wintersonne auch hierniederschien, sie war kalt und vermochte nicht der Stadt, die wie in Trauerflor erschien, die sonst so anmutende Physiognomie zurückzugeben. Wie herzlich begrüßten sich sonst die aus allen Ländern zusammengeströmten Freunde des großen, nun verblichenen Wort- und Tondichters, wie strahlte sonst das Antlitz eines Jeden in der frohen Erwartung dessen, was Er jedesmal neu seiner gläubigen Gemeinde zu verkünden haben würde, und wie beklommen und schwermüthig drückten sich diesmal die Freunde, die einander trafen, die Hand, wie manche schwere Thräne perlte hernieder und ersetzte das Wort, das sich der gepreßten Brust nicht zu entwinden vermochte. Es war ein schwerer Tag der allgemeinen Trauer, nicht nur für die, die gekommen waren, dem großen Todten das letzte Ehrengeleit zu geben; wie viel Hunderttausende werden nicht daheim mit schmerzbewegtem Herzen in Gedanken dem langen, ernsten Zuge gefolgt sein, der die sterbliche Hülle des Unsterblichen zur letzten Ruhestätte begleitete! Ach, mehr und mehr dämmert durch den dumpfen Schmerz das Bewußtsein herauf von dem furchtbaren Verluste, den die Kunst und die Menschheit erlitten haben, von der klaffenden Lücke, die der Tod Richard Wagners unter den großen Geistern der Zeit verursacht hat.

Am 16. Februar Nachmittags 2 Uhr hat die Überführung der Leiche Wagners von Venedig nach Bayreuth begonnen. Begleitet von Freunden aus Deutschland, unter ihnen der Maler v. Joukowsky und Banquier Adolf Groß aus Bayreuth, welche beide Herren mit allen Veranstaltungen namens der Familie betraut waren, wurde der Sarg auf der Leichengondel zum Bahnhof und von dort in einem mit schwarzem Tuche ausgeschlagenen Eisenbahnwagen durch Tyrol, über München nach dem letzten Wohnort Wagners gebracht. Frau Cosima Wagner und ihre Kinder begleiteten die sterblichen Überreste des theuren Verblichenen. In München traf der Zug am 17. Nachmittags 2½ Uhr ein, empfangen von dem Flügeladjutanten des Königs Ludwig, Baron Lebret, der im Namen seines Souverains einen riesigen Kranz von Lorbeer, Palmen und Blumen auf den Sarg niederlegte. Auf den breiten, blauweißen seidenen Schleifen, die den Kranz zusammenzuhalten schienen, standen in Goldbuchstaben die Worte: König Ludwig von Bayern dem großen Wort- und Tondichter Richard Wagner. In München verweilte der Zug, welcher mit den Klängen des Trauermarsches aus der „Eroica"-Sinfonie von Beethoven empfangen wurde, etwa 2 Stunden. Frau Cosima Wagner hatte gebeten, daß man von jeder Feierlichkeit Abstand nehmen möchte, trotzdem war es nicht zu verhindern, daß eine große Anzahl von Deputationen mit Kränzen sich eingefunden hatten und als Ehrenwache neben dem Leichenwagen Spalier bildeten. Graf Pappenheim, der Generaladjutant des Königs geleitete den Zug als Vertreter seines königlichen Herrn. Als der Leichenzug um 4¾ Uhr sich in Bewegung setzte, intonirte die kgl. Hofkapelle den Trauermarsch aus der „Götterdämmerung".

In der Nacht zum Sonntag traf der Eisenbahnzug in Bayreuth ein; die Leiche verblieb in dem geschlossenen Wagen auf dem Bahnhofe, wo die freiwillige Feuerwehr eine Ehrenwache gestellt hatte. Die Stadtvertretung Bayreuths hatte beschlossen, das Leichenbegängnis ihres großen Mitbürgers auf Kosten der Stadt vorzunehmen. Vor dem Bahnhofe war

der große Platz mit schwarzbehangenen Masten in weitem Halbkreise abgegrenzt. Schwarze Velarien waren in bedeutender Höhe von jedem Mast bis zum nächsten gespannt und darin in großen weißen Buchstaben die Namen der verschiedenen Musikdramen Wagners enthalten. Um Mittag wogte ein Meer von schwarzen Flaggen in den Straßen von den Häusern, sämmtliche Gaslaternen der Stadt waren in Flors eingehüllt und die Flammen angezündet. Auf dem Bahnhofe und im Bureau des Banquier Feustel wurden Berge von Lorbeerkränzen und Blumen aufgestapelt, die durch Deputationen von weit und breit her gebracht worden waren. Die großen Theater Deutschlands, einschließlich der Hoftheater, waren vertreten, die Akademie der Künste in Berlin, die großen Orchester, hervorragende Künstler, unter ihnen auch Johannes Brahms, hatten es sich nicht nehmen lassen, dem großen Todten zu huldigen. Um so mehr mußte es auffallen, daß die Berliner Hochschule sich in keiner Weise an der Feier betheiligte, und daß auch Hr. Prof. Joachim persönlich diese Zurückhaltung bewahrt hatte, trotzdem er ganz in der Nähe, in Nürnberg war, wo er Abends zu spielen beabsichtigte. Um 4 Uhr begann die Trauerfeierlichkeit. Der metallne, stylvoll gearbeitete Sarg wurde aus dem Eisenbahnwagen auf den Leichenwagen überführt und nur mit zwei, vom Könige von Bayern dem verstorbenen Freunde gewidmeten Kränzen bedeckt, von denen jeder reichlich je eine Hälfte des Sarges in Blumen einhüllte. Vier schwarzbehangene Pferde zogen den Wagen. Herr Bürgermeister Muncker hatte, bevor der Zug sich in Bewegung setzte, den Gefühlen der Trauer Ausdruck gegeben und in schwungvollen Worten rief auch Herr Feustel dem heimgegangenen Meister den Abschied nach, hinweisend auf die Aufgaben, welche die Nachbleibenden und die Nachwelt von dem Verstorbenen überkommen haben und durch deren Ausführung das Gedächtnis des großen Todten am Besten zu feiern sei. Als der Zug sich in Bewegung setzte, intonirte eine Musikkapelle den Trauermarsch aus der „Götterdämmerung", sämmtliche Glocken der Stadt wurden geläutet und alle Läden in der Stadt geschlossen. Dem Sarge voraus gingen ein Musikcorps, Kranzträger und ein Herold, dann folgten zwei Wagen mit Kränzen, diesen der Leichenwagen, hinter dem die Vertreter des Königs von Bayern, des Großherzogs von Weimar und des Herzogs von Meiningen, sowie die Freunde Wagners, die Deputationen u. s. w. einherschritten. Die Theilnahme der Bürgerschaft an diesem Todesfalle ist eine allgemeine; mir sagten einfache Leute mit thränenden Augen, wie schrecklich ihnen der Gedanke sei, den leutseligen Herrn nun nicht mehr unter sich zu sehen. Ach, und diese verlieren nur den „leutseligen, freundlichen Menschen", was wird uns erst genommen, die wir den bahnbrechenden Genius in Wagner verehrten und mit Wagner verlieren! Die Häuser der Straßen, welche der Zug passirte, waren von oben bis unten dicht mit Menschen besetzt und viele Tausende bildeten Spalier, von der Feuerwehr, welche Fackeln tragend den Zug begleitete, in Ordnung gehalten. Vor „Wahnfried" hielt der Leichenwagen an, der Sarg wurde auf eine Tragbahre gehoben und nun von einer Anzahl von näheren Freunden des Meisters, u. A. Niemann, Levy, Wolzogen, Wilhelmy, Reichmann etc. den langen Weg bis zur Gruft hinter dem Hause getragen. Den Deputirten und hervorragenden Fremden waren Karten verabfolgt, welche den Eintritt in „Wahnfried" gestatteten und in feierliche Stille gruppirten sich die Freunde um das offene Grab, an dem Frl. Daniela von Bülow und ihre Geschwister, sämmtlich tief verschleiert, der Trauerhandlung beiwohnten. Der Geistliche vollzog die Weihe des Gartenplatzes zum Friedhofe und sprach die rituellen Gebete. Gott, wie kühl klang das alles, im Gegensatz zu dem tiefen Schmerze, der gluthvoll die Herzen der Anwesenden erfüllte und erzittern machte! Traurig nahmen die Freunde Abschied von dem todten Meister, der trauernden Familie den Platz einräumend. Frau Cosima hatte die letzte Viertelstunde für sich erbeten, in einsamem Gebete sank sie an dem Sarge des Gemahls auf die Knie, heiße Thränen perlten herunter auf die Blumen, welche als letzter Schmuck der sterblichen Hülle mitgegeben werden konnten. —

Ruhe sanft, theurer Verblichener. Du hast gelebt in des Wortes vollster Bedeutung, gelebt und gelitten, gestrebt, gestritten und gesiegt wie Wenige. Dein Name wird in Aeonen nicht untergehen und unter dem Namen derjenigen glänzen, welche die Menschheit vorwärts geführt und an der Siegarbeit des Geistes über die Materie mitgeholfen haben. Leb' wohl, möge Dein geistiges Erbe fortwirken, Dir und der erhabenen Kunst zur Ehre!

Zeitgemäße Wagnerregie

Von Wolfram Humperdinck, Leipzig

Die Schriftleitung begrüßt es außerordentlich, daß Oberspielleiter Wolfram Humperdinck, dem bei der Gestaltung der in zwei Festspielreihen vom Februar bis Juni in Leipzig durchgeführten Darstellung des dramatischen Gesamtwerks Richard Wagners hervorragender Anteil zukommt, im folgenden Stellung zum Thema „Zeitgenössische Wagner-Regie" nimmt.

In der Erkenntnis, daß nur in der reinen unentstellten Form sich die Idee eines Kunstwerks voll und ganz auswirken kann, dringen wir heute wieder auf Wiederherstellung der Ursprünglichkeit überkommenen Kulturgutes. Der sich hier äußernde Drang nach völliger Stilreinheit kann, wenn wir den Geist unserer Zeit richtig verstehen, nicht allein auf Kulturgüter beschränkt bleiben, die in ihrer einmaligen Erscheinungsform festgefügt vor uns stehen, sondern muß sich besonders denjenigen Kunstwerken zuwenden, die der jedesmaligen Vermittlung durch Ausführende erneut bedürfen. Auf diese Notwendigkeit hat bekanntlich Hans Pfitzner in „Werk und Wiedergabe" hingewiesen und für die Unantastbarkeit aller schriftlichen Fixierungen eines Kunstwerks sogar ein Schutzgesetz gefordert. Wir empfinden diese Forderung als berechtigt, sofern sie sich auf die Unverletzlichkeit organisch bedingter Bestandteile des Kunstwerks bezieht, die ihrerseits den Stil der Ausführung bestimmen.

Während auf musikalischem Gebiet eine in diesem Sinn stilreine Wiedergabe durch eine besonders genaue Art der Aufzeichnungen als gegeben erscheint, sind bei dem zu rezitierenden Wortkunstwerk die Grenzen der Auffassungsmöglichkeiten ungleich weiter gesteckt, geschweige denn bei den dramatischen Schöpfungen, für deren sinnfällige Wiedergabe die Bühne mit ihrer Verbindung von Künsten und Menschen notwendig ist. Auf dem Gebiet der Oper besonders wirkte sich die Verquickung oft recht ungleichwertiger Künste verhängnisvoll aus und ließ die Werke in ihrer Erscheinungsform zu keiner für Wort und Ton **einheitlichen** Stilgebung kommen. Wir haben uns daher daran gewöhnt, in der Oper die Musik als allein gültig für die Bestimmung des Aufführungsstiles anzusehen und dem Textwort nur soweit Berücksichtigung zu geben, als es für die Darstellung des klaren Verlaufs der Handlung wegweisend ist. Anders freilich verhält es sich mit denjenigen Werken der Opernbühne, wo Dichtung und Musik sich gleichwertig ergänzen. Das durch Richard Wagner geschaffene Wort-Ton-Drama darf als die höchste Erfüllung der innigen Verschmelzung von Dichtung und Musik angesehen werden.

Ehe wir die Frage nach einer zeitgemäßen Darstellung der Musikdramen Wagners aufwerfen, müssen wir uns über eine grundsätzliche Einstellung zu dem Werk des Bayreuther Meisters klar sein. Hier gilt die Entscheidung: entweder rückhaltloses Bekenntnis zu der Gültigkeit seiner Schaffenseinheit oder ihre Ablehnung. Mit letzterer aber verlieren wir die Berechtigung, ihn aufzuführen. Denn Wagners Werk will als ein Ganzes genommen sein. Der Fehlerquell der Wagner-Interpretation auf der Bühne liegt meist in der schiefen Einschätzung Wagners als Dichter. Der dichterische Gedanke in seinen Werken beherrscht durchaus die Musik und mit ihr auch alle übrigen Erscheinungen seines Gesamtkunstwerks überhaupt. Wohl ist es die Musik, die nach Wagners eigenen Worten als die umfassendste aller Künste es vermag, dem, was weder Wort noch Geste noch Zeichnung und Farbe zu schildern imstande sind, durch ihren Gefühlsreichtum letzten und zwingenden Ausdruck zu verleihen. Doch tut sie das durchaus als Dienerin der dichterischen Konzeption und des in ihr geborgenen ethischen Willens. Es ist kein Zufall, daß die ersten kindlichen Versuche des jugendlichen Wagner, sich schöpferisch zu äußern, nicht auf dem Gebiet der Musik, wie z. B. bei Mozart, sondern auf dem der Dichtkunst lagen. Und wenn Wagner später die Theorie vertrat, Musik, Dichtung und Tanz seien als selbständige Künste an den letzten Grenzen ihrer Entwicklungsmöglichkeit angelangt und nur aus ihrer gleichberechtigten Vereinigung zu einem neuen Ganzen könne das Kunstwerk der Zukunft entstehen, so entsprang diese subjektiv anmutende These nur der ganz einmaligen Bedeutung Wagners und seiner Beherrschung dieser Künste. Die Anerkennung Wagners als Dichter führt aber auch zur Anerkennung jedes einzelnen Bestandteils seiner Dichtung; und ein wichtiger Bestandteil der Wagnerschen Dichtung ist die ihr zugehörende Schilderung der szenischen Vorgänge.

Wir nennen diese Schilderungen gemeinhin „Regieanweisungen", müssen uns aber darüber klar sein, daß sie weit mehr sind als bloße Richtlinien für den Regisseur. Sie sind Träger der dramatischen Idee, genau wie die Musik und das mit ihr verbundene Wort. Sie gehen auch da, wo sie sich lediglich auf eine Schilderung der räumlichen Umwelt beschränken, aufs Engste mit der Musik zusammen, da sie als dichterisch begründete bildliche Vision ihren bestimmenden Einfluß auf die musikalische Komposition ausübten. Ein Verstoß gegen ihren Wortlaut bedeutet also auch einen Verstoß gegen die Musik. Der oft erhobene Einwand, Wagner sei kein „Augenmensch" gewesen, seine Regieanweisungen bezüglich der bildhaften Gestaltung der Szene könnten daher nicht maßgebend sein, steht im Widerspruch zu der folgerichtigen Abwicklung der Handlung in dem erschauten Bild und der eigenen Äußerung des Meisters an Karl Klindworth im August 1878, er sehe bei der Ausführung (von Dichtung und Komposition) immer das ganze Bühnenbild, jedes Kommen und Gehen, vor sich.

Worin liegt nun die häufige Ablehnung unserer Generation gegenüber den Wagnerschen Regieanweisungen begründet? Teils wohl in dem noch überkommenen Erbe einer Epoche, die der schrankenlosen Freiheit des Ausführenden huldigte, teils aber in einer verhängnisvollen Verwechslung der Anweisung mit ihrer Erscheinungsform zu Lebzeiten ihres Schöpfers. Kein vernünftiger Mensch kann fordern, daß die Werke Wagners in der Gestalt vorgeführt werden, wie sie im vorigen Jahrhundert, selbst da wo sie unter der persönlichen Leitung Wagners standen, auf der damaligen Bühne gezeigt wurden. Die Erscheinungsformen von heute sind andere als die von 1876. Nicht nur die Unvollkommenheit der damaligen Kunstmittel und eine für die Anforderungen Wagners keineswegs ausreichende Bühnentechnik lassen uns jene Aufführungsformen als unschön, ja manchmal als lächerlich erscheinen, sondern vor allem die den Gesetzen des Zeitgeschmacks und der Mode unterworfenen Einzelheiten. Denn die Mode übt auch da ihren bestimmenden Einfluß aus, wo wir sie nicht zu berücksichtigen glauben, z. B. bei der Frage historisch festgelegter Kostüme. Wir brauchen hier nur auf die Reifröcke, Schnürungen, Korsagen und Frisuren der Heroinen des vorigen Jahrhunderts hinzuweisen, um verstanden zu werden. Was sich aber im damaligen Zeitstil äußerte und immer im jeweiligen Zeitstil äußern wird, sind Einzelausführungen, für die sich nirgends in den äußerst knapp gehaltenen Regieanweisungen der Dichtungen und Partituren Festlegungen finden, nicht einmal in den weit ausführlicheren Darlegungen hinsichtlich der Aufführung von Holländer, Tannhäuser und Lohengrin in den Briefen und Schriften Wagners. Da die Anweisungen rein dichterischer Natur sind, konnten sie sich nicht mit Äußerlichkeiten befassen, die dem Wechsel von Mode und Geschmack untertan sind. Selbst da, wo das Bühnenbild historisch umrissen ist, vermied Wagner, sich auf Einzelausführungen festzulegen.

Diese Tatsache übersehend glaubte man sich von den Anweisungen Wagners völlig freimachen zu müssen, statt zu verstehen, daß es nur nötig war, die dichterischen Forderungen von überlebten Erscheinungsformen zu befreien, ihren reinen Gehalt herauszuschälen und ihm unter genauester Befolgung des Wortlauts eine dem Ausdrucksform einer neuen Zeit entsprechende Gestalt zu geben, um den Weg zu einer immer zeitgemäßen Wagner-Regie zu finden.

In diesem Sinne läßt sich auch das oft falsch verstandene Wort Wagners zitieren: „Kinder, schafft Neues, sonst verfallt Ihr dem Teufel der Unproduktivität." Zweifellos meinte er damit nicht umgestaltende Eingriffe in seine eigenen Werke. Immer und immer wieder hat er die Forderung nach Korrektheit, aber nicht nach Korrektur, gestellt. Wenn die Ursprünglichkeit des Werkes als maßgebend angesehen wird unter vorläufiger Ausschaltung aller im Laufe der Zeit entwickelten Tradition, so wird das nunmehr neu entstandene Bild in Übereinstimmung mit den Forderungen des Werkes stehen und dennoch eine wechselnde Ausdrucksform gestatten und der künstlerischen Phantasie des Ausführenden weiten Raum geben.

Trotzdem ist genaue Kenntnis der Tradition erforderlich, schon zur Prüfung und zum Vergleich; ihre Zweckdienlichkeit zugunsten der klaren Entwicklung der Idee entscheidet über ihre Anwendung. Die Wagner-Regie von gestern suchte ihr Heil in der Abkehr von der Illusionsbühne. Wir Heutigen empfinden diese Abstraktion als Stilbruch und betreiben die Wiederherstellung einer uns überzeugenden Natürlichkeit der szenischen Bilder mit allen uns zu Gebote stehenden Kunstmitteln. Daß es hierbei nicht allein auf die Erzielung reiner Bildwirkungen ankommen darf, sondern auf die betonte Herausarbeitung der wesentlichen Bildbestandteile, ergibt sich aus den Beziehungen der handelnden Personen zu ihrer natürlichen Umwelt. Wotan legt seine Tochter Brünnhilde unter das schirmende Geäst einer breitausladenden Tanne (Walküre, 3. Akt). Eine nur auf Bildwirkung ausgehende Regie beseitigt diese große Tanne, da sie ihr für die monumentale Wirkung des Walkürenfelsens hinderlich ist, läßt aber außer acht, daß damit die Handlungsweise Wotans, der nach dem Willen Wagners mit der Strafe die schützende Liebe verbindet, völlig falsch charakterisiert wird; ganz abgesehen davon, daß dieser Tanne im Verlauf des Rings noch eine bedeutende Aufgabe zufällt (Götterdämmerung, 1. Bild).

Wichtiger als eine malerische oder monumentale Bildwirkung ist die Darstellung der Natur als Symbol und Ausdruck der Idee. Der erlösende und versöhnende Karfreitagsgedanke im „Parsifal" konnte kein schöneres Symbol

finden als die Blumenaue. Läßt man sie weg, so fehlt der ideale Ausdruck des „Unschuldstages", den die ganze Natur an diesem Tag begeht. Noch abwegiger aber ist es, zugunsten einer zentralen Bildwirkung den schwergerüsteten Parsifal aus dem Hintergrunde über die Aue weg, die Blumen niedertretend, erscheinen zu lassen, wie wir dies vor noch nicht allzulanger Zeit an einer großen deutschen Bühne sehen konnten. Wir sehen immer wieder, daß ein Verstoß gegen die von Wagner angeordnete szenische Gestaltung zur Entstellung der Idee führen muß. So kann auch eine großzügige nur andeutende Bildregie nicht die Erfüllung bringen, selbst wenn sie, wie bei dem seinerzeit als bahnbrechend angesehenen Schweizer Maler Adolphe Appia, auf Grund der rein musikalischen Impression den Mittelweg zwischen Abstraktion und Wahrung des Naturmotivs findet.

Hinsichtlich des Spiels der Darsteller hat Wagner über die knappen Regiebemerkungen hinaus sehr genaue Anweisungen gegeben. Leider beschränken sie sich lediglich auf die ersten drei Werke seiner Schaffensepoche seit dem Holländer. Ergänzungen zu den Anmerkungen in den Partituren seiner späteren Werke finden sich in den von Mottl bearbeiteten Klavierauszügen; sie sind angeblich unmittelbar nach den Äußerungen Wagners auf den Proben niedergeschrieben. Die Spielbestimmungen Wagners, die fast ausschließlich den Hauptdarstellern gelten, haben durchaus überzeitlichen Charakter. Sie entwickeln sich bei Wahrung idealer Natürlichkeit aus dem Charakter der zu verkörpernden Gestalten und steigern sich von verhaltener oder erhabener Ruhe bis zu den wildesten Ausbrüchen leidenschaftlicher Erregung. Daß Wagner seine Helden in Augenblicken schrecklichster Erschütterung sich zu Boden werfen läßt, ist ihm oft als unheldisch verübelt worden. Dennoch haben derartige Ausbrüche nichts mit Maßlosigkeit oder einem ihm zu Unrecht zugeschriebenen „hohlen Wagner-Pathos" zu tun. Sie sind vereinzelte Höhepunkte einer von Temperament getragenen Darstellungskunst, die in ihrer Eindringlichkeit die seelischen Bedingungen zeigen, aus denen die weiteren Handlungen des Helden einzig zu verstehen sind. Man denke hierbei an Gestalten wie den Holländer, Tannhäuser, Telramund. Da Wagner ein genaues Zusammengehen der mimischen Aktion mit der Musik verlangt, ist die Gefahr einer planlosen Gestik durch die motorische Kraft der Musik vorhanden. Daher stellt Wagner bestimmte Spielregeln auf, mahnt zum sparsamen Maßhalten und warnt vor Wiederholungen bedeutender Aktionen. Eine auf Stilreinheit zielende Darstellungsregie kann daher nichts besseres tun, als diese Anweisungen in ihrem Wesensgehalt zu durchdringen und sie dann auf alle übrigen Gestalten und Szenen zu übersetzen.

Ein in die Zukunft weisendes Arbeitsfeld für den Szeniker bieten diejenigen Vorgänge in den Dramen Wagners, die uns heute noch problematisch anmuten. Es sind Höhepunkte der Handlung, die sich meist an den Akt- oder Werkschlüssen finden und unter Zusammenfassung aller Mittel die ethische Idee des Werks nochmals offenbaren. Wir denken hierbei an die Erlösung und Verklärung des Holländers durch Senta, an den mit dämonischer Gewalt sich nahenden Hörselberg im letzten Akt Tannhäuser und die Überwindung dieses Höllenzaubers durch den Liebestod der Elisabeth, an den Kampf Siegmunds und Hundings mit dem Eingreifen der göttlichen Gewalten Pflicht (Wotan) und Liebe (Brünnhilde) aus ferner Wolkenhöhe, an den Einzug der Götter in Walhall über den trügerischen Regenbogen als Symbol der Vergänglichkeit des Erfolges durch Trug und List, und an das Ende der Götterherrlichkeit im Brande Walhalls am letzten Abend der Ring-Tetralogie. Sind diese Szenen bei äußerster Anspannung aller modernen Mittel der Bühne technisch zu bewältigen, so stellen sich ihnen doch immer wieder Bedenken ästhetisch-künstlerischer Art entgegen, die auch hier zum Teil auf den Fehlresultaten früherer Zeit beruhen mögen. Ihre Meisterung kann nur erfolgen durch ein Zurückgreifen auf die dem Werk Wagners eigentümliche Stileinheit eines geläuterten und gehobenen Naturalismus. So ist es in letzter Zeit der Leipziger Opernbühne gelungen, auf diesem Wege die Lösung fast aller dieser Probleme künstlerisch und technisch überzeugend zu finden. Vor einem allerdings mußte auch sie vorläufig Halt machen: der Darstellung des Sprunges der Brünnhilde zu Pferde in das Feuer. Aber die Erkenntnis, daß gerade die Darstellung dieser Szene den Triumph der Liebe durch die heroische Tat, als den die Tetralogie beherrschenden Gedanken, am stärksten und eindringlichsten verkörpert, verpflichtet zu weiterem Bemühen, auch dieses Problemes Herr zu werden.

Für eine zeitgemäße Wagner-Regie kann also nur die Frage gelten: Wie bewältige ich am vollkommensten die gesamtdichterische Vision Wagners? Wenn diese den Rahmen der bisherigen Verwirklichungsmöglichkeiten sprengt und zu ihrer Vollendung umwälzend neue Wege der Bühnenkunst nötig sind, so liegt es nicht im Sinne unserer Zeit, zu resignieren. Wir haben uns daran gewöhnt, daß weitausholende Pläne großer Männer verwirklicht werden können, wenn sie sich zugunsten einer großen Idee auswirken sollen. Das Wort „unmöglich" gibt es für uns nicht mehr und darf es auch da nicht geben, wo es gilt dem Werk eines der größten Geister der Nation die von ihm gewollte Gestalt zu geben.

Schopenhauer und Wagner

Zum 150. Geburtstag Arthur Schopenhauers am 22. Februar

Von Ernst Wurm

Im Frühherbst 1854 lernte Richard Wagner in Zürich Arthur Schopenhauers Hauptwerk „Die Welt als Wille und Vorstellung" kennen. Die melancholischen Energieströme dieses philosophischen Buches überfielen mit Wucht einen Aufnahmebereiten: der Tondichter lebte in der Schweiz als politischer Flüchtling, heimatlos, in eine völlig ungewisse Zukunft blickend, von Geldsorgen bedrängt, wenn auch nicht die Beweise treuer und mannigfacher Freundschaft entbehrend. Aber Wagner befand sich nicht nur in einem Zustand äußerer Unruhe, sondern noch viel mehr in innerem Aufruhr, sein Wuchs zum vorbestimmten Breitmaß künstlerischer Souveränität begann, doch seine Kräfte fanden sich noch nicht in ordnender Gelassenheit zurecht, fühlten sich beengt und behindert und riefen nach Erlösung — ja, nach Auflösung. Hinzu kam, daß der Künstler noch das Eheleben mit seiner eifersüchtigen Frau Minna teilen mußte und gleichzeitig in Mathilde Wesendonk das verstehende beseelte und auch geistig ebenbürtige — aber unerreichbare Weib kennen lernte. In diese Zeit des Zwiespalts und der Verzweiflung fiel die Beschäftigung mit Schopenhauer. Ihr ist zu hohen Graden die Geburt von Wagners „opus metaphysicum", wie Nietzsche den „Tristan" nannte, zu verdanken. Über die Arbeit am „Ring" hinweg brachte der Tondichter das Musikwerk der Todessehnsucht leidenschaftlich ergriffen mitten im Toben menschlicher Konflikte zur Vollendung.

Die Erklärung, weshalb ein Künstler von sieghaftem Format und von ausgeprägter Persönlichkeit wie Wagner sich einer Philosophie der Lebensverneinung in die Arme werfen konnte, darf nur in dieser Philosophie selbst gesucht werden. Schopenhauers Denkwerk ist kein flaues, müdes und markloser Lebensohnmacht entsprungenes Lockelixier für Selbstmörder, sondern das herbe Dokument einer verstimmten abendländischen Energie. Der stache-

-lige Frankfurter Philosoph hatte Kraft, Nerv und Profil — mehr als seine doktringesättigten Gegner auf den Professorenstühlen der deutschen Universitäten. Sein verächtlich distanzierendes Denken war die Abkehr von der geschwätzigen, lebensfernen Schulphilosophie, und die Bedeutung seiner Gedanken scheint uns heute beinahe mehr in ihrer psychologisch straffen Haltung als in der Originalität ihrer Erkenntnisse zu liegen. Denn der Urgrund dieser Erkenntnisse stammt von Kant, dessen Philosophie Schopenhauer seinem eigenen geschäftigen und bedenklich formverlierenden Jahrhundert mahnend als Beispiel wahrheitsmutiger Denkgröße entgegenstellte. Als vorzüglicher und stilistisch Kant weit überlegener Schriftsteller rückte Schopenhauer das Gedankengut des Königsberger Weisen in das Reizfeld psychologischen Interesses und kleidete es sozusagen in blühendere Begriffe. Doch da er es voll Mißtrauen gegen und voll Unzufriedenheit mit seiner Zeit tat, warf der jüngere Philosoph dem Erbe des Älteren als eigenste düstere Denkgabe noch den Mantel des Pessimismus über. Wer aber mit Schopenhauer das Leid ehren, die Freiheit adeln, die Einsamkeit herbeiwünschen lernt, der hat genug von ihm empfangen und kann den Rest, die Gedanken an eine Flucht ins Nirwana, Galle eines großen Junggesellen sein lassen.

Der innen und außen gepeinigte Wagner des Züricher Exils aber klammerte sich freilich mit der ganzen Inbrunst seines Wesens gerade an die pessimistische Konsequenz Schopenhauers am meisten. Der Künstler, der im Begriffe stand, sich eine wahrhaft einmalige Leistung abzuzwingen und sie gegen die Trägheit der Zeit durchzusetzen, war an einem gefährlichen Krisenpunkt angelangt. Nöte der Sehnsucht und des Gewissens halfen zusammen, ihm die Auflösung ins vage Weltall-Nichts als wünschenswertestes Ziel erscheinen zu lassen. So stand es in Schopenhauers philosophischem Buch — und so blieb es zum Glücke nur am Rande des Wagnerschen Gemütslebens stehen: unheimlich lockend und schöpferisch befruchtend zugleich. Die Tondichtung „Tristan und Isolde" verkündet zwar die Preisgabe von Leben und Persönlichkeit, in Wahrheit aber wohnt ihr alle gefährdete Kraft des Lebens und der sich sehnenden und bäumenden Persönlichkeit inne — voll Energie stöhnt und müht sich das Herz, wo der Mund von Versinken und Vergehen spricht. Und so ist es auch mit Schopenhauers Philosophie selbst.

Denn welcher Prophet der Weltverneinung brauchte eine so lebenskundige, ethisch durchströmte und an allen Wissenschaften gereifte Psychologie aufzubauen, wie es der Frankfurter Einsiedler tat? Wer, der die Kette „Leben" als Fehler beweisen will, wird in Schwermut und nicht in heiterer Verachtung ihrer gedenken? Schopenhauers Pessimismus und sein Einfluß auf das Schaffen des eigenwilligsten Kunstgenies des 19. Jahrhunderts ist nur ein Symptom dieses Säkulums, das seine kühnsten und stärksten Geister in die Einsamkeit drängte. Es war in seinen Instinkten gegen die Persönlichkeit gerichtet, denn in Wahrheit war es das Jahrhundert der „Masse", die sich auf den Marsch zum Fortschritt, zur Bequemlichkeit, zum vermeintlichen „Glücke" befand und die jede stolze, zürnende Erscheinung quer über ihrer breiten Straße als lästiges Hindernis und als nicht nutzbringend empfand — vor allem der Nutzen mußte bei der Begegnung nahe liegen. Dieses europäische Säkulum der Verflachung, der Industrialisierung und der Gesellschaftslügen stellte seine Ausnahmemenschen auf harte Proben. An seinem Anfang stand der einsame Beethoven und an seinem Ende der einsame Nietzsche. Zwischen diesen großen Männerschicksalen aber vollzogen sich nicht minder herbe Prüfungen an edlen Seelen, und zu den standhaft ertragenen und in rauher Gesundheit durchgehaltenen gehörte die von Schopenhauer sich selbst auferlegte Prüfung. Wie aufrecht und welthart hielt der Philosoph seinem Pessimismus die Treue!

Da hinter diesem Begriff des Pessimismus bei Schopenhauer nicht Müdigkeit, sondern eine heftig wirkende, heroische Kraft stand, konnte er den von Zweifeln zerrissenen Künstler Richard Wagner zu einer Leistung und Tat anspornen, die das Dokument des Sieges über Zeit und Gemeinheit werden sollte. Mit dem „Tristan" hat der schwer ringende deutsche Tondichter die muffigen Liebesbegriffe seines Jahrhunderts, die zeitgemäß auf „Glück" abgestimmt waren, durch einen erhabenen Aufschwung überwunden.

Wenn wir nun noch vor der ironischen Benennung, die der kampflustige Nietzsche dem „Tristan" gab, nachdenklich verweilen, dann tun wir es nicht im Zweifel an der Größe des Werkes. Aber es scheint uns der Untersuchung wert, wieweit dieser Hang zu einer metaphysischen Weltauffassung, der in Schopenhauer nicht die erste, aber die ausgeprägteste europäische Denkblüte trieb und der Wagners Schaffen vom „Tristan" angefangen bis zu seinem letzten Werk (das erst recht ein „opus metaphysicum" wurde) entscheidend beeinflußte — wieweit dieser Hang der unsinnlichsten Ausdrucksform abendländischer Dynamik, der Musik, zum Segen oder zum Schaden gereichte.

Unzweifelhaft bedeutet der Jenseitsgedanke, das geheimnisvolle Geschenk Asiens an das Abendland, ein Stimulans ersten Ranges. Da er aber für den Menschen des Westens — der nicht das passiv-beharrende, sondern nur das aktive Denken ertragen kann — ohne Erproben an der Materie unfruchtbar und sinnlos geblieben wäre, so wandte der Europäer mit aller ihm innewohnenden Tatkraft seine Lebenswünsche paradoxerweise dem „Jenseits" oder zumindest der Ferne zu, hadernd, sehnend, hoffend und gestaltend. Diese weitschweifende Unrast hat die abendländischen Eroberer auf ihren Fahrten begleitet, sie war der Ursprung kühner Erfindungen, sie zwang den stolzen Herrschern des Kontinents Tribute an den Stellvertreter Gottes ab und sie trieb das Denken der Philosophen bis an die Grenzen des Menschengehirnes vor. Ihren erhabensten und unvergänglichsten Ausdruck aber fand sie, die tatgewordene Metaphysik, in den Künsten des Abendlandes. Sie half der menschlichen Seele auf den Stufen der stählernen Terzinen Dantes zu überirdischen Höhen empor, sie ließ den Maler Grünewald in einem Engelsantlitz allen ersehnten Glanz von drüben sammeln und erwies an der athletischen, qualvollbewegten Körperwelt Michelangelos die erschütternde Auftriebskraft der Erdgeschöpfe. Dome strebten wie ungeduldige Gebete auf zum Himmelszelt, und unzählige Skulpturen, Gemälde, Verse und Gedankengebäude wurden die Dokumente einer ungesättigten Sehnsucht. Nirgends aber brach sich diese großartiger Bahn als in der tönenden Kunst. Sie schien ja, dem Auge unsichtbar und für die Hand nicht faßbar, das gegebene Instrument des Überirdischen zu sein, und tatsächlich sind die Klangwelten der Musik am inbrünstigsten gelebte Metaphysik geworden.

Dennoch beweisen gerade die Meister dieser Kunst, daß die Sehnsucht nach dem Überirdischen den Menschen des Abendlandes nicht zur äußersten Konsequenz der transzendentalen Gedanken führte, nicht zur Selbstauflösung und Verflüchtigung der Persönlichkeit, sondern nur zu deren Erhebung und Verklärung. Kaum in einer anderen Kunst sind die Individualitäten so scharf abgegrenzt wie in der Musik, kaum sonstwo schufen sich unbeugsame und willensstarke Charaktere so zielbewußt ihre Form und ihre Dimension. Das vielverschlungene Brausen Bachs ist völlig von dem rhythmisch straffen Energiestrom Händels unterschieden, und die stürmische Dynamik Beethovens weist wieder

ganz andere Akzente auf als Wagners drängende Leidenschaftlichkeit. Ihnen allen aber war unbewußt die Sehnsucht nach dem Überweltlichen nur ein Ansporn, dieses Leben zu verschönern und zu bereichern. Denn ihnen allen war trotz Leid, Verzweiflung und Enttäuschung die Erde lieb.

So mag auch der Einfluß von Schopenhauers Philosophie auf Wagners Musik, über den schon die widersprechendsten Meinungen laut wurden, wie ein Sieg des Pessimismus in der Kunst erscheinen — wirksam wurde er als musikalischer Beweis des höheren abendländischen Heldentums, das auch der Frankfurter Weise in seinem Leben und — zwischen den Zeilen seiner philosophischen Schriften bezeugte. Denn es gilt von Gedanken, was von Tönen gilt: nicht der Inhalt, sondern die Haltung tut es.

Eine Sinndeutung der Harfenstimmen in Richard Wagners Werk

Von Hans Joachim Zingel

In Nr. 15 des 64. Jahrganges dieser Zeitschrift (1937) hatte ich Gelegenheit, die Stellung der Harfe in der Geschichte der Orchestration kurz zu umreißen, und mußte schon damals auf die Bedeutung hinweisen, die Richard Wagners Partituren in diesem Zusammenhang zukommt. Über die historische Wichtigkeit hinaus läßt uns nun eine nähere Beschäftigung mit der Orchesterkunst Wagners erkennen, daß die Verwendung der Harfe in ihr nur in den wenigsten Fällen einzig aus äußerlichen und koloristischen Gründen, vielmehr zumeist ungemein bewußt und sinnvoll und dabei — sparsam erfolgt. Der Meister muß eine klare Vorstellung vom Wesen des Instruments und von seinen Klang- und Ausdrucksmöglichkeiten gehabt haben. Auch scheint er um den in ihrer Geschichte erhärteten Nimbus und die Symbolkraft ihres Klanges gewußt zu haben; denn nur so war es ihm gegeben, dem Instrument einen derart bestimmten und, wie es uns scheinen will, in seinem Sinngehalt auch klar faßbaren Platz im Reigen der orchestralen Mittel zuzuweisen. Es ist geradezu als die Stärke und der eigene künstlerische Reiz der Harfenstimmen in Wagners Werken anzusprechen, daß sie kaum je überladen oder unnötig anmuten, sondern stets sinngemäß in das Ganze eingefügt und bedachtsam in Einzelheiten ausgeführt sind und darum so überzeugend wirken können. Eine „Sinndeutung", wie sie hier versucht werden soll, kann darum dem Harfenton innerhalb seines Orchesters einen Wert zubilligen, der weit über die Bedeutung als bloßer Schmuck hinausgeht.

Die einzelnen Harfenstellen lassen sich sämtlich unter einem der drei im folgenden näher bezeichneten Gesichtspunkte fassen:

1. Die Harfe ist „symbolisches Element." Im engsten Anschluß an ihre geschichtliche Vergangenheit gilt die Harfe als Vermittler bestimmter Vorstellungen; ihr Klang vermag Erhabenheit und religiöse Weihe zu charakterisieren, hilft geheimnisvollen Zauber und überirdische Kräfte zu versinnbildlichen und leiht wohl auch dem Ganzen festlichen Glanz. Dabei spielen gewisse historische und mythologische Kenntnisse eine Rolle.

2. Die der Harfe eigentümliche Spielweise, in der rauschende Figurationen bevorzugt werden, und der typische Ton des „Zupfinstrumentes" fordern bestimmte „tonmalerische Effekte" heraus. So werden bewegte Naturerscheinungen wie Flammen, Winde und Wellen gern mit Harfenklängen gemalt.

3. Die Harfe ist instrumentationstechnisches Mittel in dem Sinne, daß ihr Ton mit dem anderer Instrumente und Instrumentengruppen gemischt wird zur Erzeugung eines neuen Klanges. Die Harfe als Einzelwesen hat in diesen Fällen keine sinnvolle, sondern nur dienende Rolle.

Die unter 1. und 2. angeführten Punkte sind die häufigsten und kommen für unsere Untersuchung in erster Linie in Betracht, während eine unter 3. bezeichnete Art der Verwendung verhältnismäßig selten ist; erst die Orchesterkunst der nachwagnerischen Zeit hat sie zur vollen Entfaltung gebracht. Daß die drei Kreise sich gelegentlich überschneiden, hebt den Wert der grundsätzlich verschiedenen Zielsetzung unserer Teilung nicht auf.

Schon in den frühen Partituren sind, wenn wir uns nun der Einzelbetrachtung zuwenden, Anhaltspunkte für Wagners sinnvolle Einführung der Harfe vorhanden. Im „Rienzi" bildet nach allen vorhergehenden, Blech-gepanzerten Kampf- und Siegesklängen das „Gebet" des Helden zu Beginn des letzten Aktes einen lyrischen Ruhepunkt, in dessen milder Stimmung die Harfe erstmalig und zugleich einmalig in diesem Werk ertönt. Auch im „Lohengrin" setzt ihr Eintritt gewissen Momenten der Handlung eine bestimmende Farbe auf: In Elsas Traumerzählung unterstützt der (im 1. Akt nur ein einziges Mal auftretende) Harfenklang in der Instrumentation das Zauberisch-Wunderbare ihres Gesichtes. Im 2. Akt sind es nur ganz wenige Takte: Bei den Worten der Edelknaben: „Macht Platz" mischen sich Harfenarpeggien in die Bläserharmonie und machen auf das Besondere der Erscheinung Elsas aufmerksam. Der einzigartigen Tönung des Brautchores leiht dann die Harfe ein letztes Mal ihre Farbe. In das „Holländer"-Orchester ist sie erst bei der Umarbeitung hineingekommen, und zwar bezeichnenderweise in der „Apotheose" (am Schluß der Ouvertüre wie der Oper).

Umfangreicher ist die Harfenpartie im „Tannhäuser" gestaltet; hier weist ihr schon der textliche Vorwurf als historischem Attribut der Minnesänger eine bedeutsame Aufgabe zu, deren Höhepunkt im „Wettstreit der Sänger" liegt. Nicht zu übersehen in unserm Zusammenhang ist aber die kleine, so sehr bezeichnende Episode im 2. Bild des 1. Aktes: Den wegstrebenden Tannhäuser vermögen erst die Worte Wolframs: „Bleib bei Elisabeth" umzustimmen; zwei ruhig nach oben strebende Arpeggien der Harfe malen Tannhäusers Ergriffenheit bei der Nennung dieses hehren Namens. Auch in den „Meistersingern von Nürnberg" hat die Harfe ausgiebig zu tun und sinnvoll zu charakterisieren. In bestimmten Grenzen ist ihre Aufgabe in dieser polyphonen Musik vorgezeichnet; zu ihrem Verständnis führt uns leicht Walthers „Preislied" auf der Festwiese. Denn nicht nur der glanzvollen Instrumentation dient der rauschende Klang, der von den einleitenden *C*-dur-Akkorden an den Gesang bis zur hymnischen Schlußsteigerung begleitet, auch der Bedeutung dieses Liedes im Rahmen der Idee des Werkes entspricht die ausgeprägte Harfenuntermalung. Und was hier in der endgültigen Fassung ausgereift ist, wird bereits in der Schusterstube vorbereitet; die Entstehung der einzelnen Teile der „seligen Morgentraumdeutweise" ist in den Harfenklang eingebettet: Jede Steigerung der poetischen und musikalischen Form wird von wechselnden, sich immer mehr verdichtenden Figuren gestützt, jede nachdenkliche Pause, jede Wendung in Sachsens Zuspruch zeichnen rhapsodische Läufe nach. Schon im 1. und 2. Akt finden sich Hinweise auf diese Aufgabe des Instruments, die klanglich und sinnbildlich zugleich bedingt ist. Aus Raumgründen sei jedoch nur jener einzige und so bildhafte Einsatz in Walthers Gesang hervorgehoben bei den Worten: „Auf da steigt, mit goldnem Flügelpaar, ein Vogel wunderbar". Zu dieser poetisch verklärenden Bedeutung des Harfenklanges in schärfstem Gegensatz steht Beckmessers Lautengeklimper, das darum auch — klanglich abgewandelt — zumeist auf einer besonders konstruierten oder wenigstens mit Stahlsaiten bezogenen Harfe ausgeführt werden muß. — Eine gleich klare Linie hält Wagner in „Tristan und Isolde" inne. Das Hauptmotiv der Dichtung, die Liebe und ihre geheimnisvollen Beziehungen zum „Wunderreich der Nacht" sind es, um deren Versinnbildlichung es dem Meister bei der Verwendung des Harfenklanges geht. Er läßt das Instrument zum ersten Male in dem Augenblick ertönen, in dem sich die Macht des Trankes auswirkt und Tristans und Isoldes Liebe jäh aufflammt. Im 2. Akt schreibt Wagner vollends eine äußerst sinnige, feingliedrige und tonlich ausgewogene Partie, in deren bald schwelgenden, bald schimmernden und glitzernden Passagen der poetische Zauber der nächtlichen Liebesstunde über weite Strecken hin voll ausschwingt. Es ist aufschlußreich genug, in jedem einzelnen Falle hier die Sinnbezogenheiten der Einsätze in den Worten zu verfolgen. Isoldes Schlußgesang am Ende des Dramas ist dann noch einmal durchgehend auf Harfenklang aufgebaut; die höchste Steigerung ihrer Liebe zum „Liebestod" findet ihre charakteristische Tönung.

Dem mythischen Wesen des „Ringes" scheint der mythisch verklärte Nimbus der Harfe besonders zu entsprechen, ihre Aufgabe ist daher auch an allen vier Abenden bedeutend. Im Festspielführer Bayreuth 1937 war es mir vergönnt, meiner Auffassung von der sinnvollen und programmatischen Malerei in den Harfenpartien dieses Werkes in einem Aufsatz „Die sieben Harfen im Ring" Ausdruck zu verleihen, auf den die Leser verwiesen seien. Vor allem von der Seite der „Regiebemerkungen" aus war hier die Absicht des Komponisten zu klären. Die ausdrücklich vom Meister geforderte Mehrzahl der Harfen weist ihrem Klang im

„Nibelungen"-Orchester überdies eine nicht zu verkennende Bedeutung zu. Gegenüber den großflächigen Klangbildern des „Ringes" mag dann die Harfenpartie im „Parsifal" zunächst geringfügig anmuten, wenn man nur nach dem Umfang und dem Grade der technischen Ansprüche mißt. Der symphonische Bau der orchestralen Sprache in diesem Reifewerk beschränkt wohl die Mitwirkung des Instruments auf einige wenige Stellen, aber gerade im Bühnenweihfestspiel wird noch einmal mit aller Schärfe die Auffassung Wagners von der Harfe und ihrem Aufgabenkreis deutlich. Im 1. Akt unterstützen schwebende Arpeggien die Vorstellung des fliegenden Schwanes; der den heiligen See umkreist. Im 2. Akt setzt der Harfenklang (außer dem kraß programmatisch gedachten Glissando bei Klingsors Speerwurf) dem prächtigen Bilde der lockenden Weise der Blumenmädchen einige glitzernde Lichter auf. Einen Höhepunkt in instrumentatorischer Hinsicht bringt schließlich die Schlußszene des 3. Aktes: hier, in der sakralen Weihe der Tempelhandlung erhält die Harfe ihre größte und sinnfälligste Aufgabe. Nur diese zweite Gralsszene, das müssen wir festhalten, schließt Harfentöne in sich, und erst im Augenblick der höchsten Weihe, in dem Parsifal die heilige Waffe zurückbringt und alles „in höchstem Entzücken auf den emporgehaltenen Speer" blickt, setzt der mystische Klang ein. Diese Steigerung erscheint durchaus sinngemäß und ist zudem klanglich sehr eindrucksvoll.

So steht — sinnbildlich wiederum für unsere Auffassung — am Ende von Richard Wagners Schaffen, in der letzten feierlichen Szene seines Alterswerkes ein Klangbild, das die Harfe ganz im Sinne ihres von altersher geachteten Nimbus im Augenblick höchster Weihe sprechen läßt.

Tschaikowsky über Wagner

Aus einer von Maria Bach-Wayskaja (Wien) vorbereiteten Gesamtübersetzung von Tschaikowskys Briefen bringen wir nachstehend einige an seine Gönnerin Frau v. Meck gerichtete zum Abdruck, die das interessante, von der „anderen Seite" aus, verständliche Verhältnis des russischen Meisters zu Richard Wagners Werk betreffen. — Die Schriftleitung.

Wien, 26. XI./8. XII. 1877.

. . ." Ich hörte die „Walküre" von Wagner. Die Aufführung war himmlisch. Das Orchester überbot sich selbst; die ausgezeichneten Sänger und Sängerinnen taten alles, um „die Ware im besten Licht zu zeigen" und dennoch . . . es war langweilig!

Welch Don Quichote ist doch dieser Wagner! Weshalb jagt er dem unmöglichen nach, während er, sozusagen auf seiner Handfläche, eine kolossale Begabung liegen hat, aus welcher er ein ganzes Meer musikalischer Schönheit aus sich schöpfen könnte, würde er sich seiner Begabung ganz hingeben, würde er sich ihrem natürlichen Streben unterordnen wollen. Meiner Meinung nach ist Wagner von Natur aus ein Symphoniker. Dieser Mensch ist mit genialem Talent begabt, aber seine Inspiration wird gehemmt durch seine Tendenz, durch seine Theorie, die er erfunden hat und welche er, koste es was es wollte, unbedingt in der Praxis verwirklichen will. Dem Realismus, der Wahrheit und dem Rationalismus in der Oper nachjagend, verlor er aus der Sicht . . . die reine Musik, die in seinen letzten vier Opern meistens durch ihre Abwesenheit glänzt. Denn beim besten Willen kann ich jene kaleidoskopartigen Musikstücke welche ununterbrochen eines dem andern folgen, ohne zu etwas Bestimmten zu führen, ohne einem die Möglichkeit zu geben, sich auf irgendeiner bequem aufzunehmenden, musikalischen Form auszuruhen, nicht mit dem Worte „Musik" bezeichnen. Keine einzige breite, zu Ende geführte Melodie; nicht ein einziges Mal wird dem Sänger die Möglichkeit gegeben, sich in der Melodie auszuleben.

Daß Wagner aber ein wunderbarer Symphoniker ist, unterliegt keinem Zweifel . . . Durch ein Beispiel beweise ich Ihnen gleich, in welch hohem Maße der Symphoniker in Wagner den vokalen und überhaupt den Opernkomponisten überwiegt.

Sie haben wahrscheinlich in Konzerten seinen „Walkürenritt" gehört. Was für ein grandioses, wunderherrliches Bild! Man stellt sich diese Fabelwesen so lebhaft vor, die donnernd und krachend auf ihren Märchenpferden durch die Wolken fliegen! Dieses Werk macht im Konzert einen ungeheuren Eindruck. Und im Theater? Dort, angesichts dieser Kartonfelsen, dieser Wolken aus Fetzen, dieser Kämpfer, die ungeschlacht durch die Szene im Hintergrund vorüberreiten, endlich, angesichts dieses jammervollen Kulissenhimmels, der die Prätention hat, uns die Wolkenhöhe vorzutäuschen, — angesichts alles dieses Kulissenzaubers verliert die Musik ihre Bildhaftigkeit.

Das Theater vertieft den Eindruck nicht, sondern wirkt wie ein kaltes Sturzbad . . . Ich verstehe nicht, warum man die „Nibelungen" für ein chef d'oeuvre hält! Als Volksepos — ja, aber als Libretto — nein! Alle diese Wotans, Brünhildens, Friggas und so fort sind so unmöglich, so wenig menschennahe, so schwer ist es, an ihnen menschlichen Anteil zu nehmen . . . Und wie wenig Leben! Geschlagene dreiviertel Stunden hält Wotan Brünhilden eine Strafpredigt für ihr Ungehorsam. Wie langweilig! Und doch! Was für eine Fülle von einzelnen starken, herrlichen Episoden rein symphonischen Charakters!

Gestern habe ich mit Kotek die neue Symphonie Brahms' studiert — eines Komponisten, den man in Deutschland bis in den Himmel hebt. Ich verstehe das nicht. Meiner Meinung nach ist alles düster, kalt und voll Prätentionen auf Tiefe, ohne wahrhafte Tiefe zu haben. Überhaupt scheint es mir, daß Deutschland musikalisch dem Verfall entgegengeht. Es treten jetzt mehr Franzosen in den Vordergrund — viel neue, starke Talente. Neulich hörte ich die in ihrer Art geniale Musik zum Ballett „Sylvia" von Delibes. In der prachtvollen Aufführung der Wiener Philharmoniker war ich davon ganz bezaubert, besonders vom ersten Teil.

In den letzten Jahren habe ich nichts kennen gelernt — außer „Carmen" und „Sylvia" — was mich bezaubert hätte.

Vielleicht wird Rußland und das übrige Europa ein „neues Wort" sagen, aber in Deutschland ist absoluter Verfall und Wagner ist der große Vertreter dieses Verfalls.

Auf Wiedersehen, mein lieber, guter Freund! Werde Ihnen morgen schreiben. Ihr P. Tschaikowsky.

*

Brailow, 5. Mai 1879.

. . ." Gestern beschäftigte ich mit dem Lesen der „Lohengrin"-Partitur. Ich weiß, daß Sie für Wagner nicht viel übrig haben, auch ich bin kein begeisterter Wagnerianer. Als Prinzip ist mir der „Wagnerismus" wenig sympathisch. Wagner selbst, als Persönlichkeit, erregt in mir Antipathie, aber ich kann nicht umhin seiner ungeheuren musikalischen Begabung gerecht zu sein. Und diese Begabung wirkte sich nirgends strahlender aus, als in „Lohengrin"! Diese Oper bleibt die Krone des Wagnerschen Schaffens; nach „Lohengrin" begann der Verfall seines Talentes. Er verlor das Gefühl für das Maß, er begann über den Rand zu greifen und alles, was er nach „Lohengrin" schrieb, ist das Muster einer unverständlichen, unmöglichen und zukunftlosen Musik. Diese Oper beschäftigt mich jetzt vom Standpunkt der Instrumentierung. Mit Rücksicht auf die bevorstehende Arbeit wollte ich die Lohengrin-Partitur gründlich durchstudieren, um zu sehen, ob es nicht notwendig wäre, einige seiner Instrumentierungshandgriffe anzueignen; darin besitzt er eine ganz ungewöhnliche Meisterschaft. Aber aus Gründen, die rein technische Erklärungen erheischen würden, habe ich nicht die Absicht Irgendetwas von seiner Manier zu übernehmen. Ich sage Ihnen nur, daß das Orchester Wagner's zu sehr symphonisch ist und für die Vokalmusik zu sehr beschwert und gesättigt. Je älter ich werde, desto mehr bin ich von der Überzeugung durchdrungen, daß diese beiden Gebiete, d. i. die Symphonie und die Oper in allen Beziehungen zwei äußerste Gegensätze darstellen. Die Bekanntschaft mit „Lohengrin" wird mich also nicht zwingen, meine Manier zu ändern. Diese Bekanntschaft jedoch ist mir in jedem Falle interessant und negativ-nützlich . . .

*

Paris, 16/28. 1879.

. . ." Ich will Ihre Fragen beantworten, meine liebe Freundin. I. Im Konzert Chatelet saß ich gerade dem Podium gegenüber und hatte Sie die ganze Zeit über in Sicht. Ich glaube, daß Monsieur Colonne kein erstklassiger, aber ein guter Dirigent ist. Er wird wahrscheinlich sehr gewissenhaft sein, aber er hat sehr wenig Feuer, seiner Gestalt fehlt jenes Beherrschende, welches das Orchester so sehr seinem Willen unterordnet, daß Alle Stimmen eine Seele, ein einziges kolossales Instrument werden.

Im übrigen, habe ich in meinem ganzen Leben nur EINEN solchen Dirigenten gesehen und das war . . . Richard Wagner, als er im Jahre 1863 nach Petersburg kam, um hier Konzerte zu geben, wobei er einige Symphonien von Beethoven dirigierte.

Wer diese Symphonien unter Wagner nicht gehört hat, der kann ihre unerreichbare, gewaltige Größe gar nicht erfassen, nicht ganz ermessen und werten . . .

Musikbriefe

Halle a. S.

Die vergangenen zwei Monate, Oktober und November, ließen die Wogen des halleschen Musiklebens zu einer geradezu beängstigenden Höhe anschwellen. In seltener Mannigfaltigkeit reihten sich die Abende kleineren und mittleren Ausmaßes aneinander, immer unterbrochen von Großveranstaltungen. Von diesen nenne ich an erster Stelle das Samuel Scheidt-Fest der Stadt Halle am 14. November (im 350. Geburtsjahr des Meisters). Nach einem Festakt im Stadthaus brachte der Tag die Enthüllung einer Gedenktafel am Geburtshaus Scheidts, sowie die Eröffnung einer reichhaltigen Ausstellung und gipfelte schließlich in dem Festkonzert in der dichtgefüllten Moritzkirche. Die verstärkte Robert Franz-Singakademie unter ihrem verdienstvollen Leiter Universitätsmusikdirektor Prof. Dr. Alfred Rahlwes war sich ihrer hohen Aufgabe, den Sohn unserer Stadt zu ehren, vollauf bewußt. Alle großen Sammelwerke von den Concertus sacri über die Cantiones sacrae bis zu den „Neuen geistlichen Konzerten" hatten den Aufbaustoff für den vokalen Teil der Vortragsfolge gegeben, die noch durch einige Suitensätze und Orgelwerke aus der Tabulatura nova ergänzt wurde. Carl Schmidt hatte sich der heiklen Aufgabe unterzogen, die Werke zu bearbeiten. In dem Bestreben, die dem heutigen Hörer fernliegende Musik jener Zeit nach 1600 wirkungsreich zu gestalten, war er bei aller Anlehnung an Prätorius' Richtlinien spätromantischen Klangwirkungen nicht aus dem Wege gegangen, eine Auffassung, die durch die Nachgestaltung des Dirigenten noch unterstrichen wurde. Davon abgesehen, verlief das Konzert, wie nicht anders erwartet, in würdigster Form.

Hinsichtlich des Stadttheaters richtete sich naturgemäß das Augenmerk auf den neuen Generalmusikdirektor Richard Kraus. In den Städtischen Symphoniekonzerten lernte man ihn nun auch als Konzertdirigenten kennen. Der erste Abend (ein Concerto grosso von Händel, Freischütz-Ouvertüre und Pastoral-Symphonie) brachte noch kein Bild letzter Geschlossenheit. Um so großartiger gestaltete sich der zweite, wo die 4. Symphonie Tschaikowskys zu einem hinreißenden Erlebnis wurde. Neben den kammermusikalischen lyrischen Feinheiten, für die Richard Kraus nach den Eindrücken des ersten Konzertes stark empfänglich ist, kam hier auch der leidenschaftliche Gefühlsausdruck zu elementarer Geltung. Wie in der Oper will der neue Generalissimus auch im Konzert dem zeitgenössischen Schaffen zu einer stärkeren Verbreitung (als bisher) verhelfen. So hörte man die Passacaglia über ein Thema Händels von Georg Göhler (mit ihm selbst am Pult), die in ihrer edlen Haltung, formalen Klarheit und satztechnischen Vollkommenheit eindrucksstark vorüberschritt. Die Solisten der beiden Konzerte waren, begeistert gefeiert, Rudolf Bockelmann und Jan Dahmen.

In der Oper erlebten wir als Erstaufführung Tschaikowskys „Pique Dame" in einer vortrefflich ausgefeilten und packenden Darstellung, wobei sich Richard Kraus schon auf das engste mit dem neuen Opernapparat verwachsen zeigte. Der neue lyrische Tenor Hans Heinrich Hagen als Hermann überraschte dabei durch sein überzeugungsstarkes Spiel. Leider wurden seine an sich befriedigenden gesanglichen Leistungen durch ein unschönes Zungen-S beeinträchtigt. In der Philharmonie feierte Wilhelm Furtwängler mit den herrlichen Berliner Philharmonikern wieder seinen alljährigen Triumph, und auch Hans v. Benda mit seinem Kammerorchester wurde von neuem begeistert aufgenommen. Von den Meisterkonzerten bleibt der traditionelle Bußtagbesuch des Wendling-Quartetts (K.d.F.-Konzertreihe) in der gleichen angenehmen Erinnerung wie der Lieder- und Arienabend Julius Patzaks (Hothan-Konzerte).

Auch die einheimischen Kräfte zeigten erfreuliche Rührigkeit. Kurt Wichmann, der einheimische Konzertsänger, wartete mit einem Hugo Wolf-Abend auf, das Irma Thümmel-Trio sammelte wieder seine Anhänger um sich, und im Dom wie in der Moritzkirche (Organist H.-H. Ernst bzw. Herbert Michel) begannen die sonntäglichen Abendmusiken. Auch das Klavier als Soloinstrument kam zweimal zu Worte. Hierbei betraten zwei Debütanten das Podium und zeigten deutlich den Unterschied zwischen pianistischer Kunst und „Klavierspielen". Irmgard Mietusch, eine junge technisch bestens durchgebildete Künstlerin, empfahl sich durch nuancenreiche Anschlagskultur und vielseitiges Einfühlungsvermögen, während Curt Sanke erst bei Liszt auf dem ihm eigenen Gebiet landete.

Dr. Alfred Fast

Hamburg

Oper. Mit einigen weihnachtlichen Uraufführungen erfreute die Hamburgische Staatsoper auch im vergangenen Jahr die Kinderherzen. Nach dem durchschlagenden Erfolg, der Norbert Schultzes Märchenoper „Schwarzer Peter" beschieden war — das Werk ist neuerdings auch in den Abendspielplan unserer Oper aufgenommen worden — schrieb der Komponist nun im Auftrag der Staatsoper ein Tanzspiel mit Gesang „Der Struwelpeter", das die unsterblichen Geschichten des Bilderbuches von Heinrich Hoffmann leibhaftig Gestalt werden läßt und erneut die liebenswürdige Begabung des jungen Tonsetzers für einen heiteren, auf das Kindergemüt abgestimmten Kompositionsstil erweist. Untermalt von einer humorvoll-witzigen Orchesterbegleitung und erläutert durch die gesangliche Rezitation der Struwelpeter-Verse (Josef Degler in Spielmannstracht), werden die Gestalten des bösen Friedrich, des Paulinchen, Suppenkaspar und wie sie alle heißen, lebendig, die aus einem überdimensioniert großen Bilderbuch hervortreten und zum Ergötzen von klein und groß ihre unartigen Taten vollbringen. — Eine kleine weihnachtliche Szene von bezaubernden Reiz hat Norbert Schultze mit seinem Weihnachtsbild „Maria im Walde" geschaffen, das die Mutter Gottes mit dem Christkind inmitten der anbetenden und ihre Gaben bringenden Hirten zeigt. Zu einer schönen, volksliedhaften Melodie — gesungen von Hedy Gura — wiegt Maria ihr Kind, Engel nahen und musizieren, gefolgt von allerlei Wichtelmännern und Wurzelzwergen — eine stimmungsvolle Szene, die in ihrer schönen Bildhaftigkeit an Darstellungen alter Meister gemahnte. Unter der musikalischen Leitung des Komponisten wurde beiden Werken ein überaus herzlicher Beifall zuteil. — Zuvor gab es ein Tanzmärchen „Die Eiskönigin" von dem englischen Komponisten Thomas Dunhill, dessen rein pantomimisches Geschehen sich leider als nicht ganz verständlich für die kindliche Auffassungskraft erwies und manche Frage nach dem Wieso und Warum im Zuschauerraum laut werden ließ. Doch die Musik entzückt durch die kindertümliche Einfachheit ihrer Melodik, so daß auch dieses Werk — das Theo Ziegler als musikalischer Leiter aus der Taufe hob — überaus beifällig aufgenommen wurde. Nicht zu vergessen die phantasievolle Inszenierung der Werke durch Helga Swedlund und Gerd Richters schöne Bühnenbilder.

Als Gäste sah und hörte man in den letzten Monaten eine große Anzahl auswärtiger Künstler, die zum Teil auch durch Gastspielverträge enger an die hiesige Staatsoper gebunden worden sind. Maria Reining (München) begeisterte Hamburgs Opernfreunde als Pamina in der „Zauberflöte" und als Agathe im „Freischütz" durch ihre wundervolle Gesangskultur. Starke Eindrücke hinterließen auch die Gastspiele von Elisabeth Höngen (Düsseldorf) als Carmen, Irma Handler als Königin der Nacht in der „Zauberflöte", Daga Södermann (Wiesbaden) als Elsa im „Lohengrin" und Walter Ludwig (Berlin) als Linkerton in der „Butterfly". Erlebnisse ganz besonderer Art aber wurden die Gastspiele Margarethe Teschemachers von der Dresdener Staatsoper, die als Aida, Mimi in der „Boheme" und Agathe im „Freischütz" wahre Beifallsstürme entfesselte. Wie in jeder Spielzeit hörte man auch jetzt wieder altbekannte und berühmte Gäste von auswärts: Rudolf Bockelmann, Helge Roswaenge und Eyvind Laholm. — Mit der Absicht einer Dirigentenneuverpflichtung gab die Generalintendanz zwei auswärtigen Kapellmeistern Gelegenheit, ihr Können am Pult zu erweisen. Während Herbert Charlier (Chemnitz) als musikalischer Leiter einer Tannhäuser-Aufführung ein stärkeres künstlerisches Profil nur in geringerem Maße erkennen ließ, erwarb sich der junge und offensichtlich noch in der Entwicklung begriffene Heinrich Hollreiser (Darmstadt) Sympathien durch die temperamentvolle Leitung einer „Holländer"-Aufführung. Schließlich sei noch des fünfundzwanzigjährigen Bühnenjubiläums Carl Günthers gedacht, der dem Ensemble unserer Oper bis 1931 angehörte und bis vor Jahresfrist dem Institut als Gast verbunden geblieben ist. Günther, der sich in der langen Zeit seines Wirkens in seiner Vaterstadt als Sänger unzähliger lyrischer und heldischer Tenorpartien einer außerordentlichen Beliebtheit erfreut hat, sang nun als Jubilar noch einmal den Pedro in „Tiefland".

Dr. Walther Krüger

Lübeck

Oper. Lübecks Intendant Robert Bürkner hat auch in dieser Spielzeit an dem Grundsatz festgehalten, dem theaterfreundlichen Publikum nur bis ins kleinste vorbereitete Aufführungen zu bieten. Ganz wesentlich unterstützt wurde er in diesem Bestreben durch

die neu in unser Ensemble eingetretenen Künstler und Künstlerinnen, bei deren Verpflichtung eine sehr glückliche Hand gewaltet hatte. Vor allem besitzen wir jetzt nach langen Jahren in Max Lorenz endlich einmal wieder einen Heldentenor, auf dessen Entwicklung große Hoffnungen zu setzen sind, wenn tüchtiges weiteres Studium ihn zu den Höhen der Kunst führt. Als Radames führte er sich auf das glücklichste ein. In den ausgezeichneten Aufführung unter Generalmusikdirektor Heinz Dressel und der prächtigen Regie Robert Ludwigs fanden auch Ilona Tutsch und Änne Hochhuth volle Anerkennung. Neu war auch Otto Hopf, dessen König Format hatte. Die zweite Vorstellung in der Spielzeit bestritt Lortzing mit seinem „Wildschütz", den wir kaum jemals in gleicher Vollendung hörten. Die musikalisch fein ausgefeilte Aufführung verdankten wir Heinz Dressel. Vortrefflich war Georg Rehkemper in seiner Glanzrolle, dem Baculus. Änne Hochhuth als Gräfin bewies, daß sie auch über eine gesegnete Fülle von gesundem Humor verfügt. Ein reizendes Grethchen verdankten wir Marga Hoffrichter, die gleichfalls neu verpflichtet ist. August Wilhelm Ernst und Arno Vorberger, beide Träger schöner Stimmen, standen auch schauspielerisch auf der Höhe. Zu den größten Hoffnungen berechtigt Maud Cunitz. Eine so edle und keusche Stimme haben wir lange nicht gehört. Ihr schon jetzt bedeutendes Können bewies sie auch als Madame Butterfly. In der ersten Aufführung sang Mimi Kreis die Titelrolle, in der dritten als Gast Teiko Kiwa, die stürmisch gefeiert wurde. Daß wir in Mimi Kreis eine tüchtige Künstlerin gewonnen haben, stellte sie überzeugend auch als Rosine in Rossinis „Barbier von Sevilla" unter Beweis. In der reizenden Aufführung unter Fritz Müllers Stab und Dr. Werner Müllers Spielleitung konnten sich die Bühnensänger nach Herzenslust ausleben.

Daß Konradin Kreutzers „Nachtlager in Granada" auch in unserer Zeit noch viele Freunde findet, wenn der Oper ernsthafte Beachtung und liebevolles Studium geschenkt wird, bewies ihre fein herausgebrachte Aufführung. Richard Wagner war durch zwei Werke vertreten. Es mag ja immer als ein Wagnis gedeutet werden, auf einer mittleren Bühne „Tristan und Isolde" aufzuführen, allein die Lösung der schwierigen szenischen Aufgabe durch den Spielleiter Robert Ludwig und unseren ausgezeichneten Bühnenbildner Ludwig Wetz war von solcher Gediegenheit, daß die Vorstellung zu den feinsten dieses Teiles der Spielzeit gerechnet werden dürfte. Leider stand der als Gast verpflichtete Tristan, Fritz Wolff vom Berliner Staatstheater, wegen starker Indisposition gesanglich nicht auf der Höhe. In der zweiten Aufführung sang Willy Wagner den Tristan, am feinsten im zweiten Aufzug, in der dritten Torsten Ralf, der mit einer strahlend schönen Stimme auch den letzten Forderungen Wagners gerecht wurde. In einem zweiten Gast, Else Link vom Mainzer Theater, lernten wir eine Isolde kennen, die durch ihre heldische Stimme und ausgereiftes Spiel sich weit über den Durchschnitt erhob. Als Brangäne bot Änne Hochhuth eine erfreuliche Probe ihres echten Bühnentalents. Generalmusikdirektor Heinz Dressel dürfte mit voller Befriedigung auf die von ihm geleistete Arbeit zurückblicken. Den „Tannhäuser" hörten wir, gleichfalls unter dem Stabe Heinz Dressels, in der Pariser Fassung, die hier wenig bekannt ist. Leider versagte auch hier der früher unserer Bühne angehörende Gast Laurenz Hofer, den eine Erkältung an der Entfaltung seiner großen Stimmittel hinderte. Um so mehr Freude durften wir an unseren heimischen Kräften haben, vor allem an Maud Cunitz, deren Elisabeth von zwingender Größe war. Einen edlen Landgrafen verdankten wir Fritz Friedrich, einen durchaus unsentimentalen Wolfram Max v. Wistinghausen. Den Hirtenknaben sang Mimi Kreis zur Freude des Hauses.

J. Hennings

Ludwigshafen a. Rh.

Nach einem Jahre leichten Rückgangs ist das künstlerische Leben dieser geschäftigen Industriestadt wieder stark im Kommen. Den ruhenden Pol, die Kraft und Stütze des Kulturlebens bildet nach wie vor die I. G. Farben, und es ist deren Bildungsausschuß zu danken, wenn das berühmte Augusteum-Orchester auf seiner Deutschlandreise auch hier seine Visitenkarte abgab. Diese Begegnung dürfte das stärkste und interessanteste künstlerische Ereignis der dieswinterlichen Konzertsaison bleiben. In der Auffassung und Ausdenkung ist manches anders als bei uns, aber man spielte so wundervoll diszipliniert und klanglich so schön, daß man aus dem Entzücken nicht mehr herauskam.

Das erste Symphoniekonzert des Saar-Pfalz-Orchesters brachte eine weitere italienische Begegnung, und zwar mit dem Mailänder Violoncellisten Prof. Enrico Mainardi, der Boccherinis B-dur-Konzert unantastbar bezwang. Das Orchester unter Boehe begleitete feinfühlend. Das zweite Symphoniekonzert führte die Pianistin Lubka Kolessa wieder einmal hierher. Sie meisterte das c-moll-Konzert von Beethoven künstlerisch hochbedeutsam, ohne indessen im andante bis zu den letzten Tiefen vorzustoßen.

Wesentlich besser geriet die sehr selten gehörte *c*-moll-Fantasie für Klavier, Chor und Orchester von Beethoven. Der vokale Teil fand in dem Beethoven-Chor einen würdigen Vertreter. Zum Programm steuerten Boehe und das Orchester die „Coriolan-Ouvertüre" und die Erste bei. In Summa: ein Beethoven-Abend, der gerade nicht zum Außergewöhnlichen drängte.

Diesen Wertegrad erreichte schon eher das Kammerorchester der Berliner Philharmoniker unter Generalmusikdirektor Hans v. Benda, das für „Kraft durch Freude" echte Feierabendgestaltung bot. Ein anderer Abend berief den lyrischen Bariton der Dresdener Staatsoper Arno Schellenberg, den Wiener Koloratursopran Lillie Claus, die Athener Pianistin Anna Antoniades und den Konzertmeister der Berliner Philharmoniker Siegfried Borries, die mit ihren Darbietungen den Abend zu einer echten Feierstunde erhoben.

Wieder aufgenommen wurden die Konzerte der Ludwigshafener Kulturgemeinde. Den orchestralen Teil bestreitet jeweils das Pfalzorchester unter Leitung von Generalmusikdirektor Prof. Boehe. Zwei Veranstaltungen liegen bereits hinter uns. Am eindringlichsten gelang Strauß' „Aus Italien". Solistin des ersten Konzertes war die Londoner Violoncellistin Thelma Reiß, die das bekannte Konzert von Haydn in einer überaus gewinnenden Weise meisterte. Als Solist des zweiten Konzertes war Prof. W. Rehberg aus Stuttgart gewonnen. Es galt zunächst ein Klavierkonzert, op. 16, des pfälzischen Komponisten Philipp Mohler, eines Schülers von Jos. Haas, aus der Taufe zu heben. Rein technisch präsentiert sich die Neuheit als eine durchaus gekonnte Arbeit, wogegen das Schöpferische, eigentlich Seelische, etwas spärlich fließt, und zwar nur im ruhigen Mittelsatz, einer Art Zwiegespräch mit dem eigenen Ich mit feierlichem Ausklang. Energiegeladen die beiden Ecksätze. Da gibt es scharfe Rhythmen, kraftvolle Akzente. In Form und Inhalt ähneln sie sich stark. Das Klavier ist virtuos behandelt und zumeist als Klangkörper in das Orchester einbezogen. Das geschieht höchst geistvoll. Rehberg war der Neuheit ein prächtiger Interpret. Er hat die nötige Technik, die Farbigkeit des Anschlags und die Kraft der Gestaltung. Der Komponist, der sein Werk selbst leitete — das Orchester folgte ihm willig — wurde reich geehrt, nicht minder Rehberg. Michael Thumann

Weimar

In den ersten Monaten der neuen Spielzeit brachte unser Theater unter anderem den Ring, Holländer, Tannhäuser, Freischütz, Waffenschmied, die Meistersinger, Traviata und Elektra zur Aufführung, also eine stattliche Reihe von großen Werken, und meist mit vollem Gelingen. Holländer und Waffenschmied erschienen mir sogar völlig einwandfrei. Willy Störring hatte als Siegmund und Siegfried große Tage, Lea Piltti war besonders als Violetta meisterlich, überragend waren auch Käthe Sundström und Martha Adam, namentlich in der Elektra, ganz ausgezeichnet, jeder in seiner Art, die beiden Baritonisten Heerdegen und Richter, ebenso der Bassist Mang, Dr. Kranz ein glänzender Beckmesser und Stauffert der vorbildliche Mime; der etwas zartstimmige lyrische Tenor Rud. Lustig ist ein Sänger von reicher Musikalität, äußerst sympathisch auch der weiche Bariton Walter Mayers, und der künstlerische Nachwuchs ebenfalls vortrefflich. Ihre Erstaufführung in Weimar erlebte Wolf-Ferraris leichtflüssige, feingeschliffene komische Oper „Der Campiello", von dem gewandten Staatskapellmeister Ferrand gut einstudiert, mit Lea Piltti und Ernst Otto Richter in den Hauptrollen (auch die neue Soubrette Luise Wiethaus gefiel sehr). Über die erste deutsche Aufführung von Glucks „Paris und Helena" haben wir bereits einen Sonderbericht gebracht.

In den Konzerten der Staatskapelle erklang — neben Orchesterwerken von Mozart, Brahms, Liszt, Reger und Wetz (Kleist-Ouvertüre) und der vielgenannten Olympischen Festmusik von Egk — ein, besonders rhythmisch, recht reizvolles Capriccio, op. 71, von Erich Anders (Uraufführung). Von Prof. Homann (Stuttgart) wurde Griegs Klavierkonzert zu packender Wirkung gebracht, und Prof. Müller-Crailsheim von der Staatskapelle zeigte bei Beethovens Violinkonzert nicht nur reifste Technik, sondern auch, namentlich im Larghetto, echtes Künstlertum. Trenkners Variationensuite über eine Lumpensammlerweise, ein erneutes Zeugnis für das hohe Können dieses fantasiereichen Komponisten — nur etwas mehr Lyrismen wären dem Werk zu wünschen, um der Gefahr der Eintönigkeit vorzubeugen —, errang mehr Beifall als Curt Rückers auch nicht unbedeutende „Symphonische Musik für Orchester."

Die begabte junge Pianistin Elisabeth Fischer glänzte mit Liszts geschmacklich freilich sehr anfechtbarer Fantasie über ungarische Volksweisen. Die von dem neuen Generalmusikdirektor Sixt, der auch ein routinierter Operndirigent ist, temperamentvoll geführte Staatskapelle wurde ihren zum Teil sehr schweren Aufgaben in schöner Weise gerecht. Mozart gelang besonders gut, bei Brahms (1. Symphonie) schienen mir die nötigen feinen Abtönungen zwischen den einzelnen Tonkörpern noch nicht überall erreicht, und ähnlich war es bei Reger (Hiller-Variationen). Die Kapelle hat ausgezeichnete Künstler, doch bedarf der Streichkörper noch eines Zuwachses erster Geigen, um sich voll auswirken zu können.

Auf der ganzen Linie siegte Wilhelm Kempff. Sein (gemäßigt) romantisch gefärbtes Bach-Spiel stand in interessantem Gegensatz zu dem mehr historischen von Li Stadelmann, die kurz vorher in der Musikhochschule als Cembalo-Meisterin große Triumphe feierte, aber mich doch nicht so im Innersten zu ergreifen vermochte wie der große Kollege am Flügel. Tiefe Eindrücke erzielten Lea Piltti mit altitalienischen Gesängen und finnischen Liedern und später Fred Drissen (von Ferd. Leitner wundervoll begleitet) mit Schuberts „Winterreise". Indem er alles zu schwächlich Elegische vermied, gab er, von seinem kraftvoll-herben Organ unterstützt, den herrlichen Liedern eine ausgesprochen männliche Note. In den Kammermusikabenden war besonders erfreulich, daß das (bei aller Zeitgebundenheit) köstliche Hummelsche Septett einmal wiederkehrte (auch Spohrs Nonett wird kommen). Ein selten gehörtes Haydn-Divertimento für Oboe, Violine, Viola da Gamba, Violoncello und Cembalo klang im Rondo-Thema freundschaftlich zu Mozarts Don Giovanni hinüber. Die Aufführung von Richard Wetz' (des einstigen Lehrers an der Musikhochschule) edlem *e*-moll-Quartett durch das Reitz-Quartett war eine schöne Huldigung für den so früh abberufenen Meister. Zwischen dem Wetz- und einem Mozart-Quartett sang ein machtvoller Sänger (Günther Baum, Berlin) Hermann Simons drei Goethe-Gesänge (mit Pauke, Horn und Harfe). Sie ließen wohl die Eigenartigkeit ihres Schöpfers erkennen, fanden aber doch nur geteilten Beifall.

Unsere einheimische Pianistin Maria Nitsche erbrachte an einem Klavierabend, namentlich mit Regers schweren Bach-Variationen, erneut den Beweis für ihr tiefgründiges Pianistentum. Hervorragendes leistete auch wiederum J. E. Köhler an seinen Orgelabenden, die diesmal neben Bach namentlich Buxtehude, aber auch jüngeren Musikern wie Josef Ahrens, Hans Brönner, Karl Gerstberger, Paul Krause, Gottfried Müller huldigten. An einem dieser Abende entzückten uns Prof. Volkmann aus Jena und sein meisterlicher a cappella-Chor mit Bach- und Reger-Werken. Steigenden Interesses erfreuten sich die von Prof. Oberborbeck eingeführten Kantaten-Abende (sollte Bach wirklich noch volkstümlich werden?). Vorträge von Bedeutung hielten in der Hochschule die Professoren Müller-Blattau und Münnich, namentlich aber Hans Joachim Moser. Dr. Konrad Huschke

Aus dem Berliner Musikleben

Das **Zweite Symphoniekonzert des Orchesters der Volksoper** war überwiegend Werken von heroischem Charakter gewidmet. Auf Beethovens Egmont-Ouvertüre folgte das Violinkonzert und die *c*-moll-Symphonie von Brahms. Sicher stellte diese monumentale Werkfolge keine geringen Ansprüche an die Aufnahmefähigkeit der Hörergemeinschaft der Arbeitsfront. Doch ließ der Widerhall der schwergewichtigen musikalischen Schöpfungen an Unmittelbarkeit nichts zu wünschen übrig. Wir dürfen dieses Ergebnis nicht zum wenigsten auf die verantwortungsbewußte, sorgfältige Vorbereitung der Aufführungen zurückführen. Ihre Geschlossenheit und Zündkraft war ebenso Erich Orthmann, dem energischen und temperamentvollen, alles Dramatische blutvoll herausarbeitenden Dirigenten zu danken, wie dem mit großer Aufmerksamkeit hingebungsvoll folgenden Orchester. Des Violinkonzertes von Brahms nahm sich Georg Kulenkampff mit dem Einsatz seiner hier oft gewürdigten, außerordentlichen Kunst an.

Wir erinnern in Dankbarkeit daran, daß uns **Claudio Arrau** im vorigen Jahre die Klavierschöpfungen Johann Sebastian Bachs mit vorbildlicher Werktreue erschlossen hat. Nunmehr unternimmt es der durch den hohen Ernst seines künstlerischen Strebens ausgezeichnete Musiker, Mozarts Klavierwerke in einer Folge von fünf Konzerten zum Vortrag zu bringen. Der erste Abend umfaßte sechs Sonaten, die Mozart bis zu seinem 18. Lebensjahre komponiert hat. Wir sehen uns in eine frühlinghaft aufkeimende, lichte Tonwelt versetzt, die nur gelegentlich, so in dem leidberührten, im Ausdruck überraschend reifen Adagio der *F*-dur-Sonate (K.-V. Nr. 280) überschattet ist. — Die Sonaten zeichnen sich bereits durch erstaunliche Sicherheit und Knappheit der Form aus. Das Spiel Claudio Arraus vereinigt in sich kristallene Klarheit, Schlichtheit und hohe Natürlichkeit des Ausdrucks.

Heinz Zimbehl erwies sich an seinem Klavierabend im Bechstein-Saal als ungewöhnliche Begabung. Diese enthüllte sich infolge des wenig günstigen Programms erst im Laufe der Darbietungen. Der blutvolle, teilweise allerdings hemmungslose und überstürzte Vortrag der *fis*-moll-Polonaise von Chopin hatte virtuosen Schneid, offenbarte aber zugleich in den Schattierungen des „piano" und „mezzoforte" die ausgesprochene Anschlagsbegabung des jungen Künstlers, der an Kraftstellen indessen notwendiges Maßhalten noch vermissen läßt. Davon, wie sich die geistig-musikalische Entwicklung Heinrich Zimbehls gestalten wird, konnte man an diesem Abend kein klares Bild gewinnen. An eine Aufgabe, wie sie die *A*-dur-Sonate aus der Spätzeit Beethovens stellt, hätte der noch in voller Entwicklung begriffene junge Künstler sich nicht wagen sollen.

Das **13. Konzert junger Künstler** vermittelte die Bekanntschaft mit drei musikalischen Begabungen, Schützlingen des Gaues Sachsen (Austausch-Veranstaltung). Elisabeth Meinel (Leipzig), ein ausgesprochenes Vortragstalent, setzte ihre leicht bewegliche Stimme von echter, lichter Sopranfärbung eindringlich für Lieder von Ernst Smigelski (geb. 1881) ein, von denen „Mutter" und „Liebe" durch Zartheit und Ernst des Ausdrucks fesseln. Auf dem Gebiet des Ziergesangs ist die blutjunge Sängerin, wie ihr verheißungsvoller Vortrag einer Mozart-Arie erkennen ließ, durchaus auf aussichtsvollem Wege. Der vortrefflich geschulte, im Klang vollkommen gelöste Bariton Horst Günters spricht durch Wohllaut in allen Lagen ungemein an. Der junge Künstler erfreute zugleich durch einen ausdrucksvollen, feinfühligen und unaufdringlichen Vortrag. Der Dritte im Bunde war Heinz Sauer. Daß der junge Dresdener das Herz auf dem rechten Fleck hat, bewies seine, im Lyrischen besonders anziehende Wiedergabe der Fünf Klavierstücke op. 3 von Richard Strauß. Diese segeln noch so gut wie ganz im Fahrwasser Schumanns und der romantischen Schule aus Leipzigs musikalischer Blütezeit. Gerhard Puchelt begleitete die Sänger am Flügel mit vorbildlicher Einfühlungsfähigkeit.

Adolf Diesterweg

Die Gründungsfeier der **Hans Pfitzner-Gesellschaft** konnte nicht schöner begangen werden als mit einem Konzert, in dem vom Philharmonischen Orchester Werke des Meisters erklangen. Die Notwendigkeit dieser Gesellschaft und ihrer weitreichenden Aufgaben gehen zwingend aus dem hervor, was der Pfitzner-Biograph Walter Abendroth gerade in der AMZ. schon seit Jahren immer wieder dargelegt hat. Pfitzner ist einer von denen, die sich nicht mit einem Schlag die Welt erobern. Seine Werke wollen in die Zeit hineinwachsen. Daß Hans Pfitzner einer der besten lebenden Geister des heutigen Deutschlands ist, tragen wir als Gewißheit in uns. Schön wäre es natürlich gewesen, wenn das Konzert der Gründungsfeier den schaffenden Pfitzner gezeigt hätte. An seinem neusten Werk, dem in Frankfurt zuerst erklungenen Duett hätten die Berliner gewiß größten Anteil genommen. Auch ist nicht recht einzusehen, warum die Reichshauptstadt immer am längsten auf die neusten Werke Pfitzners warten soll. Auch das Violoncellokonzert erklang anderswo zuerst. Nicht nur das Neue, sondern das Große fesselt uns an Pfitzner. Seine *cis*-moll-Symphonie ist zudem gewiß ein Werk, das zum rechten Verständnis oft gehört werden muß. Je mehr man sich hineinlebt, um so unvorstellbarer wird, daß es einmal ein Streichquartett war. Pfitzner dirigierte diese größte symphonische Gabe seines Schaffens selbst. Wir hatten also die Gewißheit, diese Symphonie so zu erleben, wie sie gemeint ist. Auch die Ballade „Herr Oluf" und drei Gesänge, die Günther Baum mit verstehender Musikalität vortrug, begleitete Pfitzner. Wilhelm Furtwängler betrat erst beim letzten Werk des Abends das Podium. Es war die herrlich blühende Ouvertüre zum Käthchen von Heilbronn. Unter Furtwänglers anfeuernder

Leitung erlebte der Abend in diesem Werk den brausenden Abschluß. Die besten Wünsche begleiten das fernere Wirken der Hans Pfitzner-Gesellschaft.

Carla Hempl und Helmut Lohmüller gaben ein Konzert auf zwei Klavieren. Sie boten ein sauberes, gepflegtes und technisch einwandfreies Musizieren. In ihrer musikalischen Auffassungs- und Darstellungsgabe sind sich beide so nahe, daß es zu einem Vortrag wie aus einem Guß kam. Man möchte glauben, daß die beiden Konzertgebenden einer Schule entstammen. Die Literatur für zwei Klaviere ist leider nicht allzu groß. Für den Vortrag im Konzert kommen nur verhältnismäßig wenige Stücke in Frage. Dazu gehören Mozarts *D*-dur-Sonate, Chopins Rondo und Schumanns Variationen op. 46, die denn auch erklangen. Sehr erfreulich, daß sich die beiden Künstler wieder einmal mit Clementi befaßten. In seinen Werken steckt eine Unmenge blühender, formgewandter Musik, die durchaus nicht immer aus zweiter Hand kommt.

Daß das **Zernick-Quartett** sich an seinem einzigen Kammermusikabend nicht auf die Pfade irgendwelcher Versuche begab, sondern ausschließlich bekannte und wirkungssichere Werke spielte, ist nicht schwer zu begreifen. Junge Künstler können sich einen leeren Saal nicht leisten. Und nur klassische Musik füllt unsere Konzertsäle. Darum wurden diesmal Mozarts überaus herrliches *D*-dur-Quartett K.-V. Nr. 499, das Brahmssche Klarinettenquintett und das Schubertsche Quartett „Der Tod und das Mädchen" gewählt. Das Musizieren der jugendlichen Quartettgenossen ist natürlich, gesund, sauber, leidenschaftlich und doch zuchtvoll. Helmut Zernick führt klar und überlegen. Die Klarinette wurde von Prof. A. Richter geblasen. Friedrich Herzfeld

Das besondere Ereignis des **7. Philharmonischen Konzerts** war die Berliner Erstaufführung der „Musik für Saiteninstrumente und Schlagzeug" von Béla Bartok. Wir hätten das Werk eigentlich schon im November hören sollen. Jetzt trat es an die Stelle des nicht rechtzeitig beendeten Konzerts für Orchester von Gottfried Müller. Bartoks „Musik" ist zuerst vor schon fast einem Jahr beim Baden-Badener Musikfest erklungen. Die Wundermär von diesem Werk ist seitdem wie ein Sensationsgerücht zu uns gedrungen. Mag sein, daß darum die Erwartungen sehr hoch, fast allzu hoch gespannt waren. Es ist eine Musik, die sich beim ersten Hören niemandem ganz erschließt. Der Zugang zu ihr geschieht am unmittelbarsten durch die beiden schnellen Sätze, die in ihrer prägnanten Rhythmik mehr „Ungarisches" an sich haben. Charakteristischer sind vielleicht die anderen Sätze, vor allem die auf ganz eigenen Wegen zu seltsam impressionistischen Klängen vorstoßende einleitende Fuge. Bartoks Werk bedeutet in seiner tonalen Gelöstheit (wie fremd wirken die reinen *A*-dur-Schläge des Schlußsatzes!), seiner motivischen Konzentriertheit und seiner klanglichen Eigenart (Klavier, Harfe, Celesta, Xylophon, Pauken in raffiniertesten Mischungen mit dem zweichörigen Streicherkörper) sicherlich einen Markstein auf dem Wege des Komponisten. Ob auch für die gesamteuropäische Musik muß die Zukunft lehren. Wir möchten sein Erscheinen, vor allem in diesem repräsentativen Rahmen, zunächst als Fanal für die Schlagkraft zeitgenössischer Musik ansehen, das nicht zuletzt auch unseren eigenen Schaffenden zugute kommen sollte. Die Berliner Hörer waren freilich zaghaft mit ihrem Beifall. Er galt wohl mehr dem verehrten Dirigenten Furtwängler und dem Orchester. Desto stärker schlugen natürlich die übrigen Gaben des Abends ein: Schumanns dramatisch geschürzte *d*-moll-Symphonie, Straußens virtuos „hingelegter" Eulenspiegel und das liebenswürdig-anspruchslose *B*-dur-Klavierkonzert von Hermann Goetz, dessen Solopart Eduard Erdmann mit zartem Pastellstift nachzog.

Allerbeste Eindrücke hinterließ der Klavierabend des jungen **Karlrobert Kreiten.** Schon vor fünf Jahren, als Sechszehnjähriger, hat Kreiten von sich reden gemacht. Er ist seitdem nicht stehengeblieben. Seine behende Technik befähigt ihn zu anspruchvollsten Aufgaben. Rhythmischer Schwung und Sinn für formale Geschlossenheit auch der mehr spielfreudig-virtuosen Musik (Toccata von Prokofieff!) zeichnen sein Spiel hervorragend aus. Als Besonderheit bot er eine inhaltlich etwas zerflatternde, aber Gelegenheit zu spritzigem Spiel gebende Sonatine seines Vaters Theo Kreiten. Man wird von dem jungen Pianisten noch sehr Schönes erwarten dürfen.

Wenn **Herbert Pollack** Mozart spielt, glaubt man einen Steinerschen Hammerflügel zu hören. So sehr weiß er seine Klanggebung, die Leichtigkeit seines perlenden Laufwerks jener Ausdruckswelt anzugleichen. Freilich birgt diese Gedämpftheit der Farben, diese in keinerlei Extrem abweichende Klangformung (auch einer Schubert-Sonate ließ er sie angedeihen) die Gefahr in sich, daß bei solchen allzu ebenmäßig in der Fläche verbleibenden Tonwerken die persönliche Beteiligung des Spielers in den Hintergrund zu rücken droht. Starken Beifall erspielte der Künstler der lebendigen und abwechslungsreichen Barocksuite op. 29 von Georg Vollerthun (Erstaufführung), die sehr glücklich jede Art von äußerlicher Stilkopie vermeidet. Weniger gelingt dies dem op. 16 von Busoni.

Karl Schmitt-Walter hat, seitdem er von Wiesbaden an das Deutsche Opernhaus herüberwechselte, seinen festen Platz im Musikleben der Reichshauptstadt errungen. Seine tenoral gefärbte Baritonstimme schwingt voller Glanz und Durchschlagkraft. Auch als Liedersänger steht der sympathische Künstler seinen Mann. Er findet den rechten, ungekünstelten Ausdruck für das ewig wiederkehrende Wandermotiv und für das Schäferliche bei Schubert, für die tief versunkene Gedankenwelt und den liebjauchzenden Minnesang bei Brahms. Michael Raucheisen war seinen von innerer Wärme durchpulsten Vorträgen der ebenbürtige Begleiter.

San Francisco sandte uns in der Pianistin **Janet Graham** ein ursprüngliches Spieltalent, dessen besondere Merkmale anmutige Leichtigkeit und Mühelosigkeit sind. Ihre Vortragsfolge war allerdings nicht „mühelos", und es zeugt von ihrem Verantwortungsgefühl, daß sie es gewichtig mit der *f*-moll-Sonate von Brahms beschloß. Noch droht der Künstlerin in der technischen Mühelosigkeit eine Gefahr. Sie spielt, möchte man sagen, „zu" richtig: alle Vorschriften der Komponisten in bezug auf Klang und Rhythmus werden sauber und genau befolgt, und trotzdem fehlt noch irgend etwas. Man wartet noch auf den eigenen, unter inneren Kämpfen erarbeiteten Ton. Wenn es Janet Graham gelingt, ihn voll und ungehemmt zum Klingen zu bringen, werden wir und vor allem ihre Heimat um eine Pianistin von Rang reicher sein.

Im Mittelpunkt des 32. Abends des **Hilfswerks für deutsche Kunst** stand die vom Komponisten am Flügel betreute Uraufführung der Sieben Lieder op. 18 von Georg Krietsch. Die zarten Stimmungsbilder des Heidedichters Hermann Löns haben es auch ihm angetan, ihr volkstümlicher Rhythmus, ihr gedanklicher Fluß bestimmen die Melodik dieser schlichten Lieder. Besonders der elegische Ton ist stimmungsvoll eingefangen und wieder zum Ausdruck gebracht. Der fast zu sparsam bedachte Klaviersatz schmiegt sich unaufdringlich an. Karl Schmitt-Walter von der Deutschen Oper, dem die Lieder gewidmet sind, führte sie mit dem edlen Schmelz seiner Stimme leicht zum Siege. Weitere Mitwirkende des Abends waren die achtbare Violoncellistin Margit Werlé und der junge Pianist Rainer Zipperling, der sich als klar und überlegt vortragender Schubert-Spieler empfahl.

Dr. Richard Petzoldt

Beethoven und Reger beherrschten das von **Eugen Jochum** dirigierte 3. Konzert des Philharmonischen Orchesters. Wie dankbar war man, einmal eine frühe Symphonie Beethovens zu hören! Und die Philharmoniker spielten die Zweite unter der allen Feinheiten nachspürenden Leitung Jochums empirehaft-festlich; das Larghetto beschwor die gemütliche, aber auch gemütvolle Welt von Beethovens Zeitgenossen v. Kobell herauf. Die den Abend beschließende Siebente legte Jochum in einer auf besondere Wirkung des letzten Satzes abzielenden merklich abgewogenen Temposteigerung an; alles in der vor Ausarbeitung nur so funkelnden Partitur kam höchst genußreich klar heraus. Zwischen den Symphonien erklang Regers „Hymnus der Liebe", eins der vornehmsten Werke der „neudeutschen" Musik, dessen Vokalpartie Emmi Leisner mit der beschwörenden Ausdrucksgewalt ihres glockenhaften Alts in wundersamer Verschmelzung mit der unerhört orchestrierten Instrumentalpartie sang.

Die **Gemeinschaft junger Musiker** veranstaltete im Haus der Presse ein „Austauschkonzert Österreich-Deutschland" mit der Wiener Akademischen Mozart-Gemeinde. An der hauptsächlich aus Liedern bestehenden Vortragsfolge waren neun Komponisten beteiligt. J. M. Hauschild setzte sich mit der überzeugenden Beseeltheit seines Baritons für sehr poesievolle Schöpfungen von Julius Bittner und Artur Kanetscheider ein. Isolde Riehls wundervoller, tragender Alt mit seiner glanzvollen Höhe verhalf gelöst schreitenden Liedern von Philipp Freihoffer zu nachhaltiger Wirkung. A. F. Stade war den technischen, zum Teil schwierigen Begleitungen ein sicherer und poetischer Interpret. Vom Fehse-Quartett gespielt, ging den Liedern eine aus kurzen, unbekümmert spätestromantisch musizierten, manches „Wienerische" enthaltenden Sätzen bestehende „Serenade" von Friedrich Bayer voraus; gegen Schluß setzte Valesca Burgstaller ihr großes Können für eine unter Verwendung nordischer Volksliedmotive im Lisztschen Virtuosenstil komponierte Nordische Ballade von Robert Geutebrück ein.

Ernst Boucke

Die **15. Stunde der Musik** stand wieder einmal im Zeichen des künstlerischen Auslandsaustausches. Der junge ungarische Pianist Pál Kiss, der übrigens als brillanter und musikantischer Spieler hier schon oft Beifall erwarb, kam zu Worte. Die Klarheit, tonliche Ausgewogenheit und Leichtigkeit seines Anschlags, sein müheloses virtuoses Können und sein Temperament sind bestechende Begabungsausweise. Diesmal hatte er sich Mozarts kostbare *A*-dur-Sonate erwählt, die ihm fein pointiert und durchgezeichnet im Lineament gelang, wenn auch eine gewisse Überspitzheit der Auffassung nicht zu übersehen war. Adelheid Armhold, von Franz Rupp mit idealem Verständnis begleitet, sang mit reifem Ausdruck Lieder von Schubert und Kilpinen. Ihre Gestaltung kommt

von Herzen, und der Reiz ihrer Stimme bezaubert stets aufs neue, namentlich in den zarten Pianonuancen. Leider ist der Tonansatz zuweilen durch leichte Abirrungen getrübt, was wohl von etwas unfreier Haltung beim Singen herrührt.

Nicht weniger als drei Erstaufführungen aus der Literatur für zwei Klaviere brachten im Bestreben nach schablonenfreier Programmanlage **Senta Kurz und Maria Petersen** bei ihrem Abend im Meistersaal dar. Da war Mario Tarenghi mit seinem effektvollen, aber im Einfall etwas akademisch erscheinenden Präludium mit Fuge op 46 vertreten; dann Josy Schlageter (gest. 1919 in Basel) mit einer gefällig unterhaltenden Suite im alten Stile, die sich harmonisch etwa im Fahrwasser von Brahms hält; endlich der Schweizer Komponist E. R. Blanchet mit einer tarantellahafte Züge tragenden, ins Pompös-Wilde ausgreifenden Ballade op. 57. Um Einheitlichkeit des Zusammenspiels besorgt, ließen die mit tüchtigem Können ausgestatteten Pianistinnen die Forderungen nach Gelöstheit und Differenzierung des Vortrags hinter alfrescohaften Kraftaufgipfelungen zurücktreten. Intimere Wirkungen ergaben sich stellenweise in Busonis geistvollen Mozart-Bearbeitungen der Orgelwalzenfantasie und dem reizenden Duettino concertante.

Auf einem der Kammermusikabende der Fachschaft Komponisten wurden Werke von Heinz Schubert, Josef Ingenbrand und Georg Fuhr geboten. Schuberts Streichquartett-Schöpfung, eine linear spannungshafte und weit ausschwingende, rezitativisch eindringliche Fantasie mit fast etwas zu knapp gehaltener, ungemein beweglicher Gigue zum Abschluß, fesselte als Arbeit von ernstestem Anspruch und dichter Gestaltungskraft. Die **Kammermusikvereinigung Georg Fuhr** bemühte sich hingebend darum. Ihr Primarius steuerte auch zum Programm ein interessantes Streichquintett aus seiner Feder bei, das bei sehr eigener, herber harmonischer Haltung und überlegener Satztechnik die Kontraste schwermutsversponnener Stimmungsintensität und musikantischer Beschwingtheit verwirklicht. Das „Nachtstück“ mit seinen Tangorhythmen zeigte, daß sich auch Anregungen des modernen Gesellschaftstanzes in die Sphäre des unbedingt Kunsthaften heben lassen. Wieder gab die genannte Kammermusikvereinigung eine zwingende und hochkultivierte Auslegung. Ans Lyrisch-Improvisatorische und Klangmalerische gaben sich hin die vier Ritornelle nach Morgenstern für Koloratursopran und Harfe von Ingenbrand. Margarethe Corazolla, von Prof. Max Saal meisterlich unterstützt, stellte den Zyklus einfühlsam, wenn auch stimmlich noch nicht ganz überzeugend, dar. Dr. Wolfgang Sachse

---

Staatsoper. Die Neuinszenierung der „Lustigen Weiber“ stand unter einem glücklichen Stern. Sie wußte die komischen und phantastischen Elemente, die Otto Nicolais unverwelklich frischer, köstlicher Oper das Gepräge geben, mit künstlerischem Geschmack in Ausgleich zu bringen. Die Aufführung vollzog sich im Rahmen der reizvollen Bühnenbilder Karl Dolls. Sie fanden in der märchenhaften Waldszene ihre Krönung. Die an prächtigen Einfällen reiche Spielleitung Wolf Völkers, des Gastes der Staatsoper, wußte jede Gelegenheit, das Bühnenvölkchen in lebendiger und charakteristischer Bewegung zu halten, phantasievoll auszunutzen. Der Abend wurde dank des Aufgebotes herrlicher Stimmen zu einem Fest des Wohllauts. Erna Berger war eine von Laune sprühende, bezaubernd singende „Frau Fluth“. In der Rolle des vor Eifersucht tollen Gatten bot Rudolf Bockelmann eine packende Charakterstudie. Auf der gleichen Höhe in Gesang und Darstellung hielt sich Margarete Klose, eine „Frau Reich“ von Kaliber. Ivar Andresen blieb der tragikomischen Figur des Falstaff in der martialischen Stimmfärbung und in der Drastik des Spiels nichts schuldig. Der Dirigent des Abends, Johannes Schüler, wahrte, bei aller lebensvollen Kennzeichnung der komischen Szenen, der Musik den beglückenden romantischen Klang. Adolf Diesterweg

Kleine Mitteilungen

Vor kurzem fand durch den Beauftragten der Stadt Leipzig eine Besichtigung der künstlerischen Arbeiten am **Leipziger Richard Wagner-Nationaldenkmal** statt, die der Stuttgarter Bildhauer Prof. Emil Hipp in der oberbayrischen Ortschaft Kiefersfelden ausführt. Von den vier Reliefwänden des Denkmals sind die Frieswände „Mythos“ und „Schicksal“ vollendet. Die Marmorwände „Liebe“ und „Erlösung“ werden im nächsten Jahr fertiggestellt sein. Die baulichen und gärtnerischen Anlagen der Denkmalstätte in Leipzig gehen ihrer Vollendung entgegen. Die Einweihung des Denkmals findet durch den Führer im Frühjahr 1940 statt.

Zeitungsnotizen zufolge ist im Rahmen des deutsch-tschechischen Kulturaustausches ein **Gastspiel des Tschechischen Nationaltheaters** mit Smetanas „Verkaufter Braut“ in Berlin geplant. Dieses Gastspiel sei als Gegengabe für Schauspielaufführungen des Berliner Schiller-Theaters in Prag, Brünn und Preßburg gedacht.

Die tschechoslowakische Rundfunkgesellschaft habe ferner das deutsche Angebot angenommen, aus dem Händel-Zyklus der deutschen Sender drei Abende zu übertragen.

Im Frühjahr 1938 finden folgende **Privatmusiklehrerprüfungen in Westfalen** statt: Münster: 19. März ff., Dortmund: 26. März ff. Meldungen sind für die Prüfung in Münster bis spätestens zum 20. Februar, für die Prüfung in Dortmund bis spätestens 25. Februar unter Beifügung der in den §§ 3 und 4 der Prüfungsordnung vorgesehenen Papiere an den Herrn Oberpräsidenten, Abteilung für höheres Schulwesen, Münster, Schloßplatz 3, zu richten.

Das **1. Bruckner-Vierjahrfest, zugleich 10. internationales Bruckner-Fest,** wird vom 29. Juni bis 4. Juli von der Internationalen Bruckner-Gesellschaft in Wien und der Bruckner-Festgemeinde in Linz a. D. und im Stift St. Florian durchgeführt. Zur Aufführung kommen: Kirchliche und weltliche Chorwerke, die drei großen Messen, das Requiem, das Te Deum und Männerchöre; Symphonien: Studiensymphonie, I., II., IV., VIII., IX. Dirigenten: Siegmund Hausegger (München), Oswald Kabasta (Wien-München), Robert Keldorfer (Linz), Peter Raabe (Berlin), Hans Weisbach (Leipzig); Orchester: Die Wiener Symphoniker; Internationaler Orgelwettbewerb (für Improvisatoren) auf der Bruckner-Orgel in St. Florian.

Vom 29. Juni bis 3. Juli 1938 veranstaltet das Musikwissenschaftliche Institut der Universität Freiburg i. Br. zusammen mit der Arbeitsgemeinschaft für Orgelbau und Glockenwesen und dem Arbeitskreis für Hausmusik die **2. Freiburger Orgeltagung,** bei der die Kleinorgel und die weltliche Orgel im Mittelpunkt stehen. Zwölf Jahre sind verflossen, seit die erste Freiburger Orgeltagung den Anstoß zu einer neuen deutschen Orgelbewegung gab. Was diese an Erkenntnissen und Erfahrungen brachte, soll nunmehr für die neuen Erscheinungsformen der Orgel in unserer Gegenwart fruchtbar gemacht werden. Der Plan sieht zweieinhalb Tage für die fachlichen Besprechungen und Referate und eineinhalb Tage für Versuchs- und Musteraufführungen vor größerem Hörerkreis vor. Eine reichhaltige Schau von Kleinorgeln verschiedenster Art wird der Tagung besondere Bedeutung geben. Anfragen erledigt bis auf weiteres der Arbeitskreis für Hausmusik, Kassel-Wilhelmshöhe, Heinrich-Schütz-Allee 81.

Im Rathaus in Lüttich wurde eine **Büste des belgischen Tonmeisters César Franck** enthüllt, die Verehrer des Komponisten der Stadt geschenkt haben. Die Familie des Meisters stammt übrigens aus dem deutschsprachigen Teil der heutigen Provinz Lüttich, wo sie nachweislich seit 1540 ansässig war.

Personal-Nachrichten

In Bern starb im Alter von dreiundachtzig Jahren der Klaviervirtuose **Bertrand Roth,** der von 1877 bis 1880 noch Liszts Unterricht genossen hat. Roth war zunächst Lehrer am Hochschen Konservatorium in Frankfurt a. M., später Mitgründer des Raffschen Konservatoriums ebendort und Pädagoge in Dresden, wo er 1901 den „Musiksalon Bertrand Roth" gründete und Hervorragendes für das Schaffen der Zeitgenossen leistete. Roth stand bis ins hohe Alter hinein als Pianist in der Öffentlichkeit. Sein eigenes Schaffen umfaßt hauptsächlich Lieder und Klaviermusik.

Hans Beltz, Professor an der Staatlichen Hochschule für Musikerziehung und Kirchenmusik in Berlin, erhielt die Aufforderung, eine Professur für das Klavierspiel an der Musik-Akademie in Tokio zu übernehmen.

Walter Kollo, der erfolgreiche Operetten- und Tonfilmkomponist, konnte vor kurzem seinen 60. Geburtstag feiern.

Dr. **Willy Becker,** der Intendant des Staatstheaters Bremen, ist zum Intendanten in Augsburg gewählt worden. Er wird sein neues Amt im Herbst 1938 antreten. Dr. Becker, der früher die Intendantenposten in Essen und Düsseldorf innehatte, hat das Bremer Staatstheater dreizehn Jahre geleitet.

Wenige Tage vor seinem 56. Geburtstag starb an einer septischen Angina Prof. **Herman Roth.** Roth, der seit einigen Jahren an der Berliner Hochschule für Musik im Tonsatz unterwies, hat zuletzt stärkste Beachtung durch seine Neuübersetzung von Mozarts „Don Juan" gefunden. Über einer Neufassung des „Figaro"-Textes hat ihm jetzt der Tod die Feder aus der Hand genommen. Roth stammte aus dem Badischen, war Schüler von Wolfrum und Riemann, wirkte als Kritiker in Leipzig und München, sodann als Lehrer in Karlsruhe und Stuttgart, danach nochmals als Musikkritiker in Hamburg als Nachfolger von Ferdinand Pfohl. Er schuf Neuausgaben von Werken Joh. Seb. und Phil. Em. Bachs und Händels und ist auch als Komponist hervorgetreten.

In seinem Ruhesitz in Berchtesgaden feierte Prof. **Waldemar Meyer,** der einstmalige Meisterschüler von Joachim und gefeierte Konzertgeiger, in voller Rüstigkeit seinen 85. Geburtstag. Anfang der neunziger Jahre gründete er in Berlin das viel beachtete Waldemar Meyer-Quartett.

In Wien starb im hohen Alter **Rosa Mayreder,** die Textdichterin von Hugo Wolfs „Corregidor".

Theater und Oper

Berlin. Die Staatsoper bringt am 16. Februar eine Neuinszenierung von Beethovens „Fidelio" unter der musikalischen Leitung von Gewandhauskapellmeister Hermann Abendroth a.G. — Josef Reiters Tanz- und Singspiel „Totentanz" kommt am 25. Februar zur Erstaufführung im Deutschen Opernhaus. Im Anschluß daran wird desselben Komponisten einaktige Oper „Der Bundschuh" gegeben, die ihre Uraufführung in der Wiener Hofoper im Jahre 1900 erlebt hat.

Frankfurt a. M. Herbert Decker, Oberspielleiter am Staatstheater Bremen, inszeniert als Gast Mozarts „Così fan tutte" im Opernhaus Frankfurt a. M. Die Bühnenbilder entwirft Ludwig Sievert.

Monte Carlo. Die Oper bringt auch in diesem Jahre wieder eine Anzahl Wagner-Aufführungen in deutscher Sprache unter dem Dirigenten Franz v. Hoeßlin. Die bisherigen Aufführungen — „Tristan und Isolde", „Walküre" und „Siegfried" — wurden volle Erfolge der deutschen Kunst und der beteiligten Künstler.

Passau. Ein weiteres Gastspiel der Münchener Staatsoper in der Nibelungenhalle zu Passau brachte Beethovens „Fidelio".

Wien. Die Wiener Staatsoper wird im März nach langjähriger Pause den Einakter „Djamileh" von Bizet zur Aufführung bringen.

Konzert-Nachrichten

Athen. Im Olympia-Theater errang Hans Knappertsbusch als Dirigent eines Symphoniekonzerts mit Werken von Beethoven, Mozart und Richard Strauß stürmischen Beifall. Dem Konzert wohnten der König und Mitglieder der königlichen Familie sowie der deutsche Gesandte bei.

Berlin. Das 8. Philharmonische Konzert am 13./14. Februar untersteht der Leitung von Bernardino Molinari (Vivaldi, Pizzetti, Beethoven, Strauß); Solist: Pietro Scarpini (Klavier). — Willem Mengelberg dirigiert das 3. Sonderkonzert am 20./21. Februar (Beethoven, Schubert, Brahms). — Carl Schuricht setzt den in diesem Jahr ihm allein unterstellten Beethoven-Mozart-Zyklus am 25. Februar mit dem 2. Abend fort; Solistin: Anna Antoniades (Klavier). Das 3. Chorkonzert mit dem Kittelschen Chor ist am 27. Februar („Missa solemnis").

— Die Hochschule für Musik veranstaltet ein geistliches Konzert mit Werken von Bruhns, Buxtehude, Schütz, Ritter und Pergolesi am 14. Februar.

— Myrtle Leonard von der Metropolitan Opera (New York) gibt am 15. Februar im Bechstein-Saal einen Liederabend mit Prof. Bruno Hinze-Reinhold am Flügel. Programm: Haydn, Scarlatti, Gluck, Respighi, Schubert, Wolf, Strauß, van Eyken, Tremisot, Wolf-Ferrari, Debussy, Rachmaninoff, Brewer, Old Irish, Edwards, Old English.

— Friedel Wurzbacher hat für ihren Liederabend am 18. Februar im Bechstein-Saal Lieder von Bruch, Schubert, Wolf, v. Westerman, Dvořák, Strauß gewählt. Am Flügel: Hellmut Hidegheti.

— Arno Erfurth hat am 18. Februar im Beethoven-Saal seinen 2. Klavierabend. Zur Aufführung gelangen Werke von J. S. Bach, Reger, K. F. Noetel (Variationen 1936), Beethoven, P. Höffer (Tanzvariationen, zum erstenmal vollständig).

— Lilia d'Albore (Rom) bringt in ihrem Violinabend am 22. Februar in der Singakademie Werke von Vitali, Tartini, Mozart, Chausson, Rolla-Pasqualini, Sammartini, Paganini. Am Flügel: Prof. Bruno Hinze-Reinhold.

— Die Parochial-Kantorei singt im März die Johannes-Passion von Heinrich Schütz.

— Das 3. Abonnementskonzert der Singakademie bringt am 24. und 25. März in Gedenken an Beethovens Todestag die Missa solemnis. In der Karwoche kommt am Palmsonntag die Matthäus-Passion zur Aufführung. Am Donnerstag und Karfreitag folgen Bachs Johannes-Passion und wieder die Matthäus-Passion. Diese letztere ist ein besonderer Gedenktag der Singakademie, nämlich die 150. Aufführung der Matthäus-Passion seit der Wiedererweckung und ersten Aufführung am 11. März 1829 durch die Singakademie. Das Werk kommt am Karfreitag strichlos in zwei Teilen zur Aufführung.

Leipzig. Zur kommenden Frühjahrsmesse veranstaltet das Leipziger Meßamt am 8. März ein Gewandhaus-Sonderkonzert unter Leitung von Generalmusikdirektor Prof. Hermann Abendroth.

Luxemburg. Lucien Lambotte, Direktor des Städtischen Konservatoriums, brachte in den beiden ersten Konservatoriumskonzerten in abwechslungsreicher Reihenfolge u. a. Beethovens Pastorale, R. Strauß' Tod und Verklärung und Schuberts Wandererfantasie in der Orchesterbearbeitung von Liszt zur Aufführung. Der bescheidene Dirigent besitzt hohe musikalische Qualitäten. Durch die Gesellschaft „Les amis de la musique" wurde ein prachtvolles Symphoniekonzert des belgischen Nationalorchesters unter Leitung von Désiré Defauw geboten. Der Dirigent, Direktor der Brüsseler Konservatoriumskonzerte und Leiter des Rundfunkorchesters, ist durch seine Gastspiele auch in Frankreich, Deutschland, England, Holland und Italien bekannt. Unter den gespielten Werken schien besonders bemerkenswert das ausdrucksgesättigte „Adagio für Streichorchester" des bereits mit vierundzwanzig Jahren verstorbenen Flamen Leken. K. H.

München. An einem Kammermusikabend wurden neue Werke des in Leipzig und München mehrfach aufgeführten Komponisten Kurt Reinhard geboten. Es handelte sich um Liederzyklen (Lieder der Einsamen), die die Sopranistin Ursula Honisch übernommen hatte, und durch Hans Kohl vorgetragene Violinstücke (Totentanz und Partita). Die Begleitung lag in Händen des Darmstädter Pianisten Rudolf Jockel.

Potsdam. Im Rahmen der städtischen Abonnementskonzerte gab Wilhelm Furtwängler in Potsdam mit den Berliner Philharmonikern ein Konzert. Namens der Stadt Potsdam, die Dr. Furtwängler zu ihren Mitbürgern zählen darf, überreichte Oberbürgermeister General Friedrichs dem Dirigenten die photokopierte Original-Partitur der 8. Symphonie von Beethoven in einer prachtvollen Lederkassette.

Schneidemühl. Als gemeinsame kulturelle Kundgebung der Grenzmark brachte Musikdirektor Oswald Buchholz unter Mitwirkung von neun Chören aus Schneidemühl und der Grenzmark, der Hochschule für Lehrerinnenbildung, des verstärkten Orchesters des Landestheaters und zum Teil einheimischer Solisten eine eindrucksvolle Aufführung von Beethovens 9. Symphonie zustande.

Weilheim. Aus Anlaß der Einweihung der neuen Konzerthalle in Weilheim fand ein Konzertabend des Münchner Staatsopernorchesters unter Leitung von Staatskapellmeister Karl Tutein statt, an dem Felicie Hüni-Mihacsek und Rudolf Gerlach Lieder und Arien sangen.

Witten (Ruhr). In Witten setzte sich Robert Ruthenfranz unter Mitwirkung des Antwerpener Komponisten und Pianisten Prof. Marinus de Jong, einheimischer Solisten und des Städtischen Orchesters verdienstvoll für zeitgenössische flämische Musik ein. Durch O. A. Köhler fand de Jong auch in Bochum Gelegenheit, seine Kunst bekanntzumachen.

Aus Künstlerkreisen

Arno Erfurth spielte im Kurzwellensender und im Deutschlandsender Werke von Beethoven und Reger.

Eva Eickemeyer, die Tochter des verstorbenen Konservatorium-Direktors Prof. Eickemeyer, erwies sich in ihrem 1. Liederabend in Jena als Liedgestalterin von Format. Die junge Sopranistin ist aus der Schule von Frau L. Eickemeyer-v. Bardeleben hervorgegangen. Kapellmeister Schwaßmann verpflichtete sie für sein nächstes Rundfunkkonzert.

Generalmusikdirektor **Herbert Albert** von den Württembergischen Staatstheatern in Stuttgart wurde eingeladen, ein Symphoniekonzert des Nationaltheater-Orchesters in Mannheim zu dirigieren.

Das Concerto sinfonico für 5 Solobläser, Streichorchester und Schlagzeug op. 21 des Stuttgarter Komponisten **Hans Brehme** kam in New York unter Arnold Baxter zur amerikanischen Erstaufführung.

Konzertmeister **Erwin Häusler** konnte in Bochum mit der „Geigenmusik" von Werner Egk für sich und das Werk großen Erfolg erzielen.

Kurt Raschs „Konzert für Orchester" wurde zur Aufführung im Deutsch-Finnischen Austauschkonzert in Helsingfors unter Prof. Raabe für den 18. März angenommen.

Von dem jungen Komponisten **Fried Walter** wurde die heitere Ouvertüre „Marionetten und Masken" in London, Luxemburg, Hilversum, Stockholm, Wien und Riga erfolgreich aufgeführt.

Georg Steiner und **Christa Richter** hatten auf ihrer ausgedehnten Konzertreise durch Österreich, Deutschland und die Tschechoslowakei mit ihren Duo-Abenden für zwei Geigen ganz außerordentliche Erfolge bei Zuhörern und Presse. Sie wurden für März zu einer neuen Konzertreise verpflichtet.

Verantwortlich für die Schriftleitung: Für den Teil „Berliner Musikleben" wie für alle Berlin betreffenden Berichte und Beiträge (ausgenommen die Rubriken „Kleine Mitteilungen" und folgende): Paul Schwers, Berlin-Südende, Doelle-Straße 48. — Verantwortlich für den gesamten übrigen redaktionellen Inhalt: Dr. Richard Petzoldt, Berlin-Wilmersdorf, Rudolstädter Straße 127. — Verantwortlich für den Anzeigenteil: Elly Schumacher, Berlin-Südende, Doelle-Straße 48. — Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel, Leipzig C 1. Erfüllungsort und Gerichtsstand Leipzig. IV. Vj. D. A. 1080

Wohnungs-Tafel
Künstler / Unterricht / Institute

Gesang

Sopran und Mezzosopran

Adine Günter-Kothé hoher Sopran SEKRETARIAT: GLIMPF
BERLIN W 15, Xantener Straße 14 / Telefon 92 57 27

ELSE REUTER-NEEB Konzert- und Oratoriensängerin - Sopran Weilburg/Lahn Adolfstraße 5, Tel. 514

ELSE RUECKER Konzert- und Oratoriensängerin — Sopran Wiesbaden, Dotzheimer Straße 51, Telefon 208 97

Marta Schilling Sopran · Lied, Oratorium Berlin-Zehld., Sven-Hedin-Str. 64 · 84 86 22

Lotte Schrader Sopran, Oper-Konzert-Oratorium Sekretariat: Berlin-Charlottenburg 1 Fernsprecher 34 59 77

LORE SCHRÖTER Oratorien und Lieder Köln, Mohrenstr. 5, Tel. 223904

Carlotta TAG Koloratur-Sopran/Berlin W 35 Steglitzer Straße 21 / Fernsprecher 21 31 41

Hilde Wesselmann Sopran—Oratorium—Lied W.-Barmen, Ronsdorfer Str. 64. Tel. 60000

Alt

Lore Fischer ORATORIEN / LIEDERABENDE Stuttgart W, Gaußstr. 74, Fernruf 65394

RUTH GEHRS ORATORIEN — LIEDER — ORCHESTERGESÄNGE SEKR.: BERLIN-CHARLOTTENBURG 1. TEL. 34 59 77

Margarete Hartmann BERLIN-WILMERSDORF Wexstr. 38, 86 68 53

Eva Jürgens ALT-MEZZO W.-Barmen, Wertherhof 6, Tel. 522 91

Bariton

Hans Friedrich MEYER LIED-ORATORIUM, Berlin-Neuwestend, Bolivarallee 7, Tel. 991 682

Alfons Schützendorf Bariton Oper — Oratorien
Berlin-Charl., Berliner Str. 22, Tel.: 31 23 24 / Gesangspädagoge

Tenor

Clemens ANDRIJENKO Konzert-Oper Berlin-Steglitz, Albrechtstr. 72b

---

Alle Musikalien * Alle Schallplatten Accordeons, Kleininstrumente

BOTE & BOCK
G. m. b. H.

Im Zentrum: Leipziger Straße 37 166416

Gegr. 1838

Im Westen: * Tauentzienstraße 7b 241582, 248300

Stadtauslieferungsstelle der Allgemeinen Musikzeitung für Groß-Berlin

---

Konzert-Organisation, Künstler-Vertretung

LOLA BOSSAN

Gründerin und Leiterin des Orchestre Philharmonique de Paris. Geschäftliche Vertretung der Allgemeinen Musikzeitung. **151, Avenue Wagram, Paris XVIIe**

Süddeutsche Konzert-Direktion
Otto Bauer G. m. b. H. Leitung: Arnold Clement

München Wurzer Straße 16. Gegründet 1890
Telefon: 22795, 23537 / Telegr.-Adr.: Weltkonzert
Geschäftsstelle und Vermittlung sämtlicher Münchener Konzertgesellschaften und Chorvereine

Arrangement von Konzerten, Vorträgen, Tanzabenden im In- und Ausland. Verlag der Musikzeitschrift Dur und Moll. Schriftleitung: Richard Würz

---

Konzertdirektion Johan Koning

Ruijchrocklaan 32 **HAAG** Telefon 721 571
Engagementsvermittlung und Organisation von Konzerten

Johann Sebastian Bachs Leipziger Kirchenmusik

Studien und Wege zu ihrer Erkenntnis

von

Arnold Schering

210 Seiten mit 14 Tafeln. In Ganzleinen RM. 7.50

Scherings neues Werk sucht den Meister dort auf, wo er als Mensch und Künstler noch heute gleichsam persönlich erreichbar ist: auf dem Gebiet seines täglichen Wirkens als Kantor und Kirchenmusikdirektor. Demgemäß erfahren neben eingehenden und grundlegenden Untersuchungen über die musikalischen Verhältnisse auch die Örtlichkeiten selbst eine ausführliche Würdigung, so daß mit dieser Veröffentlichung ein überaus vielseitiger und wichtiger Beitrag zur Kulturgeschichte geliefert wird. Mit seinen Schilderungen der Baulichkeiten, Instrumente, des Stimmenmaterials, der Mitwirkenden und ihrer Aufstellung stellt der Verfasser ein Bild der Umwelt des Thomaskantors hin, das in vielerlei Beziehung neue Aufschlüsse zu geben imstande ist.

Zu beziehen durch jede Buch- und Musikalienhandlung und durch

BREITKOPF & HÄRTEL IN LEIPZIG

Nummer 7 · 18. Februar 1938

Allgemeine Musikzeitung

Rheinisch-Westfälische Musikzeitung · Süddeutscher Musikkurier
Berlin · Leipzig · Köln · München
65. Jahrgang



Albert Bittner
Musikdirektor der Stadt Essen

Postversand ab Leipzig

ALLGEMEINE MUSIKZEITUNG

Hauptschriftleitung und Geschäftsstelle: Berlin-Südende, Doelle-Straße 48 • Fernspr. 75 12 38

Telegramm-Anschrift: Musikzeitung Berlin-Südende. Bankkonto: Deutsche Bank und Diskonto-Gesellschaft, Depositenkasse L III, Berlin-Tempelhof. Postscheckkonto: Berlin 28328. Zu beziehen durch die Geschäftsstelle Berlin-Südende, Doelle-Straße 48, und Köln a. Rh., Am Hof 30—36, sowie durch alle Musikalien- bzw. Buchhandlungen und Postanstalten. **Geschäftsstelle für die Rheinprovinz und Westfalen:** Musikalienhandlung P. J. Tonger, Köln a. Rh., Am Hof 30—36; Fernsprecher 22 59 48; Postscheckkonto: Allgemeine Musikzeitung Köln 55923 • Schriftleitung: Studienrat Alois Weber, Köln-Deutz, Markomannenstraße 12; Fernsprecher 12674 **Geschäftsstelle für München und Süddeutschland:** Süddeutsche Konzertdirektion Otto Bauer, G.m.b.H., München, Wurzer Straße 16, u. Musikalienhandlung Otto Bauer, München, Maximilianstraße 5 • Städtauslieferungsstelle für Groß-Berlin: Bote & Bock, Berlin W 8, Krausenstraße 61 • Auslieferung in Leipzig: Breitkopf & Härtel, Leipzig C 1, Nürnberger Straße 36—38 • Die Zeitung erscheint jeden Freitag, vom 15. Juli bis 1. September zweiwöchentlich • Bezugspreis durch Postzeitungsamt und den Buchhandel bezogen RM. 6.25 vierteljährlich einschließl. Bestellgeld • Bei Versand nach dem Ausland werden Porto und Streifbandkosten berechnet • **Preis der Einzelnummer RM. 0.70**

Anzeigenpreise werden nach Millimeterzeilen berechnet. Zur Zeit gilt Preisliste Nr. 4 vom 15. September 1936. Ausführliche Auskunft auf schriftliche Anfragen

Für unverlangt eingesandte Manuskripte keine Gewähr. Rückporto ist beizufügen

Allgemeine Musikzeitung

Wochenschrift für das Musikleben der Gegenwart

RHEINISCH-WESTFÄLISCHE MUSIKZEITUNG / SÜDDEUTSCHER MUSIK-KURIER

Herausgeber: Paul Schwers

65. Jahrgang — Berlin, Leipzig, Köln, München, 18. Februar 1938 — Nummer 7

Welche Musik ist „vollkommen"?

Zu Roderich v. Mojsisovics' Aufsatz über das Vollkommenheitsideal

Von Dr. Erich Valentin, München

In seinem Aufsatz „Über das Vollkommenheitsideal in der Musik" (AMZ. Nr. 4) hat Roderich v. Mojsisovics an eines der brennendsten Probleme gerührt. Denn mit der Deutung des Begriffs der Vollkommenheit steht und fällt jede Beurteilung über den Wert und Unwert einer Musik. Was ist vollkommen? Die Philosophie sieht das als vollkommen an, was der Verwirklichung einer vorgestellten Idee entspricht. Freilich, um das Thema haben sich Variationen geschlungen, von denen jede die richtige zu sein angibt. Aber fragen wir uns: kann man wirklich und verallgemeinernd bestimmen, was vollkommen ist?

Auf die Kunst, besonders aber auf die Musik angewandt, ist diese Frage, wenn sie aus dem Stofflichen, aus dem Material, aus der Technik abgeleitet wird, zu verneinen. Mojsisovics betrachtet die Sache von diesem Gesichtspunkt aus und muß bei seinem biologischen Verfahren auf das Ergebnis stoßen, daß die Möglichkeit einer vollkommenen Musik erst in dem Augenblick eintreten konnte, „in dem die betreffende Kunst vollständig entwickelt war oder, anders ausgedrückt, in dem sie völlig frei wurde in der Beherrschung und in der Verwendungsmöglichkeit all ihrer Ausdrucksmittel". Nach seiner Ansicht mußte dieser Zeitpunkt bei Bach sein. Um welche Ausdrucksmittel handelt es sich dabei? Um diejenigen, die uns heute als Folgerung einer mehrhundertjährigen Musikentwicklung gebräuchlich sind. Aber wir müssen, wenn wir diesen Gedanken folgerichtig zu Ende denken, zu einem Trugschluß kommen. Denn die Musikgeschichte geht weiter. Oder soll sie stehen bleiben, angeblich, weil nun ein für allemal ein Vollkommenheitsideal erreicht ist, da wir ja in der Tat die Ausdrucksmittel bis ins letzte beherrschen (oder besser: zu beherrschen glauben)? Können wir uns nicht vorstellen, daß die Theoretiker der Affektenlehre des 18. Jahrhunderts mit vollem Recht von sich in Anspruch nahmen, ein Vollkommenheitsideal aufgestellt zu haben? Auf alle Fälle wähnten sie doch, daß es ihnen gelungen sei. So war es zu allen Zeiten; man legte Maßstäbe an und entdeckte, wie herrlich weit man's doch gebracht hätte. Die andere, dabei sich ergebende Frage ist entscheidend: sind die Mittel allein ausschlaggebend für die Beurteilung einer Vollkommenheit? Wenn das so wäre, dann müßten wir in Bausch und Bogen alles abtun, was je vor uns geschaffen wurde, gleichgültig. auf welchen Gebieten der schöpferischen Kultur.

Es wäre traurig bestellt, wenn nicht jede neu heraufkommende Generation neue Werte mitbrächte, neue Ausdrucks- und Gestaltungsmöglichkeiten, wenn nicht jede neue Generation den brennenden Willen in sich trüge, einem Vollkommenheitsideal näherzukommen. Das dachten die Florentiner Akademiker, das dachten die Mannheimer, das dachten die „Neudeutschen". Es war ihr gutes Recht, so zu denken. Aber die Geschichte ging immer weiter. Und aus dem, was diese Neuerer gebracht hatten, wuchs wiederum Neues, das das alte Vollkommenheitsideal zerstörte, ein Vorgang, der sich nach ewigem Naturgesetz wiederholt und wiederholen muß, weil ja die „Vollkommenheit" ein unerwünschter Abschluß wäre, hinter dem nur noch die unvollkommene Nachahmung steht. Wenn es nach den Mitteln ginge — warum war denn die Architektur, die Malerei unserer Vorfahren so, wie sie war? Warum strebte man nicht danach Häuser zu bauen, wie wir es tun? Weil man die technischen Mittel nicht hatte, waren die Dome des 13. Jahrhunderts gewiß nicht unvollkommener als die Pseudoarchitekturen unserer Jahrhundertwende, die zwar alle technischen Möglichkeiten besaß und doch alles andere als vollkommen war.

Am Material kann es nicht liegen, daß eine Kunst vollkommen oder nicht vollkommen ist. Es liegt einzig und allein an der Gesinnung. Das festzustellen, bedarf einer geschichtlichen Denkweise, aber nicht so, wie es uns die „Historie" lehrt, die vom Standpunkt des Erreichten wie von einem hohen Turm herabblickt und ganz unten, wo der Bau anfängt, kleine, unscheinbare Menschlein sieht, nein, wir müssen von „unten" anfangen und Schritt um Schritt, auch wenn der Ausflug mühselig ist (mühseliger als der

bequeme Standpunkt „von oben herab“), die Entwicklung mitgehen und aus dem Geschehen — daher kommt ja das Wort „Geschichte“ — das Leben herausfühlen, das auch die Menschen der Vergangenheit beseelte und durchpulste. Wenn wir so der Sache nachspüren, entdecken wir, daß es ein Vollkommenheitsideal im Sinne Mojsisovics' nicht gibt (weil mit den Beweisgründen nur ein Teil, nicht das Ganze erklärt wird).

Wohl aber ein anderes. Mojsisovics erwähnt das Beispiel der gotischen Musik, deren polyphone Kunstfertigkeit er hervorhebt, sie aber wegen ihres Mangels an Harmonie und Melodik der Unvollkommenheit zeiht. Fragen wir uns: haben die Menschen, die diese Musik schrieben, und die, die sie hörten, sie als unvollkommen empfunden? Wohl kaum. Da aber liegt das Problem. Für die Zeit war diese Musik bestimmt vollkommen, ebenso vollkommen wie für eine spätere Generation, die das Klangmaterial besser beherrschende Musik Hasslers als ihrem Ideal entsprechend empfand. Es ist doch so: jede Musik ist vollkommen, die den inneren Kräften der Zeit, in der sie geboren ist, entspricht. Das Organum war denen der guidonischen Epoche ebensosehr ein heiliges Erlebnis, ein Wunder, wie die Symphonik Beethovens dem frühen 19. Jahrhundert. Alles Neue, das in das Gewohnte hereinbrach, trieb ein Stück näher zu einem einer werdenden Zeit gemäßen Vollkommenheitsideal, aber nicht, weil das Material ein anderes geworden war, sondern weil ein neuer Geist das Material durchdrang und befruchtete. Können wir glauben, daß die Menschen, die sich Dome erbauten und Altarbilder schufen, die Musik, die ihnen ihre Meister sangen, als primitiv, als unvollkommen betrachteten? Warum hätten sie sie dann angehört und gar gepflegt? Die Griechen, deren Musik, mit den Maßstäben unseres Materialbesitzes gemessen, unvollkommen war, glaubten mit solcher überzeugten Gewißheit an ihre Musik, daß sie ihr in der Staatslehre einen Platz einräumten und gar ihre Weisen „Gesetz“ (nomos) nannten. Ist darin nicht eine Vollkommenheitsanerkennung zum Ausdruck gebracht? Wohin wir greifen, lassen sich die Beispiele vielfach finden.

Das Vollkommene einer Kunst ist das, was den inneren Kräften der Zeit entspricht. Wohl gemerkt: den inneren Kräften! Damit berühren wir die Frage der Zeitgemäßheit, die nur gestreift werden soll. Kurzes Beispiel: Meyerbeer war in seiner Zeit der Mann und doch ihr nicht gemäß, also war auch sein Werk „unvollkommen“. Einer Zeit gemäß ist immer das, was den Sehnsüchten, der inneren Stimme, dem edlen Drange eines Volkes entspricht (Wagner!!). Aber diese Dinge lenken vom Hauptgedanken ab.

Daß wir andere Ohren haben als die Menschen früherer Epochen, ist doch nicht Schuld der Musik dieser Alten. Liegt der Grund, daß die Alten alles anders hörten als wir, nicht tiefer als in der Materialfrage? Daß unser Jahrhundert, in dem Flugzeuge, Autos die Luft und die breiten Straßen durchsausen, in dem die Maschinen der Fabriken tosen, lärmvoller, lauter, betriebsamer und darum auch musikalisch offenohriger ist als etwa die Zeit Bachs, darf nicht übersehen werden. Wir würden es als einen inneren Widerspruch empfinden, wenn Bach, vorausgesetzt, er hätte das Material gehabt, mit einem Orchester aufgefahren wäre, wie es heute unsere anders hörenden und — lebenden Komponisten verwenden. Aber war sein Orchester wirklich „unvollkommen“ (wobei allenfalls in Betracht gezogen werden mag, daß der Thomaskantor kein Geld und keine Leute hatte)? War es unvollkommener als das Mozarts? Hat Bach mit dem Material, das er besaß, nicht alles gesagt, was aus seinem Inneren kam? Hierher gehört die Cembalo-Frage. Denn das ist auch ein „Materialproblem“. Es ist eine Unterschätzung Bachs, wenn man ihn des Unvermögens bezichtigt, alles so auszusprechen, wie es ihm im Ohr und Herzen lag. Bach hatte sein Orchester, hatte sein Klavierinstrument. Für diese schrieb er. Aus ihrem Klang kam auch sein Klanggefühl. Es ist höchster Grad von Vollkommenheit, wenn beides übereinstimmt.

Stellen wir fest: nicht am Material liegt es, ob eine Musik vollkommen oder unvollkommen ist, sondern am Geist, der das Material formt.

Gedanken über Gesangskultur

Von Alfons Schützendorf

„Man muß sein Glaubensbekenntnis von Zeit zu Zeit wiederholen; aussprechen, was man billigt, was man verdammt. Der Gegenteil läßt's ja auch nicht daran fehlen.“
(Goethe.)

Es liegt mir ferne, über Gesangstechnik sprechen zu wollen, weil Gesangskunst nur aus lebendigem Erleben und nicht aus Büchern und Theorien gelernt werden kann. Wer von denen, die unterrichten, hat Kunstgesang überhaupt aus dem eigenen Können erlebt? Den Theoretikern und Verfechtern einer Methode der Stimmbildung fehlt gewöhnlich etwas sehr Wesentliches zum Gesangspädagogen: das unmittelbare Wissen um das, was in einem Sänger als Natur wirkt und zur natürlichen Entfaltung drängt. Der Gesang ist in seiner besten Form ein Naturvorgang, eine künstlerisch gesteigerte Lebenserfüllung. Wer dem Singen mit fertigen Formeln beikommen will, läßt es an Ehrfurcht vor den Lebensgeheimnissen der Natur fehlen.

Auf keinem Gebiet der Lehrbetätigung in der Kunst herrscht so viel Theorie und Voreingenommenheit wie auf dem der Stimmbildung. Das Einfache und Natürliche unterliegt der Verdunkelungsgefahr. Manche Pädagogen arbeiten im Unterricht mit Hilfsvorstellungen, die den Singe- und Resonanzvorgang umschreiben und verdeutlichen sollen. Das Irreführende dieses Verfahrens liegt darin, daß solche Vorstellungsbilder das Gesangserlebnis mit einem fernliegenden Inhalt belasten und das Unmittelbare, Naturgegebene des eigenen Eindrucks fälschen oder mindestens verdunkeln müssen. Im Bewußtsein des Schülers darf sich aber nur das festsetzen, was dem Gesang gemäß ist und was der Lernende im Eindruck des autogenen Singens aufzunehmen imstande ist. Ein Goethe-Wort sei hier manchen Skeptikern zur Beruhigung zitiert und zur Erkenntnis, daß „der Mensch an sich selbst, sofern er sich seiner gesunden Sinne bedient, der größte und genaueste physikalische Apparat ist, den es geben kann. Daher steht der Mensch so hoch, daß sich das sonst Undarstellbare in ihm darstellt. Was ist denn eine Saite mit allen mechanischen Teilungen gegen das Ohr des Musikus! Ja, man kann sagen, was sind die elementarsten Erscheinungen der Natur selbst gegen den Menschen, der sie alle erst bändigen und modifizieren muß, um sie sich einigermaßen assimilieren zu können!“

Man frage sich: was muß also der Gesangsmeister beim Schüler außer der stimmlichen Anlage noch als Talent voraussetzen, ehe er an die Arbeit gehen kann? Der Lernende soll nicht nur einen übernormalen Sinn für Musik haben, sondern noch eine spezielle Begabung zum Sänger, die in einem guten Ohr für ausgeglichene Tonführung, in einer dem geborenen Sänger eigenen Empfindung für die natürlichen Vorgänge im Singeapparat (für Spannungsdifferenziertheit und Resonanzfeinheiten) und in einem sicheren Gefühl für die schöne Gesangslinie besteht. Dazu kommen noch Anforderungen menschlicher Art, einen festen Charakter zu haben, der den lebenslänglichen Kampf des Künstlers um Selbstdisziplin und Steigerung zu hochwertigen Leistungen durchzuhalten vermag. Eine richtige Sängernatur gleicht der Biene, die sich aus der Natur holt, was sie braucht, um Honig zu sammeln und Wachszellen zu bauen (wie Tosi-Agricola sagt): „Man muß nur die Blume aufsuchen, um sie recht zu destillieren wissen, damit man hernach die Essenz daraus bekommt.“

Hier ist der Punkt, an dem sich die Geister scheiden. Der Schüler muß daß Glück haben, einen Meister zu finden, der weniger mit einer wissenschaftlich begründeten Methode, mehr aber mit gesunden Sinnen und schöpferischer Kraft ausgestattet ist. Die gute Ausbildung einer Stimme beruht nicht darauf, daß von

geistiger Erkenntnis her die Materie d. h. der Singeapparat in Behandlung genommen wird. Das geistige Erfassen soll sich vielmehr darauf richten, in dem betreffenden Fall die besondere Art der Anlagen (mit ihren Mängeln) zu erkennen und daraus die Wege abzuleiten, die Gesangsfunktion von ihren Hemmungen zu befreien und naturgemäß zu ihrer vollen Leistungsfähigkeit allmählich zu entwickeln. Das Erlebenlassen ist das Wichtigste bei einer Unterweisung, aus der sich das Singen ungezwungen als eine automatisch-natürliche Körperfunktion ergeben muß, so natürlich wie etwa die Funktion des Gehens und Schreitens.

Wer sein eigenes Gesangserleben organisch deutlich spüren und schwarz auf weiß begrifflich in verständliche Worte fassen kann, hüte sich davor, diesem seinen „Fall" zu verallgemeinern und eine „Methode" daraus abzuleiten. Stimmbildungstheorien passen allenfalls für den Urheber, niemals für andere. Bei der unendlich komplizierten Summe von organischen Voraussetzungen und sensorischen Nervenreaktionen — die jeder Gesangsfunktion ihre Eigenart gibt — ist es so gut wie ausgeschlossen, daß sich zwei Diagnosen völlig gleichen können. Mithin kann ein Lernender nichts Ersprießliches aus „wissenschaftlichen" Hypothesen, Lehrbüchern oder Vorträgen profitieren, sondern nur aus dem lebendigen Selbsterleben im Singen und aus dem lebendigen Beispiel im Singen anderer. Einen guten Sänger in seinen Vorzügen oder einen schlechten in seinen Mängeln bewußt erkennen zu lernen, ist lehrreicher als ein Studieren von immer abstrakt bleibenden Stimmbildungstheorien.

Ein weiterer Irrtum ist weitverbreitet, die laienhaft anmutende Meinung, daß jeder gute Sänger auch ein guter Lehrer sein müsse. Aber sehr viele bedeutende Gesangskünstler sind nicht imstande zu sagen, wie sie es machen, wie sie ihren Singeapparat diszipliniert und zum automatischen Freilauf gebracht haben. Das eigene Können mag noch so vollkommen sein: zum erfolgreichen Unterweisen anderer muß noch dazu ein psychologischer Spürsinn für die fremde Gesangsfunktion und ihre Bedingungen kommen und weiter noch pädagogisches Geschick, der sicheren Diagnose gemäß die in diesem Falle zutreffenden Anweisungen zu geben. Der gute Gesangsmeister ist fähig, den Schüler richtig zu führen und ihm dabei das Bewußtsein zu öffnen für eine immer wachsamer werdende Selbstkontrolle. Der Lernende darf sich nicht als in strenger Zucht gehalten fühlen, sondern in einer Führung, deren Maßnahmen er durch sein Talent selbst bestimmt. Sein Selbstvertrauen wächst daran, und das Wohlgefühl des singenden Menschen wird sich dabei einstellen. In diesem Zusammenhange wird ein vor zweihundert Jahren von Tosi-Agricola gesagtes Wort nicht mißverstanden werden: „Solange ein Sänger von mehr als gewöhnlicher Einsicht sich nicht selbst gefällt, wird er auch niemals anderen gefallen können!"

Hier wäre die Frage naheliegend, welche Methoden und wissenschaftlichen Ergebnisse uns die dreihundertjährige Gesangskultur der Italiener hinterlassen hat? Gottlob keine! Was aber die italienische Gesangskultur hochgebracht und noch heute in Italien entscheidende Bedeutung hat, das ist der gesangskritische Sinn des breiten Publikums, dem der ideal schöne Ton einen Sturm der Begeisterung und der naturalistisch fehlerhafte ein Pfeifkonzert der Empörung zu entfachen vermag. Auch bei uns müßte das Gefühl für den schönen Gesang noch viel stärker und viel allgemeiner geweckt werden (dazu der Sinn für Kunst überhaupt), um einmal erwarten zu können, daß es mit der deutschen Gesangskunst aufwärts geht.

Otto Ludwig, ein Beispiel dichterisch-musikalischer Doppelbegabung

Zu seinem 125. Geburtstage

Von Dr. Hans Lebede

Anno 1813 leitet Jean Paul die erste Ausgabe von E. Th. A. Hoffmanns „Phantasiestücken in Callots Manier" mit einer Vorrede ein, in der er einen „hohen Tonkünstler" herbeiwünscht, der „eine echte Oper zugleich dichten und setzen könnte". Und das gleiche Jahr bringt zwei Männer hervor, die dieser Aufgabe gewachsen sein konnten. Männer, die obendrein aus dem Einblick in das Opernwesen ihrer Zeit die Notwendigkeit einer Reform erkannten, dem nachteiligen Einfluß neuerer italienischer und französischer Musik und der damit verbundenen Vernachlässigung des dramatischen Elements und des Ausdrucks schuld an allen Abirrungen vom guten Wege Glucks und Mozarts gaben und nichts sehnlicher wünschten als „eine neue Form der Oper: eine eng dramatische, rouladen- und tiradenfremd, nicht aufhaltend am unrechten Orte, so daß am Ende der Zuschauer nicht wüßte, ob er ein Drama oder eine Oper gesehen. Nur dann retardierend, wenn es der Text ist."

Nicht Richard Wagner hat diese Formulierung gegeben, die doch ganz zu seinen eigenen Gedanken stimmt, sondern Otto Ludwig aus Eisfeld, der auch — ebenso wie Wagner — sehr wohl weiß, welche Erziehungsarbeit im Theater zur Erreichung solches Zieles nötig wäre: darum enden seine Aufzeichnungen darüber mit dem schmerzlichen Ausruf: „Aber freilich mit der Aussprache der Sänger!" Und niedergeschrieben sind sie zu einer Zeit, da der „deutsche Musiker in Paris" sich mit schriftstellerischen Arbeiten mühsam durchs Leben schlagen muß, ehe er als Opernkomponist dann freilich gleich zu höchstem Erfolg und hofkapellmeisterlicher Betätigung in Dresden kommt — während just um dieselbe Zeit der Musiker Otto Ludwig sich endgültig der Schwesterkunst zuwendet und zum Dichter wird.

Zum reinen Wort-Dichter, nachdem er sich schon vorher als Opern-Dichter und Komponist betätigt hatte. Und nachdem er die erste Hälfte seines Lebens ganz der Überzeugung gelebt hatte, nur als Musiker etwas leisten zu können, bringt erst die zweite seinen Namen zu weiterreichender Geltung, als er den „Erbförster" schreibt und 1850 in Dresden auf die Hofbühne gebracht sieht, der bald die Wiener Hofburg und das Weimarer Theater folgen. Aus der Musenstadt an der Ilm, der Franz Liszt eben erst Wagners „Tannhäuser" bekannt gemacht hatte und noch im gleichen Jahre 1850 den „Lohengrin" zu sehen und zu hören gab, klang besonders begeistertes Lob zum Dichter des Thüringer Heimat-Schauspiels. Es kennzeichnet Franz Liszts Einstellung zu jeder künstlerischen Leistung, daß er drei Jahre später Otto Ludwig in Dresden-Loschwitz besucht, ihm auch am nächsten Tage in kleinstem Kreise etwas vorspielt. Ob er ahnte, daß dieser neu entdeckte Dramatiker ihn schon in Leipzig gehört hatte, daß er damals mit einem Stipendium des Meininger Herzogs seine musikalischen Studien vollenden sollte — und doch schon drauf und dran war, sie in ganz anderm Sinne „abzuschließen"?

Verwunderlich genug ist dieser Umschwung in Otto Ludwigs Dasein. Und so streng geschieden erscheinen die zwei Hälften seines Lebens, daß man fast nicht von einer „Doppelbegabung" reden kann, weil jede nur zu einer ganz bestimmten und begrenzten Zeit auftrat und eine die andere ablöste. Wohl wahr, daß Eduard Devrient in Dresden noch 1845 aus dem Munde des Dichters hörte, er sei „eigentlich seines Zeichens Musiker, nur durch ein Nervenleiden an Ausübung der Musik zeitweilig gehindert gewesen, wolle sich ihr nun aber wieder zuwenden". In Wahrheit konnte davon keine Rede mehr sein, nachdem Otto Ludwig einmal den entscheidenden Schritt getan und sich von der vordem über alles geliebten Kunst abgewendet hatte. Von früh auf hatte sie ihn beglückt; das Kind schon hatte Klavierunterricht beim Stadtorganisten von Eisfeld gehabt, ehe es mit elf Jahren in die Stadtschule und zum Konrektor Morgenroth kam und die Unterweisung dieses tüchtigen Musikers nicht nur in der Gesangstunde erfuhr, sondern auch in Theorie und anderer instrumentaler Praxis. Harmonielehre und Kontrapunkt wurden ihm vertraut, Geigenspiel befähigte bald zum Zusammenwirken mit Freunden, und als der Stadtschulzeit ein Jahr am Gymnasium in Hildburghausen folgte, begnügte sich Ludwig nicht mit kleinen Konzerten im Kreise der Mitschüler, sondern er nutzte auch die reicheren Möglichkeiten der durch ihre Kapelle berühmten einstigen kleinen Residenz stärker aus, als es die Schularbeit vertrug. Noch fand der früh vaterlos gewordene Junge nicht die Zustimmung, sich ganz der Musik hingeben zu dürfen — noch waren ihm erst Jahre als Kaufmannslehrling im Laden seines Oheims und dann nochmaliger Schulbesuch in Saalfeld Hemmnisse auf dem Weg zur Kunst. Als aber die Besucher des Kramladens immer häufiger den jungen Verkäufer erst vom Flügel im Nebenzimmer wegrufen mußten, als auch die Saalfelder Zeit den inzwischen ganz Verwaisten zur Einsicht gebracht hatte, daß nur die Musik ihm Lebensinhalt werden könnte, da gab der gutmütige „dicke Herr" stillschweigend nach und ließ ihn gewähren. Nun ging ein reges Musizieren an, theoretische Werke wurden durchstudiert, Klavierauszüge gespielt, Kammermusik getrieben und gesungen.

Zu allem, was anerkannte Meister geschaffen hatten, kamen bald erste Proben eigener Kompositionstätigkeit Otto Ludwigs, die sich vornehmlich auf Opern erstreckte. Die hatten auch den Knaben schon gelockt, und wenn er in kindlicher Freude am Theaterspiel etwas aufgeführt hatte, so waren dabei Opernszenen besonders bevorzugt worden. Kein Wunder, daß Freischützklänge dann auch in seine eigenen Versuche hineindrangen und aus der ersten fertigen singspielartigen Oper widerhallen, die 1837 zur Aufführung kam. „Es war hohe Zeit!" steht im Tagebuch — und das wird verständlich, wenn man bedenkt, wie viele Entwürfe, wie viele Fragmente aller Art in den drei Jahren niedergeschrieben und nie bis zu Ende durchgearbeitet worden waren: eine „romantische" Oper „Der Liederkönig" steht am Anfang, eine „komische" nach E. Th. A. Hoffmanns Novelle „Signor Formica" folgte, Shakespeares „Romeo und Julia" sollte zu einer dritten umgearbeitet werden. Wie später der Dichter vor lauter Plänen nur zu wenigen vollendeten Werken kommt, so ging es damals auch dem angehenden Musiker. Glückliche Fügung für ihn war es, daß sich ein Liebhabertheater in Eisfeld auftat und ihn reizte, nun auch einmal zu erproben, was er geschrieben hatte. Da mußte denn eben etwas Ganzes herausgestellt werden — und das war die 1836/37 geschriebene Oper „Die Geschwister". Es zeugt von dem strengen Selbsturteil Otto Ludwigs, daß er alle ihm bewußt gewordenen Mängel abzustellen, weniger wirksame Stellen zu bessern suchte, ehe er — ermutigt durch die freundliche Aufnahme — die Partitur auf die Reise schickte: nach Koburg, nach Dresden, Leipzig, München. Natürlich mit dem üblichen Mißerfolg. Aber doch nicht Mißerfolg genug, um jetzt schon den Komponisten zu entmutigen: vielmehr schrieb er gleich eine zweite Oper „Die Köhlerin", führte sie wieder „zur Probe" auf, änderte, kürzte, besserte und fand diesmal sogar Anerkennung beim meiningenschen Hofkapellmeister Grund. Anerkennung, die sich bedeutsam auswirkte: der Gute empfahl den jungen Eisfelder als beachtliches Talent seinem Herzog, und der gewährte Otto Ludwig jenes auf drei Jahre berechnete Stipendium zur Vollendung seiner musikalischen Ausbildung in Leipzig ... Zweiter Erfolg: Zwei Balladen des vielbesprochenen Opernkomponisten aus Eisfeld fanden jetzt einen Verleger. Die Kesselringsche Buchhandlung in Hildburghausen und Meiningen brachte „Die wandelnde Glocke" und den „Totentanz" heraus: Es sind die einzigen Kompositionen Ludwigs, die je gedruckt wurden (und 1913 in numeriertem Nachdruck herauskamen).

So mannigfach bewährt, obendrein auch noch mit Stücken eines in Angriff genommenen Requiems auf einem dritten Gebiet betätigt, ging Otto Ludwig im Oktober 1839 nach Leipzig — und war schon wenige Wochen darauf so enttäuscht wie nur möglich. „Wenn einer aus einem kleinen Nest nach Leipzig rein macht, so heißts: ‚Nun wird dir alles aufgehen' — ja, in Rauch!" Und die Folge: „Ich sehne mich — weniger irgendwohin, als nur von hier weg!" Die ganze „moderne" Musik mißfällt ihm. Zu den Kreisen um Schumann findet er keine Beziehung. Lortzing nahezukommen vermeidet er auch — der wäre seiner volkstümlichen Schreibweise vielleicht am ehesten mit Verständnis begegnet. Ein anderer hatte dieses Verständnis nicht: Mendelssohn, bei dem Otto Ludwig eigentlich die letzten Weihen empfangen sollte. Wir spüren aus Ludwigs Worten die unüberwindliche Abneigung heraus, die ihn jenem fernhält. Und ebensowenig weiß Mendelssohn mit dem herzoglichen Stipendiaten anzufangen: er gibt ihm Allerweltsratschläge, empfiehlt Konzertbesuch und Partiturstudium, Klavierspiel und musikalische Geschmacksbildung — rät ihm aber zugleich ab, vorerst weiter zu komponieren und erreicht denn auch bald, daß Otto Ludwig völlig resigniert. Er möchte Schulmeister auf dem Dorfe werden „in der Nähe einer kleinen Residenz, wo Musik und Theater blüht ... etwa bei Meiningen oder Koburg" — oder „Kantor in Eisfeld die paar Jahre, die er noch zu leben hat". Und als er nach langer Pause wieder einmal seinem „Lehrer" begegnet, als Mendelssohn die Meinung äußert: Partiturenstudium könne er doch in Meinungen ebensogut treiben wie in Leipzig, da ist das Stichwort gefallen: Ludwig macht sich schleunigst an den Aufbruch, beredet in Meiningen mit Kapellmeister Grund die Lage und findet, daß Eisfeld ihm fast noch besser zum Weiterstudieren tauge ...

So hält er wieder Einzug in die Heimat, die er draußen doch sehr entbehrt hat. Und im Laufe des Jahres 1841 wird ihm zur Gewißheit, was ihn schon in Leipzig bewegt hatte: Die Musik allein genügt ihm nicht mehr; alles drängt nach „Gestalten"; noch meint er, vielleicht in den musikalischen Gattungen etwas leisten zu können, die auf das „poetische Element in der Musik" gegründet sind. Bald aber läßt er auch diesen Gedanken fallen — und wendet sich ganz und nur der Poesie zu. Eine Novelle wird dem herzoglichen Bibliothekar Ludwig Bechstein vorgelegt: dessen Urteil ist ausschlaggebend für Weitergewährung des Stipendiums auch an den Nicht-mehr-Musiker, und als anerkannte „nicht ungewöhnliche Begabung auf dem Wege moderner Novellistik" kehrt Otto Ludwig im Sommer 1842 nach Leipzig zurück: Die Musikerlaufbahn ist für ihn vorbei ... Noch bleibt ihm gelegentliche Freude am Phantasieren auf dem Klavier; noch nutzt er später in Dresden Gelegenheiten zum Anhören guter Konzerte oder Opern — ob auch solcher von Wagner, wissen wir nicht: sein Urteil über diesen lautet sehr befremdlich ablehnend; er spricht von einem „Rausch, der notwendig enden müßte" und von einer „Sackgasse, in die Wagner die Musik geführt habe". Am Ende aber, als seine Leiden immer stärker und beschwerlicher werden, vermag er auch bloßes Hören von Musik nicht mehr zu ertragen: Nun bleibt ihm nur noch ein Ersatz, der ihn vollwertig entschädigt: das Lesen von Partituren der großen Meister ...

Anderthalb Jahrzehnte vergehen zwischen dem „Erbförster"-Erfolg und dem schweren Ende des Dichters, der einmal Musiker zu sein wünschte — als solcher ist er vergessen. Aber der Tag, an dem er vor hundertfünfundzwanzig Jahren geboren wurde, darf immerhin zum Anlaß werden, gerade dieser ersten Lebens- und Schaffenshälfte zu gedenken.

Eine Monographie des deutschen Liedes

Über das deutsche Lied, als einem der zentralsten Gebiete deutscher Tonkunst, liegt eine schier unübersehbare Fülle von musikwissenschaftlichen Einzeluntersuchungen vor, die u. a. in Dissertationen, Aufsätzen, kritischen Ausgaben oder als Werkbetrachtung im Rahmen von Meisterbiographien, Musikgeschichtswerken oder Handbüchern ihren Niederschlag gefunden haben. Würde so in jahrelanger Forschungsarbeit wichtiges Material gesammelt, so fehlte bislang doch noch immer das Werk, das in kraftvoller Gesamtschau den umfangreichen Stoff für den Sänger und Kunstfreund in das Licht greifbarer Betrachtung rückte. Zwar schrieb Hermann Kretzschmar 1911 eine „Geschichte des neuen Deutschen Liedes" (von Albert bis Zelter), die aber über den 1. Band nicht hinausgeführt wurde. Andere Darstellungen sind entweder heute wissenschaftlich überholt, zu einseitig philologisch oder belletristisch orientiert oder zu knapp angelegt, um einen annähernd erschöpfenden Überblick bieten zu können. Nun hat D. Dr. Hans Joachim Moser aus der Überfülle eines reichen Wissens als Forscher und einer jahrzehntelangen praktischen Erfahrung als Sänger mit seinem zweibändigen Werk „Das deutsche Lied seit Mozart" das lang entbehrte Handbuch geschaffen[1]). Damit ist die Lücke in der Fachliteratur geschlossen worden. Anlage des Werks und Darbietung des Stoffes sind denkbar glücklich gelungen, nicht zuletzt vielleicht deshalb, weil Moser den Wissenschaftler und Künstler, den Schriftsteller und Pädagogen in sich vereinigt. So wird der behandelte Gegenstand, unter verschiedenen Perspektiven gesehen und beleuchtet, für den Leser von überzeugender Eindringlichkeit und zu unmittelbarem Erlebnis.

In der vorliegenden Arbeit steht selbstverständlich das Klavierlied — wie es sich seit etwa 1770 aus dem Generalbaßlied entwickelt hat — als wichtigster Vertreter seiner Gattung im Brennpunkt der Betrachtung und nimmt breitesten Raum ein. Eine groß angelegte Einleitung gibt als gewaltiger Hintergrund hierzu in ihrem ersten Teil die Übersicht über das „Jahrtausend des deutschen Liedes", angefangen von den Sequenzen des Sankt Gallener Mönches Notker Balbulus bis zur 2. Berliner Liederschule unter gleichzeitiger Einarbeitung des Chorliedes sowie des älteren und neueren Volksliedes. Welcher Reichtum zeigt sich schon hier! Wie farbig und wechselnd sind die Bilder, die vorüberziehen! (Diese Welt köstlichster Kulturschätze beweist gegenüber aller Fortschrittsphilisterei so recht, daß jedes Kunstwerk zunächst einmal aus der Gesinnung seiner Zeit heraus begriffen sein will und somit nahezu unvergleichbaren Eigenwert besitzt.) Da im Liede Musik und Dichtung ein unteilbares Ganzes darstellen, unternimmt es der zweite Abschnitt der Einleitung, die Beziehungen des Komponisten zur Lyrik während der Romantik, der Blütezeit des Klavierliedes, aufzuzeigen, was zu hochinteressanten Feststellungen und Vergleichen führt. So ausgerüstet und vorbereitet kann das

[1]) Hans Joachim Moser: Das deutsche Lied seit Mozart, mit Ergänzungsband: Sängerstudio (368 u. 185 Seiten) im Atlantis-Verlag, Berlin und Zürich.

Wunderland deutsch-romantischen Liedschaffens betreten werden, dessen Provinzen die ragenden Namen der großen Liedmeister des 19. Jahrhunderts richtunggebend beherrschen, diese wieder umgeben von der dichten Gefolgschaft liebwerter Nebenmeister. So ergibt sich recht eigentlich ein Schreiten von Gipfel zu Gipfel, doch führt der Weg auch durch manches blühende Tal. Daß eine musikgeschichtliche Betrachtung der Romantik sich in erster Linie notwendig an der schöpferischen Persönlichkeit des Einzelmeisters zu orientieren hat, wurde von Moser schon früher (in der Vorrede zum 3. Band seiner „Geschichte der deutschen Musik“, VIIff.) einleuchtend erhärtet. Diese Erkenntnis war auch richtunggebend für die Stoffgruppierung dieses Werkes. Die Ausbreitung und Bewertung des Werkbestandes führt in scharf umrissenen Kapiteln von Haydn, Mozart, Beethoven und Schubert über Löwe, Weber, Schumann, Brahms und dem Lied der Neudeutschen zu Reger und Pfitzner. In zwei Sonderkapiteln wird das ältere und neuere Chorlied der Romantik (um Silcher und Brahms) bis zur Jugendbewegung gewürdigt. Ein Ausblick auf die Gegenwartslage des Liedes bildet den Abschluß des Hauptbandes. Überwältigend die Wucht der Eindrücke! Man kann nur staunend und bewundernd vor solch unvergänglichen Offenbarungen deutschen Geistes stehen!

In engster Verbindung zum Hauptwerk steht der Ergänzungsband „Sängerstudio“ — aus der Praxis für die Praxis —, der in zwölf Liederabenden besonders charakteristische Vortragsfolgen aus dem Schaffen von sieben Meistern des Liedes zusammenstellt. Sein pädagogischer Wert kann für den Berufssängernachwuchs nicht hoch genug veranschlagt werden. Hier wird das Kunstwerk unmittelbar an den Betrachter herangebracht, in dem es geistesgeschichtlich, gestalterisch, formal und gesangstechnisch an Hand von vielen Notenbeispielen einer gründlichen Besprechung unterzogen und so erst in seinem vollen Umfange verstandesmäßig faßbar wird. Der junge Sänger wird daraus lernen, daß zur vollendeten Interpretation nicht nur eine schöne Stimme, sondern völlige geistige Beherrschung des Gesamtkunstwerkes gehört. So ergänzt das „Sängerstudio“ durch die lebensvolle Eindringlichkeit der besprochenen Beispiele die geschichtliche Gesamtbetrachtung des 1. Bandes und erreicht das gesteckte Ziel: „. . . mit dem Mittel der Sprache den lebendigen Klang, das vom Wort- und Tondichter auf Ausführende und Hörer überspringende seelische Gebilde in seiner Wirkung nachzuzeichnen“. Darüber hinaus ist es aber auch ein Verdienst des Verfassers, in dieser Zusammenstellung die Aufmerksamkeit wieder auf manches Meisterwerk von unvergänglicher Schönheit gelenkt zu haben, dem man in der heutigen Konzertpraxis seltener begegnet. Die zum Teil wenig bekannten Porträttafeln und Handschriftenproben, die eine schöne Ergänzung zur schlichten Vornehmheit der äußeren Aufmachung des Werkes bilden, sollen nicht unerwähnt bleiben.

Hier ist eine Geschichte des deutschen Liedes von hohem Gebrauchswert entstanden, die in der Großzügigkeit der Anlage und ihrer Vielseitigkeit keinen Wunsch offen läßt, würdig eines edlen Kulturgutes, als das sich dieser „andere stolze Gipfel hochgeistiger deutscher Kammermusik“ erweist. Sie lehrt aber auch, daß solch reiches Erbe zu sorgsamster Pflege und Verwaltung verpflichtet, daß es in ständigem heißem Bemühen immer aufs neue erworben werden muß, damit es zum wahren Besitz werde.

Karl Heinz Schottmann

Neue Werke auf deutschen Musikbühnen

Kodálys „Spinnstube“ in Braunschweig

Es bedeutet höchsten Reiz für den Berliner Musikhörer, von Zeit zu Zeit einmal die künstlerischen Leistungen der Reichshauptstadt mit den Bemühungen anderer deutscher Kultureinrichtungen zu vergleichen. Diese Gegenüberstellung fällt, was Unternehmungsgeist und Aufgeschlossenheit anbelangt, durchaus nicht immer zuungunsten der „Provinz“ aus. Ist es nicht aller Ehren wert, wenn eine Bühne wie das Braunschweigische Landestheater, nachdem sie vor gar nicht langer Zeit Strawinskys Ballett „Persephone“ erstmals nach Deutschland gebracht hat, jetzt den Blick nach Südosten lenkt, um uns mit einem sehr anregenden Bühnenwerk des Ungarn Zoltan Kodály bekannt zu machen? Die „Spinnstube“ ist keine Oper im herkömmlichen Sinne. Um den richtigen Zugang zu dieser in unserem eigenen Werkvorrat ohne Beispiel dastehenden Schöpfung zu finden, heißt es, sich frei machen von den Irrungen und Wirrungen eines landläufigen Opernbuches. Auch die „Spinnstube“ hat zwar eine Handlung — Liebe, Treue, Trennung und endgültiges Zusammenfinden — aber das alles erscheint mehr als Folge denn als Ursache der musikalischen Vorgänge. Es ist bezeichnend, daß auf diese „Handlung“ keinerlei Textworte verwendet werden, sondern daß das Geschehen nur indirekt durch die Lieder oder durch stummes Spiel deutlich gemacht wird.

Kodály hat es vermieden, die „Spinnstube“ gattungsgeschichtlich einzuordnen. Seine Charakterisierung des Werks als „ungarisches Lebensbild aus Siebenbürgen“ bezeichnet aber mehr, denn sie deutet zugleich Haltung und Umwelt an. Lied und Tanz des Szekler Volksstamms sind eigentliches Rückgrat des Werkes. Es ist Musik von einer Unverbrauchtheit und erfrischenden Herzhaftigkeit des Rhythmus und der melodischen Kraft, die vom ersten Takt an gefangen nimmt. Und doch wäre es zu wenig, die „Spinnstube“ einfach als Volksliederspiel zu bezeichnen. Dafür hat der Komponist zuviel an Eigenem hinzugetan, vor allem in bezug auf die zarte, mitunter westlichen Einschlag nicht verleugnende Instrumentation. Kodály hat lange zusammen mit Bartók mit allen Mitteln musikalischer Volkskunde das dem Städter fremd gewordene ungarische Bauernlied gesammelt und in Archiven niedergelegt. Diese beiden Schöpfer einer neuen nationalen ungarischen Musik haben erstmals den Blick auf diese Schätze gelenkt gegenüber der Zigeunermusik, die noch das 19. Jahrhundert als Ungarns „Volksmusik“ ansah. Mit Bedauern machen wir die Feststellung, daß die Möglichkeit, in so „primitiver“ Weise Volksgut sogar der Musikbühne nutzbar zu machen, nur in musikalisch unverbrauchten Bezirken angebracht sein dürfte, wo die musikalischen Ausdrucksformen und ihre Inhalte noch nicht durch jahrhundertlange Hochzüchtung der ersteren sich voneinander getrennt haben.

Das ungarische, genauer gesagt: das Szekler Volkstum, wie es sich in seinen Liedern und Tänzen widerspiegelt, ist also Inhalt dieser „Spinnstube“. Wir erleben sein ungebrochenes Kulturgut in diesen Tanzspielen von der Henne, von der Wundermühle und dem Zauberturm, von Begräbnis und Vermählung, in den Balladen und Chören, die die abendliche Beschäftigung in der Spinnstube unterbrechen und auflockern. So kommt denn dem Chor und der tänzerischen Leistung in diesem Werk tragende Bedeutung zu. In Kurt Teichmann und Hans Macke besitzt die Braunschweiger Bühne die gegebenen Mittler dafür. Für die lebensechte und farbenfrohe Bühne und die Trachten hatten zwei Dresdener Gäste gesorgt: Prof. Adolf Mahnke und Elisabeth v. Auenmüller. Heinz Arnold hatte die Inszenierung übernommen, Ewald Lindemann (der außerdem die farbige Instrumentation des die „Spinnstube“ ergänzenden Balletts „Das blaue Tuch“ von Hans Macke nach Musik von Joaquin Nin beisteuerte) leitete gewandt das Orchester. Ilse Ihme, Carl Momberg, Käthe Fenner, Ernst Hinrichs, Irma Fischer und Heinrich Cramer hatten sich liebevoll in den sehr eigenen Stil dieser ungarischen Volksmelodik versenkt.

Mohaupts „Die Wirtin von Pinsk“ in Dresden

Kein größerer Gegensatz war denkbar als der Sprung von dem ungarischen „Lebensbild“ Kodálys zu Richard Mohaupts handfester Musizieroper „Die Wirtin von Pinsk“, die man am Tage darauf in der an Uraufführungstradition reichen Dresdener Oper erlebte. Man kennt den Namen des dreiunddreißigjährigen, aus Breslau gebürtigen Komponisten noch nicht lange. Nach dem Erfolg seines während der Olympischen Spiele 1936 in Berlin erstmals gegebenen Balletts „Die Gaunerstreiche der Courasche“ konnte man auf seinen ersten Opernversuch gespannt sein. Natürlich durfte man auch jetzt noch keinen vollkommen in sich geschlossenen Stil erwarten, dazu gärt es in diesem energiegeladenen Musiker zu stark. Aber man begegnet endlich wieder einem Komponisten mit sicherem Blick für die Bühne und einer gewissen al fresco-Art der Tonsprache, die Szenen inhaltlich zu binden vermag. Das soll nicht etwa heißen, daß es Mohaupts Können an Kleinarbeit fehlt: sein von spritzigen und witzigen Einfällen sprudelnder Orchesterpart beweist eher das Gegenteil.

Man hat den Eindruck, als ob Parodie und Persiflierung vorläufig die ausgesprochensten Stilmittel des Komponisten sind. Denn noch ist, wie bei vielen jungen Komponisten unserer Tage, die Trennwand zwischen echtem und parodiertem Gefühl nicht unverrückbar gezogen. Auch die Einstellung zur „Form“ läßt heute Folgerichtigkeit noch nicht erkennen. Es berührt seltsam, die Opera seria durch Ziergesang und Rezitativnachahmung verspottet zu sehen, wenn andererseits Musizierformen wie Gigue, Sarabande, Valse oder Mazurka ernsthaft in der Partitur vorgeschrieben sind. Vor allem dann, wenn man im Programmbuch nachdrücklich als Gegner des „Neoklassizismus“ gekennzeichnet wird!

Es ist mehr als äußerliches Merkmal, daß Mohaupt wieder eine richtige Oper mit einer Ouvertüre aus Themen des Werks und mit geschlossenen Nummern schreibt. (Manche davon werden bei offener Szene beklatscht, das breit strömende Liebesduett der beiden Hauptpersonen und das belustigende Quartett „Wenn wir dann beim Essen“ bleiben vielleicht am längsten im Ohr haften.) Aufmerksamkeit verdient des Komponisten Behandlung der musikalischen Konversation. Das ist die Schwelle, über die die deutsche Oper schon mehr als einmal gestolpert ist. Auch Mohaupt wird dafür zu sorgen haben, daß in weiteren Werken das sehr selbständig

behandelte Orchester die scharfe Akzentuierung seiner Deklamation nirgends verdeckt. Der Komponist hat diese Gefahr erkannt: an besonders wichtigen Stellen greift er zum gesprochenen Wort. Hauptantriebskraft seiner Musik ist eine unbändige, oft harte und ostinate Rhythmik, die irgendwie aus slawischen Quellen zu fließen scheint und mitunter an Strawinskys Bezirke grenzt. Es ist sicherlich kein Zufall, daß Mohaupts Textdichter Kurt Naue den Stoff, Goldonis Komödie „Mirandolina“ — wir erlebten sie mit Käthe Dorsch in der Hauptrolle vor Jahresfrist höchst reizvoll im Berliner Staatstheater — aus der Gelöstheit des italienischen Rokoko in die Welt des napoleonischen Rußlandfeldzuges verlegt hat. Die einzelnen Gestalten und leider auch die Sprache sind dadurch um einige Grade derber geraten. Der Anlage des Komponisten ist diese Übertragung aber zweifellos sehr zugute gekommen.

Die Uraufführung unter der begeisterten Leitung von Prof. Dr. Karl Böhm bestätigte aufs neue den Ruf Dresdens als Wegbereiterin neuer Opern. Marta Rohs war die „Wirtin von Pinsk“, bei der die Offiziere der Großen Armeé (Martin Kremer, Arno Schellenberg) mehr ein- und ausgehen als es dem General Catel (eine glänzende Studie Kurt Böhmes) lieb ist, die auch diesen Weiberfeind kirre macht, aber doch nur ihren Fedor liebt. Torsten Ralf gab dieser erst beim Kampf um die geliebte Frau aus der Passivität erwachsenden Gestalt die Mittel seines Spiels und seiner klangvollen Stimme. Hilde Clairfried und Jessyka Koettrik waren die gegen Geld und Männer nicht unempfindlichen Sängerinnen aus Paris, mit denen Textdichter und Komponist den Hauptteil ihrer Situationskomik bestreiten. Dieser Welt steht die lastende Schwere zu Beginn des 3. Aktes mit ihrem Versuch, in seelische Tiefen vorzustoßen (Szene zwischen der Wirtin Lubka und dem Alten Mann [Robert Büssel]) denkbar gegensätzlich gegenüber. Hans Strohbach hatte die lebensechte Inszenierung besorgt. Bühnenbild (Adolf Mahnke), Trachten (Leonhard Fanto), Chor (K. M. Pembaur) und Tanz — im wilden Schlußkrakowiak — (Valeria Kratina) vereinten sich zum eindrucksvollen Ganzen. Der zunächst noch zögernde Beifall steigerte sich von Akt zu Akt und rief am Schluß den Komponisten und seine Helfer wiederholt vor den Vorhang.

Dr. Richard Petzoldt

Neue schweizerische Ballette

Müller v. Kulms „Die blaue Blume“ in Zürich

Welchem Musiker von Phantasie und Gemüt sollte es nicht beifallen, sich ins Wunderland der „blauen Blume“ zu versenken und jenen Traum nachzuträumen, der durch so manche Dichterherzen zog? Jedenfalls halten wir dieses poetische Motiv auch heute, unter dem Zwang nüchternerer Verhältnisse, noch nicht für gänzlich entwertet, und was eventuell noch daraus zu holen ist, darauf deutet Walter Müller v. Kulm in seiner preisgekrönten Ballettpantomime, die eben jenen verlockenden Titel „Die blaue Blume“ trägt. Das Werk verdankt seine Entstehung einem Preisausschreiben des Schweizerischen Tonkünstlervereins; das zugrunde liegende choreographische Programm entwarf unsre jugoslawische Ballettmeisterin Pia Mlakar. Von einer eigentlich dramatischen Handlung kann bei der ziemlich weitschweifigen Sache zwar kaum die Rede sein. Jedoch wird in diesem „Sommernachtsballett“ in poetischer Weise versucht, den Gegensatz zwischen der Bedrängnis des „abgehetzten Stadtmenschen“ und der stillen, läuternden Waldeinsamkeit in ein allegorisches Notturno zu fassen. Symbol der in der freien Natur erlangten, wenn auch nur traumhaften und flüchtigen Glückseligkeit ist jene „blaue Blume“, zu deren von Geistern behütetem Blütenwunder die Romantiker so verehrungsvoll aufgeblickt haben. So nimmt denn auch in Müller v. Kulms Musik dieses romantisierende Element einen breiten Raum ein, während sich der Komponist anderswo an kontrapunktisch geschickt verarbeiteten Volksweisen („Fuchs, du hast die Gans gestohlen“) und drastischen tonmalerischen Effekten (Hahnenschrei und dergleichen) gütlich tut oder das Leben und Treiben einer Zigeunerbande, die am Waldrand ihr Lager aufgeschlagen hat, in entsprechend kräftiger Rhythmik zum Ausdruck bringt. Dabei weiß er mit dem Instrumentarium des großen Orchesters routiniert umzugehn, und was seine zwar keinen persönlichen Stil verratende, aber dem Szenarium getreulich folgende Partitur an belebenden, die tänzerischen Vorgänge verdeutlichenden Tongedanken enthält, das wurde unter Hans Swarowskys gewissenhafter Leitung vom Ensemble des Tonhalleorchesters in günstigstes Licht gerückt.

Die Uraufführung mit dem Künstlerpaar Pino und Pia Mlakar in den Hauptrollen (Stadtmensch und Zigeunermädchen), mit einem Schwarm nächtlicher Erscheinungen (Elfen, Engel, Nachtbummler und Chor der „Peiniger“) sowie realistisch erfaßter Zigeunertypen wurde respektvoll begrüßt. Von den zwei anschließenden, szenisch prachtvoll aufgezogenen und große Begeisterung weckenden Ballettstücken hat Manuel de Fallas köstlicher „Dreispitz“ beinahe schon klassische Geltung erlangt. Auch diese, inhaltlich mit Hugo Wolfs „Corregidor“ identische Komödie empfing ihr Gepräge von der vielseitigen und technisch hoch entwickelten Kunst der Mlakar, der sich Heinz Rosens trefflicher Corregidor gesellte, und im tollen Wirbel der durch diese meisterliche Partitur schießenden urspanischen Tanzmelodien entzündete sich sowohl der musikantische Eifer des Orchesters wie die Phantasiekraft des reich gestuften darstellenden Personals. Zur Bekräftigung des Ganzen half ferner mit Roman Clemens' echt südlich beschienenes Bühnenbild. Die Prominenten unsres Ballettkorps, auf Swarowskys prächtige Orchesterleistung sich stützend, konnten schließlich einen weitern Trumpf ausspielen mit Strawinskys jüngstem Bühnenwerk, dem in allen möglichen Tanzregionen (vom Lanner-Walzer bis zum Jazz) herumtastenden, aber hin und wieder echt strawinskysch sich gebärdenden „Jeu de cartes“, dem Jürg Stockar kostümlich eine überaus reizvolle Ausstattung gegeben hat.

Prof. Dr. Fritz Gysi

* * *

Conrad Becks „Der große Bär“ in Mainz

Ein Ballettabend des Mainzer Stadttheaters brachte als Uraufführung ein Werk des Schweizers Conrad Beck, seinen ersten Versuch mit der Bühne, das Tanzspiel „Der große Bär“. Beck erfreut sich als Komponist von Chor- und Orchesterwerken schon eines guten, über die Grenzen seines Landes hinaus bekannten Namens. Er gilt als eine der stärkeren, jüngeren Begabungen der Schweiz. Seine Neigung zu radikaler Abstraktheit beim Bau seiner Klangformen ergab für das Tanzspiel zwar eine klar durchkonstruierte Partitur, ließ in ihr aber zu wenig Farbe und zu wenig Temperament zu, um der Entfaltung des Tanzes mit der unumgänglichen tragenden Stimmung zu dienen. Die klangliche Untermalung und Deutung des Spiels beschränkt sich auf eine gewisse Art geistreich-nüchterner Begleitung und karger Stützung der getanzten Vorgänge und entläßt — weil ohne Reiz auf die Sinne — unbefriedigt. Der Text von Leopold Chauveau macht von den „Freiheiten der Phantasie“ überspannten Gebrauch, ihm mangelt wie auch der Musik wirklich sinnfälliger und ergreifender Ablauf.

Für die Wiedergabe hatte man viel Mühe und auch viel Können eingesetzt. Karl Maria Zwißler führte den Stab, Dr. Oskar Wälterlin sorgte für die Inszenierung, Ernst Preußer für entsprechend knapp illustrierende Bühnenbilder, und der hochbegabte Tanzmeister Heinz Denies, der sich ab nächster Spielzeit Düsseldorf verpflichtet hat, entwarf die Choreographie. Er, Lydia Dubois und Rigo de Ralton gaben als Solotänzer das Beste her. Die Aufnahme beim Publikum drückte Zurückhaltung gegenüber dem Werk und freundliche Geneigtheit gegenüber den Aufführenden aus. Der Bühnen-Erstling wurde gewaltig überstrahlt von der nachfolgenden Erstaufführung des „Feuervogel“ von Strawinsky. Gerade er bot an Überfülle, was dem „Großen Bären“ mangelte: festliche, die Sinne bezaubernde Musik und in Tanz wundervoll umzusetzendes, triebkräftiges Leben. Unter Zwißler spielte und klang das Orchester wunderschön (für den Einheimischen war es eine Freude, von auswärtigen berufenen Kennern diesen Klangkörper preisen zu hören!). Durch den künstlerischen Einsatz für das Sichtbare darf der Anteil am ausgezeichneten Gesamtbild der Aufführung nicht geschmälert werden; es wirkten und bestachen: Heinz Denies als Choreograph und Prinz, Irmgard Silberborth in der Titelrolle, Lydia Dubois als Prinzessin.

Hanns Ulbricht

Von wissenschaftlicher und praktischer Arbeit

Ausblicke auf östliche Kunst

In der deutsch-japanischen Gesellschaft sprach Dr. Hans Eckardt, Leiter der Fernost-Abteilung im außenpolitischen Amt der NSDAP. und früherer Dozent an der japanischen Kyushu-Universität, über das Thema „Wesenszüge japanischer Musik“. Leitgedanke seiner außerordentlich fesselnden und auf umfassender Quellenkunde beruhenden Ausführungen war die Gegenüberstellung von japanischer Kult-, Kunst- und Volksmusik (die heutige, von Europa und Amerika stilistisch und geistig beeinflußte Musikübung des jungen Japan blieb wohl absichtlich außer acht) mit der Musik des Westens aus den Zeiten der Anfänge ihrer Musikgeschichtsschreibung. Grob gesprochen: Eine ehedem Westen und Osten gleichmäßig durchziehende Musikübung sei im Osten gewissermaßen stehengeblieben und noch heute gebräuchlich, während der Westen in tausend und mehr Jahren eine grundlegende Wandlung durchgemacht habe. Sehr viel Bestechendes hat der Gedanke, die Ausbildung der europäischen perspektivischen Malerei in Ver-

bindung mit dem Beginn des logischen Kontrapunkts und des Harmoniesystems zu bringen. Malerei und Musik Japans nämlich kommen noch heute nur mit Fläche, Linie und Farbe aus.

Dr. Eckardt konnte durch die Schallplatte verblüffende klangliche Beispiele heranziehen, wie man sie in solcher Reichhaltigkeit vielleicht noch niemals erlebt hat. Diese Art von Heterophonie, von melodischer Umspielung der Grundlinie (Thema und Variationen gleichzeitig!), wie sie bis zum heutigen Tage das Wesen der japanischen Musik bestimmt, gehörte nach den Aussagen der bildlichen Darstellungen sicherlich ebenso zum Musikausdruck der assyrisch-babylonischen Völker, wie zur Klangwelt der Griechen, und die „zweistimmigen" Priestergesänge ähneln verblüffend dem Bilde, das man sich nach den erhaltenen Quellen vom frühmittelalterlichen Organumgesang macht. Auch die melodisch wuchernden Jubilationen, die einen Hauptbestandteil der japanischen Gesangskunst ausmachen, sind der geistlichen Musik des Westens ja nicht unbekannt gewesen. Reste der Pentatonik, der in Japan gebräuchlichen halbtonlosen Leiter, sind in verschiedenen Gegenden des Westens anzutreffen, bei uns selbst finden sie sich als „abgesunkenes Kulturgut" noch deutlich ausgeprägt im Kinderlied. Grundverschieden freilich von unserem Wunschbild des „natürlichen" Singens sind jene, ja nach den Anlässen — Tempelgesang, No-Drama, Volkslied — nach uralten Regeln eigenartig gebildeten Stilisierungen des menschlichen Gesangs. Es ist kein größerer Unterschied denkbar als der zwischen einem ganz nach innen gerichteten, bewußt naturfernen Gesang des fernöstlichen Priesters und dem an der Bühnenrampe stehenden italienischen Heldentenor. Doch wir können vermuten, daß auch zwischen der Singeart im alten Europa und im Orient durchaus Brücken bestanden haben. Eine weitere lehrreiche Gegenüberstellung bot Dr. Eckardt im Vergleich der noch heute in Ostasien gebräuchlichen Gesangsnotenschriften mit den frühmittelalterlichen Neumen Europas und der japanischen Instrumentalgriffschriften mit unseren Tabulaturen, die sich schließlich, als deutsche Orgeltabulatur, bis in die Tage des jungen Bach erhalten haben.

Angesichts solcher aufs engste mit dem Logos und Kosmos verbundenen Musik schwindet jede Überheblichkeit. Es ist eine eigene Welt, in der ein Musikstück des Jahres 752 heute noch unverändert erklingen kann. Diese Kunst ist Lebensausdruck eines Hochkulturvolks von wunderbarer Geschlossenheit, und man hat sehr richtig bemerkt, daß z. B. das No-Spiel ein „Gesamtkunstwerk" sei, nicht, weil sich in ihm Drama, Musik und Tanz verbunden, sondern weil sie sich noch nicht getrennt hätten.

Dr. Richard Petzoldt

* * *

Praktische volkstümliche Opernkunde

Einen außerordentlich begrüßenswerten Weg, das Verständnis für das für viele noch als ein Buch mit sieben Siegeln gescheute Wesen der Oper auch in die weitesten Volkskreise hineinzutragen, hat das „Deutsche Volksbildungswerk der NS.-Gemeinschaft Kraft durch Freude" beschritten. In der Reichshauptstadt werden in allen Bezirken in irgendwelchen zur Verfügung stehenden Sälen Operneinführungsabende zu den billigen Preisen von 20 bis 25 Pfennigen geboten.

Jedesmal wird ein bestimmtes Opernwerk besprochen. Einführend werden kurz Lebensabriß des Komponisten und sodann der Inhalt seiner Oper mitgeteilt. Den Hauptteil des Abends aber bilden die in Gestalt einer Arrangierprobe von Künstlern der Staats- und Volksoper zur Aufführung gebrachten musikalischen Hauptteile der betreffenden Oper. So wurden bisher der Barbier von Bagdad, Cosi fan tutte, Die lustigen Weiber von Windsor, Freischütz, Tiefland u. a. m. mit leichter szenischer Darstellung gesungen. Wenn diese Darbietungen sich auch nur auf einige Hauptpartien aus der jeweiligen Oper und diese Darstellung auch nur auf einige szenische Andeutungen beschränkte, so genügten diese aber doch vollauf, um eine brauchbare Vorkenntnis für den eigentlichen Opernbesuch zu vermitteln.

Begeisterte Zustimmungen zu diesen Versuchen und ein zahlreicher Besuch bei diesen Veranstaltungen bewies wie sehr eine solche volkstümliche Opernkunde bisher gefehlt hatte. Genaue Untersuchungen haben überdies ergeben, daß die Zahl der Opernbesucher seit diesen Einführungsabenden gestiegen ist, so daß sich dieser Dienst am Volke auch für die Bühnen selbst als ein wirksames Propagandamittel, nicht zuletzt in wirtschaftlicher Hinsicht, erwies.

Otto Eckstein v. Ehrenegg

* * *

Gang durch das Berliner Rundfunkhaus

Im Rahmen ihrer Arbeitsgemeinschaft: „Handwerk und Technik im Dienste der Musik" hatte die NS.-Kulturgemeinde zu einem Besuch des Berliner Funkhauses eingeladen. War es zwar bedauerlich, daß die Führung sich auf die unbenutzten Senderäume und Anlagen des Hauses beschränkte, so daß man von der unmittelbaren Arbeit etwa eines Tonmeisters nichts sah, so ließ sich dies durch den intensiven Arbeitsbetrieb im Funkhaus, wo Proben und Aufführungen nicht gestört werden können, nicht vermeiden. Die Besichtigung der verschiedenen Senderäume gab interessante Einblicke in die verschiedenen Methoden zur Erzielung der jeweils notwendigen Schallabsorption der begrenzenden Wände, um durch Vermeidung störender Reflexionen das Klangbild für den Rundfunkhörer so natürlich wie möglich zu machen. So hat man im großen Sendesaal, dem größten Europas, wo die repräsentativen Konzert- und Opernaufführungen stattfinden, als Wand- und Deckenflächen zunächst freistehende engmaschige Gitter aus Sperrholz verwendet, dahinter ein Luftpolster gelassen und dann erst die eigentlichen Wände gezogen. Die Bühne ist in ihrer Größe veränderlich durch bewegliche schallschluckende Wände und kann den jeweiligen akustischen Bedürfnissen angepaßt werden. Vorbildlich sind die Hörspielräume angelegt. Hier verfügt man vom sehr stark gedämpften „toten" Raum bis zum fast ungedämpft hallenden Raum über alle möglichen Kombinationen.

Ein Besuch des Schallarchivs der Reichs-Rundfunk-Gesellschaft, das mit seinen über hunderttausend Wachsplatten, Matritzen und Schallfolien alle denkbaren Gebiete des Schalles umfaßt, rundete das Bild ab.

Dr. Wolfgang Geiseler

Musikbriefe

Flensburg

In der Leitung des Flensburger Musiklebens sind Veränderungen vorgegangen. Im Juli 1937 folgte Musikdirektor Johannes Röder dem Ruf nach Hamburg als erster Dirigent des Reichssenders, und Heinz Schubert übernahm zu seiner bisherigen Tätigkeit als erster Kapellmeister des Grenzlandtheaters auch die Leitung der Städtischen Konzerte mit dem Grenzlandorchester und dem Städtischen Oratorienchor, während der Nachfolger Röders im St. Nikolai-Organistenamt, Gottfried Gallert, mit dem Kirchenchor und dem Flensburger Kantatenchor die Pflege der kirchlichen Musik fortführt.

Der Aufnahmefähigkeit der Musikgemeinde entsprechend, ist die Zahl der Anrechtskonzerte auf acht eingeschränkt worden. Heinz Schubert eröffnete die Konzertreihe mit einer hinreißend lebenswarmen und doch bemerkenswert formsicher, mit fester Hand auch bis in die höchsten Ekstasen des Schlußsatzes gestalteten Aufführung von Beethovens „Neunter". Das Soloquartett, das seinen Aufgaben in jeder Beziehung gewachsen war, bestand aus den Berliner Sängern Adelheid Armhold (Sopran) und Fred Drissen (Baß) und den Mitgliedern des Flensburger Grenzlandtheaters Doris Jochimsen (Alt) und Wilhelm Bichel (Tenor). Den Auftakt zu diesem Konzert schuf Gottfried Gallert an der Orgel mit einer machtvollen Darstellung von Bachs *d*-moll-Toccata und Fuge. Ein „Meisterabend" Edwin Fischers bildete das zweite Anrechtskonzert. Das dritte Konzert strahlte schwingende Freude aus. Solist des Abends war der temperamentvolle Gaspar Cassadó. Die vorweihnachtliche Konzertreihe schloß mit einer Aufführung der Faust-Symphonie, die jeden Liszt-Verehrer beglücken mußte. Karl Erb, der immer noch stimmlich jugendfrische Sänger, trug mit ergreifend verinnerlichtem Vortrag eine Reihe von Mozart-Arien und Beethovens Florestan-Arie vor und sang das Tenorsolo der Symphonie.

An zwei aufeinanderfolgenden Abenden spielte das „Weimarer Trio" (Edmund Schmid, Robert Reitz, Walter Schulz) neun „Köthener Sonaten" in der von Edmund Schmid wieder hergestellten Form: die sechs für Cembalo und Einzelgeige, denen außer dem ausgesetzten Cembalopart (zwei obligate Stimmen und Continuo) auch das ursprünglich zugehörige Gamben-Fundamentum wiedergegeben ist, und die drei für Cembalo und Gambe. Die Triostruktur der Sonaten trat unvergleichlich durchsichtig und klar zutage, und ihre unverwelkliche Frische erregte bei den Hörern der beiden Abende helle, bis zum Schluß gesteigerte Freude. In einer kammermusikalischen Morgenfeier ließ sich das musizierfrohe, fein aufeinander eingespielte „Flensburger Trio" (Gertrud Trenktrog, Klavier; Willi Krebs, Violine; Hans Suchaneck, Violoncello) mit Beethoven und, durch A. Schwerdtner (Bratsche) und E. Stephan (Baß) ergänzt, mit Schuberts „Forellenquintett" hören. An derselben Morgenfeier beteiligten sich die „Flensburger Wanderkantorei" und der Frauenchor unter der Leitung von Ilse Struck mit gemischten und Frauenchören von Brahms. An einem eigenen Abend bot Ilse Struck schöne alte Kammer- und Volksmusik heiterer Art.

Als Wochenendfeiern führte der neue St. Nikolai-Organist Gottfried Gallert regelmäßig Sonnabends schlichte Orgelstunden mit Choralbearbeitungen alter Meister und hochinteressanten eigenen Choralimprovisationen durch. Am Vorabend des Totensonntags führte er mit dem Flensburger Kantatenchor und Mitgliedern des Grenzlandorchesters unter der Mitwirkung der tüch-

tigen Hamburger Oratoriensängerin Bertha Brinkmann-Schellbach (Sopran) eine Reihe herrlicher Bach-Kantaten auf. Am Abend des 4. Adventssonntages brachte er eine eigene „Weihnachtsmusik nach Lukas". In schlichten, ausdruckswarmen Rezitativen wird der biblische Text von einem Sopran und einem Baß vorgetragen; die Rezitation ist von schönen Instrumentalsätzen für kleines Streicherorchester und Choral- und geistlichen Volksliedsätzen für gemischten Chor, mit und ohne Instrumenten, durchwirkt. Sehr glücklich ist in dieser Musik die Verbindung kirchlicher Tradition mit einer durchaus neuzeitlichen, zukunftweisenden Haltung der erlesenen Chorsätze verbunden. Eva Eckert und Hans Heinz Hamer vom Grenzlandtheater waren ausgezeichnete solistische Helfer; mit freudiger Hingabe, sauber und klangschön musizierten die Chöre (Kantatenchor und Kirchenchor) und die kleine Streichergruppe.

Auf mannigfache Hindernisse stieß die Durchführung des Opernspielplanes, besonders infolge von Erkrankungen durch unser stimmenmordendes Klima. Bis zum Jahreswechsel konnten nur drei Einstudierungen herausgebracht werden, diese allerdings in makelloser Form und mit lebendigster Wirkung: „Zar und Zimmermann", als bescheidener Anfang, ferner „Tiefland" und als Höhepunkt, zum Beweise der Leistungsfähigkeit einer kleinen Bühne, wenn alle Kräfte mit äußerster Konzentration eingesetzt werden, Verdis „Othello". Dem musikalischen Leiter des Grenzlandtheaters Heinz Schubert sind zur Entlastung neue leitende Kräfte zugesellt worden: Werner Franz für Operette und Spieloper und Christian Thon als Korrepetitor und Operettenleiter. Die gesanglich und darstellerisch besten Kräfte früherer Spielzeiten sind uns treu geblieben: Eva Eckert, Hans Heinz Hamer, Doris Jochimsen, Fritz Bürgmann. Neu eingetreten sind u. a. die kultivierte Koloratursopranistin Hilde Kasper, der Heldentenor W. Bichel und der vorzügliche Baßbuffo und Opernspielleiter Walter Eisenlohr. Erich Hoffmann

Görlitz

Der Wiederbeginn der Spielzeit im Grenzlandtheater führte nicht nur eine Reihe neuer Bühnenkünstler nach Görlitz, sondern brachte unserm Kunsttempel in dem aus Flensburg hierher berufenen Intendanten Nissen einen neuen künstlerischen Führer. Der verheißungsvolle Spielplan und die schönen Erfolge der bisherigen Aufführungen haben ihn in kurzer Zeit als erfahrenen Theaterfachmann erwiesen und ihm das vollste Vertrauen als künstlerischer Anwalt unseres Theaterlebens gesichert.

Eine Neuinszenierung des „Fidelio" unter Walter Schartners klarer musikalischer Führung gab die Eröffnung der Oper. Das am Beginn der Spielzeit bei den Besuchern verständliche Interesse für neue „Gesichter" konzentrierte sich zuvorderst auf Irmgard Roloff als Gast, die die Titelaufgabe mit packendem Heldentum nachzeichnete. Bei Josef Bardings Florestan ließ die stimmliche Leistung aufhorchen, die sich bei zwei altbewährten Bühnenkünstlern, Albert Klinder (Pizarro) und Kurt Schneider (Rocco), mit einer prächtigen Darstellungsgabe zu künstlerisch geschlossener Einheit verband. Die Wiederaufnahme von Verdis „Rigoletto" stellte neben dem dramatisch wirkungssicher geformten Hofnarren Albert Klinders in der rassigen Maddalena Marliese Mirkoffs eine sehr beachtenswerte Leistung heraus. In der Neueinstudierung von Webers „Freischütz" unter Otto Wirthensons temperamentvoller musikalischer Gesamtleitung interessierte besonders das herzigfrische Ännchen von Franziska Kappes neben der mit echter fraulicher Besorgnis ausgestatteten Agathe von Irene Lucius.

Bei Wiederholungsaufführungen von „Rigoletto" und „Freischütz" führte Hans Heinrich Schmitz das musikalische Szepter. Die Wiedergaben durch den am hiesigen Grenzlandtheater seit zwei Jahren erfolgreich tätigen jungen Dirigenten verdienen in ihrer stilsicheren und künstlerisch fein geschlossenen Ausdeutung hohes Lob und Anerkennung. Die Krönung der bisherigen Opernerfolge dieser Spielzeit bedeutete für unser Grenzlandtheater ohne Zweifel die seit langer Zeit vermißte Wiederaufnahme von Smetanas köstlicher „Verkaufter Braut"; das gewissermaßen Improvisatorische des Spielverlaufs kam in dem ausgezeichneten Flusse des von Richard Gaebler geleiteten Spiels zu hervorragender Wirkung, die weiterhin durch die prächtig farbige bühnenbildnerische Ausstattung Johanna M. Wischnewskys, die mit glanzvollem Schwunge verlebendigte Partitur des böhmischen Erzmusikanten durch das Orchester mit Walter Schartner am Dirigentenpult und erst recht durch die ohne Ausnahme mit bezwingendem Komödiengeist verwirklichten Einzelaufgaben auf der Bühne ihre nachdrücklichste Unterstützung erhielt. Unvergeßlich der Kezal Karl Dönchs und der Wenzel von Heinz Bultmann! Unter den Operettenpremieren verdient die der „Zauberin Lola" von Eduard Künnecke unter Leitung des Komponisten hervorgehoben zu werden.

Das Konzertleben setzte dieses Jahr zeitig und kräftig ein und ließ erfreulicherweise das Schaffen und Nachschaffen der einheimischen Künstler gebührend zu Worte kommen. Darunter waren ein Komponistenabend der Görlitzer Komponisten Emil Kühnel, Eberhard Wenzel und Emil Roser und ein Abend sudetendeutscher Tonkunst, hauptsächlich mit Werken des in Deutschböhmen beheimateten Emil Kühnel. Die stärksten Eindrücke gingen dabei von den Orchesterschöpfungen Emil Kühnels und den Liedern Eberhard Wenzels aus. Martha Bartling, unsere einheimische Pianistin, brachte ihr hervorragendes Können in einem mit Annemarie Maß-Hoffmann (Violine) gemeinsam veranstalteten Konzert in Erinnerung. Ganz ausgezeichnete Eindrücke hinterließ ein Konzert an zwei Klavieren von Agnes Poser-Bünke und Emil Poser. In einem Kammerkonzert des Lausitzer Konservatoriums traten Trude Rehak-Hillebrand (Klavier) und Pepo Eiselt (Violoncello), zwei sudetendeutsche Künstler, mit Erfolg hervor. Unter den auswärtigen Künstlern feierte Elly Ney in einem Klavierabend wieder große Triumphe. Ein Quartettabend des Streichquartetts der Dresdener Staatsoper gab Einblick in die hohe musikalische Kultur dieser Künstlervereinigung.

Zwei Symphoniekonzerte des Grenzlandtheaters unter Walter Schartners Leitung führten die Leistungsfähigkeit unseres Theaterorchesters, im ersten unterstützt durch Prof. Max Strub, der dem *g*-moll-Violinkonzert von Bruch eine vollendete Auslegung gab, auf den Plan. Die großartige Bereitschaft des Orchesters kam hier besonders in der Wiedergabe von Dvořáks Symphonie „Aus der neuen Welt" zum Ausdruck. Das 2. Konzert brachte mit Wolfgang Fortners Sinfonia concertante und der mit makelloser Virtuosität von Willi Stech gemeisterten „Indianischen Fantasie" für Klavier und Orchester von Busoni zwei interessante Werke des neueren Musikschaffens. Recht schwach war es bisher um das Gebiet der Chorkonzerte bestellt. Lediglich die Arbeitsgemeinschaft Singakademie und Lehrergesangverein unter Eberhard Wenzels Führung erneuerte ihren hohen künstlerischen Ruf am Bußtage mit der Aufführung des Brahmsschen „Requiems". In diesem Konzert kam auch ein Zyklus „Kreuz und Krippe" für mittlere Stimme und Streichorchester von Eberhard Wenzel zur erfolgreichen Uraufführung. Einen nicht mehr wegzudenkenden wertvollen Bestandteil unseres Musiklebens bedeuten die von Eberhard Wenzel in der Peterskirche veranstalteten geistlichen Abendmusiken, in denen der Veranstalter selbst seine meisterliche Beherrschung der Orgel aufs neue bestätigte. Höhepunkt dieser Abendmusiken war das Orgelkonzert von Domorganist Prof. Heitmann (Berlin), der Bachs „Dritten Teil der Klavierübung" zum unvergeßlichen Erlebnis gestaltete. Walter Reichelt

London

Die Herbstkonzerte unserer großen Orchester wurden von der Royal Philharmonic Society durch eine Veranstaltung unter Mitwirkung des berühmten Festspielchors aus Leeds eröffnet. Beecham dirigierte ein gewaltiges Programm: Elgars Arrangement der Nationalhymne, Beethovens Missa solemnis und Dettinger Te Deum von Händel. Diese drei Werke waren kurz vorher während des Musikfestes in Leeds unter Beecham aufgeführt worden, und so gestaltete sich der Abend zu einer Wiederholung des bereits in der Provinz gefeierten Triumphes. Dieser Chor singt mit einer Frische und Sicherheit, wie wir sie in London nicht gewohnt sind. Das nächste Konzert brachte eine weniger glücklich gewählte Folge aus mancherlei Werken von Meistern zweiter Größe. Für das dritte Konzert war Nadia Boulanger als Dirigentin verpflichtet, die sich in Paris dem Studium der kleineren Tonsetzer vergangener Jahrhunderte widmet und auch vielen der zeitgenössischen aus der Verborgenheit herauszuhelfen sucht. Sie wählte ein Programm aus der ersteren Kategorie, und so kam eine etwas schmalere Kost zutage als wir sie in den üblichen Symphoniekonzerten gewöhnt sind, zumal die Leiterin die Tendenz hat, die Temperatur von fast allem, was sie darbietet, um einige Grad herunterzuschrauben. Auf ein wirkliches forte, von fortissimo ganz zu schweigen, habe ich den ganzen Abend vergebens gelauscht. Da gab es Auszüge aus Rameaus Dardanus, drei Werke von Monteverdi, ferner die Requiem-Messe von Gabriel Fauré, alles Dinge, die als Studium von Interesse, aber kaum dazu angetan sind, unser heutiges Publikum zu fesseln. Eine kleine, gut geschulte Sängerschar aus Paris war mitgekommen, ebenso die wohlbekannte Lucille Wallace, die das Haydnsche Cembalokonzert *D*-dur spielte.

Der nächste Abend brachte unter Beecham die Erstaufführung von Rachmaninoffs 3. Symphonie in *a*-moll. Es scheint nicht gerade eines seiner besten Werke zu sein, sondern eher ein Versuch, in der „klassischen" Form zu schreiben, ohne ein klassisches Thema als Basis zu besitzen. Man erwartet von diesem Komponisten lyrische Melodik und farbenreiche Orchestrierung nach der Art seiner früheren Werke, und ist enttäuscht über die Trockenheit und das wie in ein Schema gezwungene, arme Material. Notabene, das ist der erste Eindruck. Bei häufigerem Anhören wird man vielleicht manches Schöne und Interessante entdecken. Dem

großen Sibelius-Kult entsprechend brachte das letzte Konzert der „Phil" drei Symphonien dieses Meisters (Nr. 4, 6 und 7) sowie die Karelia-Suite, die unter Beechams Stab ganz hervorragende Darbietungen erfuhren. H. R. Wolf

Lübeck

Oper. Die einzige Neuheit war Norbert Schultzes lustige Oper „Schwarzer Peter". Über den Wert des Werkes braucht gewiß nichts mehr gesagt zu werden. Es wurde hier wie überall in vollstem Maße anerkannt, und große und kleine Leute hatten ihre helle Freude an dieser ganz unbeschwerten Musik, die Ernst Günther Stoffers in einer reizenden, in echte Märchenstimmung getauchte Aufführung herausbrachte. Nicht gleich günstig ist die Bilanz für die Operette. Der Spielplan brachte bis jetzt drei Werke von Künnecke, Vetterling und Kattnigg, allein die Operette, auf die wir warten, wurde uns nicht beschert. Das war um so bedauerlicher, als wir unseren wirklich tüchtigen Kräften künstlerisch ergiebigere Aufgaben hätten wünschen mögen.

Im Rahmen festlicher Theatertage unter dem Titel „Heitere deutsche Bühnenkunst der Gegenwart" brachte Intendant Bürkner die im Frühjahr 1936 in Mannheim uraufgeführte komische Oper „Diener zweier Herren" von Arthur Kusterer heraus. Das heitere Werk, das einen unbestrittenen Erfolg davontrug, hat in Norddeutschland bisher keine Beachtung gefunden, und es war schon eine verdienstvolle Tat der Städtischen Bühnen, sich der Oper anzunehmen. Denn so reich an heiteren Werken dieser Art sind wir nicht, als daß wir achtlos an ihnen vorübergehen könnten. Die Musik Arthur Kusterers ist nicht immer originell, aber sie hat den großen Vorzug, daß sie in allen Teilen echten Buffocharakter hat, voll von sprühender Laune ist und gelegentlich auch geistvolle Parodie hinzuträgt. Dazu kommt, daß der Komponist allen Solisten dankbare Aufgaben stellt und keinen ohne ein Paradestück entläßt. An der entzückenden Aufführung unter Generalmusikdirektor Heinz Dressel dürfte die Zuhörerschaft ihre helle Freude haben. Robert Ludwigs Spielleitung zeigte sich von der allerbesten Seite. Ludwig Wetz hatte reizende Bühnenbilder von südlicher Farbenpracht geschaffen. Um die Wiedergabe des heiteren Spiels machten sich Fritz Friedrich, Marga Hoffrichter, Georg Rehkemper und Walter Notemann, August Wilhelm Ernst, Arno Vorberger und vor allem Maud Cunitz verdient. Der anwesende Komponist wurde stürmisch gefeiert. J. Hennings

Schwerin

Die ersten drei in die Berichtszeit fallenden Orchesterkonzerte unter der sorgsamen, abgewogenen Stabführung Mechlenburgs waren in Ausführung wie Programmgestaltung gleicherweise fesselnd. Erlesene solistische Gaben boten Frederic Lamond, Karl Freund (Regers Violinkonzert) und Annelies Kupper (Konzertarien). Auch das Sonderkonzert am 9. November unter Mechlenburg verlief in jeder Hinsicht eindrucksvoll. Die Solopartie im Requiem von Reger sang Carl Stralendorf sehr einfühlend. Erfreulicherweise heben sich in diesem Winter die Instrumentalkonzerte. So gab es je einen Kammermusikabend des Schweriner Streichquartettes, das erstmalig ein erfindungsreiches, in knapper Form gehaltenes Streichquartett des Schweizer Komponisten Hans Schaeuble vermittelte, und von Marie Zimmermann in Verbindung mit der Bläservereinigung der Schweriner Staatstheaterkapelle. Auf künstlerisch hoher Stufe standen auch die Sonatenabende von Charlotte Mirow-Kadgin und Karl Freund, sowie von Marie Luise Hollender und dem Solovioloncellisten der Hamburger Philharmoniker Rudolf Metzmacher.

Auch auf dem Gebiete der kirchlichen Musik gibt es mancherlei Bemerkenswertes zu verzeichnen. Die in den Sommermonaten wöchentlich bei freiem Eintritt stattfindenden Abendmusiken im Dom des Domorganisten Georg Gothe finden große Anerkennung und einen stetig wachsenden Zuspruch. Gothe weiß diese Abende auf das Vorteilhafteste und Eindringlichste zu gestalten. Verstehende Helfer fand er in Lotte Brinkmann, Erwin Erbse und Hans Hennemann. Auch das klanglich fein abgewogene Röthig-Quartett erfreute nach mehrjähriger Pause im Dom wiederum seine zahlreichen Freunde. Bleiben, um das Bild der Schweriner Konzertveranstaltungen abzurunden, noch zu erwähnen die beiden ersten diesjährigen Meisterkonzerte der Mecklenburgischen Konzertleitung Althen & Claussen (erstes Auftreten der Wiener Sängerknaben und Klavierabend Raoul v. Koczalski) und die Tanzgastspiele der Solotanzgruppe vom Charlottenburger Deutschen Opernhaus und der Palucca, so ergibt sich eine große Mannigfaltigkeit im musikalischen Leben der Gauhauptstadt Schwerin. Nicht vergessen soll aber werden die Tätigkeit der NS.-Gemeinschaft „Kraft durch Freude", die sich für ihre erste kammermusikalische Veranstaltung der Mitwirkung des Döscher-Trios versichert hatte, das sich den Dank einer zahlreichen Hörerschaft wohl verdiente. A. E. Reinhard

Aus dem Berliner Musikleben

Carl Schuricht eröffnete den **Ersten Abend** des **Beethoven-Mozart-Zyklus** an der Spitze des **Philharmonischen Orchesters** mit der „Egmont-Ouvertüre", um ihn mit der *c*-moll-Symphonie des Meisters ausklingen zu lassen. Als künstlerisches Gegengewicht diente Mozarts lichtvollere „Konzertante Symphonie" für Violine, Viola und Orchester (*Es*-dur, Köchel 364). Die umflorte Stimmung, die aus ihrem beseelten Andante zu uns spricht, weicht im Schlußsatz unbeschwerter Heiterkeit. Es war ein künstlerisches Erlebnis, mit welch intensiver Einfühlungskraft Carl Schuricht dem mit Begeisterung folgenden Orchester den Klang abzugewinnen wußte, der, im Gegensatz zu Mozarts apollinischer Tonsprache, dem Feuergeist Beethovens entspricht. In Aufführungen von zwingender Geschlossenheit und letzter Wucht der Gestaltung, die in der „Schicksals"-Symphonie an kühner Beschleunigung der Zeitmaße gelegentlich ein Äußerstes wagte, ließ der Dirigent die Schöpfungen Beethovens erstehen. In welch veränderte geistig-musikalische Welt führt uns Mozarts „Konzertante Symphonie"! Das von köstlichen Melodien überströmende Werk, in dessen ausgeglichener und klangedler Wiedergabe Erich Röhn (Violine) und Reinhard Wolf (Viola) miteinander wetteiferten, enthüllte in einer Aufführung von vorbildlicher Durchsichtigkeit, an der Solisten und Orchester den gleichen Anteil hatten, seinen beseelten Wohllaut.

Renzo Silvestri aus Rom bot eine der geschlossensten Leistungen seines Klavierabends im Vortrag von Sonaten Domenico Scarlattis (Bechstein-Saal). In dem geschliffenen und treffsicheren Spiel des blutvollen Künstlers, in den Schattierungen seines virtuos entwickelten „staccato" spiegelte sich die launige Welt des altitalienischen Meisters aufs unmittelbarste. Man erfreute sich insbesondere der hübschen Echowirkungen, die Silvestris Anschlagskunst dem Flügel abgewann. Mit welch künstlerischem Ernst sich der junge Musiker in den Stil der Symphonischen Etüden von Schumann versenkt hat, war besonders am ausdrucks- und gesangvollen Vortrag der *gis*-moll-Variation zu erkennen. Die volle Klarheit der, kühner Virtuosität verhafteten Veränderungen litt allerdings unter jugendlichem Draufgängertum und unter teilweise überhetzten Zeitmaßen, ein Fehler, der zunehmender Reife Silvestris von selbst zum Opfer fallen wird.

Großzügigkeit des Programms und seiner Wiedergabe verlieh einem Klavierabend in der Singakademie das Gepräge des Ungewöhnlichen: **Hans Beltz** begann mit der *fis*-moll-Sonate von Brahms und ließ Regers „Bach"-Variationen auf sie folgen. Ein zweiter Teil vereinigte die *G*-dur-Sonate (op. 78) von Schubert mit Chopins *f*-moll-Ballade. Der Künstler fand für die Leidenschaftlichkeit des Brahmsschen Jugendwerkes und für seine Zartheiten ebenso den überzeugenden Ausdruck, wie für die klaffenden Gegensätze der die Grenzen des Klaviers schier sprengenden Variationen von Reger. Die Sonate Franz Schuberts erstand in ihrer bezaubernden Natürlichkeit und Empfindungsreinheit, während der Vortrag der Chopin-Ballade bei virtuoser Beherrschung alles Technischen durch den Adel und den Reiz der Klangausprägung fesselte. So war es nicht zum wenigsten dem Ausdrucksreichtum, den Hans Beltz in der Unmittelbarkeit seiner grundmusikalischen Auffassung dem Flügel abzugewinnen wußte, zu verdanken, daß der Abend von einem bedeutenden Erfolg gekrönt wurde.

Im **15. Konzert junger Künstler** trug **Franz Loesgen** (Klavier) die Symphonischen Etüden von Schumann mit gesicherter, gelöster Technik und nicht ohne Feingefühl vor. Doch blieb der sympathische junge Musiker, der sich im Laufe des Nachmittags um die Klavierbegleitungen sehr verdient machte, den blutvollen Variationen die Großzügigkeit und den Schwung der Darstellung schuldig, auf die eine erschöpfende Wiedergabe Anspruch erhebt. So angenehm die Klangfärbung des Baritons berührt, den Bruno Ramin einzusetzen hat — die Aufführung ist noch verbesserungsbedürftig: Sie hemmt das freie Ausströmen des Tones. Im Vortrag hatte der junge Sänger offenbar mit Befangenheit zu kämpfen. Dem Klarinettisten Hans Joachim Wentzel darf man eine ausgesprochene Begabung für sein Instrument zuerkennen. Er setzte sich mit den nicht geringen virtuosen Anforderungen der Variationen op. 33 von Carl Maria v. Weber, aus denen uns gelegentlich „Ännchens" schelmisches Auge entgegenlächelt, dank seines glanzvollen Tones und seiner vortrefflich durchgebildeten Technik höchst ehrenvoll auseinander. Adolf Diesterweg

Die Verdienste von **Prof. Max Seiffert,** der soeben seinen 70. Geburtstag beging, sind an anderer Stelle der AMZ. gewürdigt worden. Um den Jubilar in einer Feierstunde zu beglückwünschen, hatten sich die Preußische Akademie der Künste, die Staatliche Akademische Hochschule für Musik, die Staatliche Hochschule für Musikerziehung und Kirchenmusik und das Staatliche Institut für Musikforschung zusammengetan. Diese Feierstunde im Theatersaal der Hochschule für Musik wurde von den Darbietungen des Kammerorchesters der Hochschule umrahmt. Die Leitung hatte für den

erkrankten Direktor Prof. Dr. Fritz Stein Prof. Kurt Thomas übernommen. Es war eine schöne Aufmerksamkeit, nur solche Werke von Bach und Händel zu spielen, die Max Seiffert bearbeitet hat. Das Solo in Händels Konzert-Arie „Preis der Tonkunst" sang Anni Berlinicke mit entzückender Glockenstimme. Die eingehende Würdigung der Verdienste Seifferts hatte Prof. Besseler aus Heidelberg übernommen. Dann ergriffen acht weitere Redner das Wort, um die Glückwünsche ihrer Institute darzubringen. Besonders bemerkenswert waren die Worte des Staatssekretärs Cschintsch, der die Grüße des Reichsministers für Erziehung und Wissenschaft überbrachte. Prof. Georg Schumann benutzte die Gelegenheit, um Max Seiffert für die Bevorzugung des Flügels beim Kontinuo vor dem Cembalo zu danken. Besonders zu Herzen gehend sprach mit knappen Worten der Präsident der Reichsmusikkammer Prof. Dr. Peter Raabe.

In Berlin herrscht zur Zeit eine wahrhafte Sündflut an Klavierabenden. Dabei erscheinen fast ausnahmslos erfreuliche Begabungen mit viel Können. Auch **Alfred Lueder** gehört dazu. Besonders beeindruckt sein Anschlag, der dem Ton blühendes Leben läßt. Lueder lockt ihn hervor und formt ihn liebevoll nach, ohne ihn in seiner Entwicklungsfreiheit zu hemmen. Auch in technischer Beziehung bietet der junge Künstler Bedeutendes. Vor allem steht dahinter ein Wille, in das Werk auch geistig einzudringen. Dadurch hebt er sich vor seinen Mitanwärtern im Klavierfach besonders hervor. Eine Sonatine von Hermann Heiß begnügt sich mit spielerischem Dahingleiten, wobei jener gewisse Ton der gewollten Einfachheit nicht zu überhören ist. Die Variation und Doppelfuge über „Ein Männlein steht im Walde" von Ludwig Roselius bringen weniger Abwandlungen des Themas als klangvoll-glitzernde Umkleidungen.

Gleich mit drei Klavierabenden stellt sich **Lotte Kramp** in Berlin vor. Im ersten Konzert spielte sie nur neuzeitliche Werke. An Mut fehlt es ihr also nicht. Gott sei Dank auch nicht an Können. Sie ist wieder einmal eine jener heute allerdings nicht mehr seltenen Begabungen, denen die Technik wie von selbst in den Schoß fällt. Man gewinnt den Eindruck, daß sie beim „Handwerk" niemals bedeutende Hemmungen zu überwinden hat. Dagegen erkennt man fürs erste noch nicht deutlich, ob ihr Spiel von einer bewegten Innerlichkeit bestimmt wird oder ob ihr Tastensturm nur mehr oder minder von außen her kommt. Die fünfzehn Etüden von Scriabine ließ sie jedenfalls mit ungeheurem Schwung — leider auch mit allzu reichlichem Pedal — dahertürmen. Bei Debussy entwickelt sie ungemein feine Anschlagskunst.

Noch ein Klavierabend, aber nun der eines Meisters: **Alfred Hoehns.** Da er schon seit rund fünfundzwanzig Jahren in unserm Konzertleben einen festen Platz einnimmt, läßt sich kaum Neues zu seinem Ruhm aussagen. Dennoch drängt es einen dazu, weil Hoehn einer von denen ist, die bei jeder neuen Begegnung einen Weg innerer Entwicklung hinter sich gebracht haben. So ist das Feuer, mit dem er etwa den letzten Satz der Brahmsschen *f*-moll-Sonate spielte, eine Steigerung über alles Frühere hinweg. Auch Hoehns Technik wird immer unfehlbarer, wenn dies nicht ein Widerspruch in sich selbst wäre. Das Oktavengewitter in Chopins *h*-moll-Etüde wird ihm kaum einer nachmachen.

„Neue Lieder" brachte der **Deutschlandsender.** Hermann Simon hat einen Zyklus „Von der Seele des Weins" geschaffen. Löste ihm der Gedanke an das süße Naß vielleicht die Phantasie? Wir kennen ihn sonst als strengen, herben und unerbittlichen Tonsetzer. Hier aber ließ er sich vom Stofflichen ungehemmt tragen und kam so fast bis in die Nähe des Impressionistischen. Die strenge kontrapunktische Arbeit bleibt auch hier gewahrt. Aber sie ist z. B. in dem Liede „Die alte Mathurine" ganz in den Dienst des schildernden Ausdrucks gestellt. Einige Lieder von Mark Lothar verrieten wieder den geschickten und wirkungssicheren Melodiker. Die „Arie des Schäfers" ist besonders persönlich gelungen. Gesungen wurden die Lieder von Günther Baum, der sich dabei der Begleitung Ferdinand Leitners erfreute. Leitner spielte zwischen den Liedern die bekannte Sonatine von Maurice Ravel, trotz der Knappheit eines der kennzeichnendsten Stücke des französischen Meisters.

Amalie Iwan begann ihren Klavierabend mit kleineren Stücken des 18. Jahrhunderts, und zwar von fast ausnahmslos unbekannteren Meistern. So nahe steht sich das Schaffen in diesem Jahrhundert, daß die sechs einzelnen Stücke fast wie eine geschlossene Suite wirkten. Amalie Iwan kann so viel „geschichtliche" Musik spielen, weil sie diese Stücke nicht mit trockner Gelahrsamkeit, sondern mit loderndem Temperament anpackt. Ihr brausender Klavierstil offenbarte sich noch deutlicher in der Brahmsschen *C*-dur-Sonate. Daß ihre Technik den Aufregungen des Abends bisweilen noch nicht gewachsen ist, überhört man gern angesichts der tiefen Versenkungskraft dieser Künstlerin. Besonders die lyrischen Teile erfüllte sie mit schöner Innerlichkeit.

Friedrich Herzfeld

Neben den großen Abonnementskonzerten unter Fritz Zaun bestreitet das **Landesorchester Berlin** die von den einzelnen Bezirksämtern der Reichshauptstadt durchgeführten Konzerte. Durch diese kulturell wichtigen Veranstaltungen fällt ihm fast noch wichtigere Breitenarbeit zu. Die Bezirkskonzerte unterstehen in der Regel dem auch als Komponisten bestens bekannt gewordenen Werner Trenkner. Ein Charlottenburger Konzert brachte als Orchestergaben die schlagkräftig gespielte 3. Leonoren-Ouvertüre und Bruckners Dritte, „Richard Wagner in tiefster Ehrfurcht gewidmete" Symphonie, die eine in den großen Zügen schwungvolle Wiedergabe fand. Blutvoll musikantischer Solist war Willi Stech mit der heiteren Schwermut von Mozarts *A*-dur-Klavierkonzert. Die Kadenz des 1. Satzes war inhaltlich und formal wohl allzu bescheiden.

Die Freunde zeitgenössischer Musik sah man vollzählig versammelt bei dem vom „Arbeitskreis für neue Musik" durchgeführten Konzert von **Elisabeth Dounias-Sindermann** und Dr. **Georg Kuhlmann** (Frankfurt a. M.) an zwei Klavieren. Hauptwerk des Abends war das endlich auch in Berlin gehörte „Concerto per due Pianoforte soli" von Strawinsky. Es ist ein Stück von unerbittlicher Strenge und Härte, prachtvoll in seiner Folgerichtigkeit und motivischen Gedrängtheit. Seine tieferen kompositorischen Gesetze erschließen sich freilich beim ersten Hören nicht, selbst das Studium der Noten verrät z. B. kaum auf Anhieb das Thema der „Quattro variazioni" (3. Satz). Der mitreißende Schwung des 1. Satzes macht diesen vielleicht am ehesten zugänglich. Das hochinteressante Werk fand in diesem aufgeschlossenen Kreise einmütig zustimmende Aufnahme. Schönen Erfolg errang auch das ebenfalls erstaufgeführte op. 16 von Karl Höller: Toccata, Improvisationen und Fuge, ein in der Ferne irgendwie an Reger und die Orgel erinnerndes, aber durchaus die klanglichen Gegebenheiten unserer Tage sich zunutze machendes Stück von starker Kraft und — bis auf die Schlußformung — reiner Prägung. Den ersten Teil des Programms bildeten das schon bekannte, munter spritzige Konzert von Cesar Bresgen und Debussys immer wieder Erstaunen machende Tondichtung „En blanc et noir". Es ist die Gefahr bei solchen kühn in die Gegenwart durchstoßenden Konzerten, daß die Leistung der Ausführenden nur geringere Beachtung erfährt. Für die beiden Künstler des Abends ist kein Wort des Lobes zu hoch. Es steht nicht schlecht um die junge Musik, wenn Musikanten wie sie die Fahne hoch halten.

In der Philharmonie führte die Abteilung Luftfahrt der Deutschen Arbeitsfront ein äußerst buntes und umfangreiches Konzert durch, in dessen Mittelpunkt der Tenor **Clemens Andrijenko** stand. Mit seiner hell klingenden Stimme sang er zur Zufriedenheit seines Publikums deutsche, italienische und russische Lieder und Arien. Leider erfuhren seine Vorträge keine einwandfreie Stützung vom Klavier her. In der mitwirkenden sechszehnjährigen Pianistin Jutta v. Alpen lernte man ein vielversprechendes Talent kennen, das schon jetzt über eine achtbare Technik verfügt und besonders für Chopins Perlenketten die rechte Eignung mitbringt.

In innerlichster Beziehung hat Georg Schumann sein schwermütiges Orchesterwerk „Vita somnium" geschaffen, das wir vor nicht allzu langer Zeit hörten. Jetzt hat er einen vokalen Teil „Elegie" angefügt, für den er wundervolle Verse von Hölderlin verwandte, und das Ganze im 2. Konzert seiner **Singakademie** aufgeführt. Auch dieses Chorwerk zeigt wieder des Komponisten meisterliche Satz- und Orchestrierungskunst, seinen Sinn für breite, chromatisch stark gebrochene Klänge, seine stilistische Verbundenheit mit der Tradition. Die nachdenklich-feierliche Stimmung des herzlich aufgenommenen Werkes fand ihre Fortsetzung in dem einst hochgeschätzten Requiem von Sgambati, das Georg Schumann schon vor etwa dreißig Jahren an derselben Stelle aufgeführt hat. Ohne Verdis Requiem ist es nicht denkbar, doch es besitzt bei weitem nicht dessen Ursprünglichkeit. Dafür entschädigen gewisse unverkennbar germanisch-romantische Züge (Sgambatis Mutter war Engländerin, er selbst eifriger Verbreiter von Schumanns und Brahms' Werken in Italien schon in den sechziger Jahren). Gewisse heikle Bläsersätze des Werkes machten sogar unseren Philharmonikern, die auch an diesem Abend Georg Schumann, seiner bewährten Sängerschar und dem wohllautend singenden Solisten Hans Hermann Nissen zur Verfügung standen, zu schaffen.

Dr. Richard Petzoldt

In den Händen des Kammermusikkreises Scheck-Wenzinger lag die **XVI. Stunde der Musik.** Man hörte als Erstaufführung ein graziöses Konzert von Pergolesi für Flöte und Streicher, das Prof. Gustav Scheck auf einer hundertneunzig Jahre alten Querflöte von Kirst (Potsdam) mit erlesen süßem Ton und bewundernswürdiger Technik spielte; in einem bedeutenden Konzert von Vivaldi für zwei Violinen und Streicher führten Walter Kägi und Grete Heukeskoven die Soloparte mit solidem Können auf ihren silbrig klingenden Geigen aus; August Wenzinger hatte den Solopart eines höfisch-leichten Konzerts von J. Gottl. Graun für Viola da Gamba und Streicher inne; zum krönenden

Abschluß vereinigten sich alle Spieler bei der festlich rauschenden Ausführung des Bachschen Tripelkonzerts in *a*-moll, dessen Cembalopart von Fritz Neumeyer sauber und blutvoll gespielt wurde (Flöte: Scheck; Violine: Kägi). Obwohl dieser Kammermusikkreis aus lauter ausgezeichneten Solisten besteht, ist von einem Sichvordrängen einzelner nichts zu bemerken, vielmehr wird ungebrochener, edler Zusammenklang erzeugt.

Als vornehmer Künstler erwies sich der Violoncellist **Walter Lutz.** Mit wohltuend festem Strich bringt er einen edlen, glänzenden Ton hervor, der in allen dynamischen Abstufungen abgerundetes Volumen behält und nie zum Näseln oder Kratzen neigt. An Rachmaninoffs außerordentlich wohlklingender und harmonisch interessanter Sonate *g*-moll op. 19 bewies Walter Lutz gleich eingangs, daß er solche Stellen, die zu sentimentaler Auffassung verleiten könnten, durchaus künstlerisch wiedergibt. Regers Suite für Violoncello allein, Tschaikowskys Rokokovariationen und Rich. Strauß' selten gehörte Sonate *F*-dur op. 6 gaben dem Künstler reiche Gelegenheit zur Entfaltung seiner Kunst. Prof. Rudolph Schmidt erfüllte seinen Part am Flügel mit Meisterschaft und feiner Anpassung.

Als glänzender Tenor mit baritonaler Fülle und schmelzendem Timbre riß **Walther Ludwig** vom Deutschen Opernhaus an seinem Liederabend den vollbesetzten Beethoven-Saal zu begeistertem Beifall hin. Schubert und Brahms (Zigeunerlieder) gab er mit der Schönheit und Kultur, die ihnen gebührt; mit Regers „Schelmenliedchen" rührte er an das Kindliche im Menschen, das nur große Künstler so beseligend wecken können; die reiche Liederfolge schloß mit Schöpfungen von Vollerthun und besonders beifällig aufgenommenen Liedern von Armin Knab, von denen die „Inschrift" (auf einer Mariensäule) ein Erlebnis voll Zartheit und Innigkeit war. Ferdinand Leitner erwies sich am Flügel als ein dem charmanten Sänger ebenbürtiger Begleiter. Ernst Boucke

Unter Artur Rothers sicher umreißender und energischer Führung nahmen die **Morgenkonzerte des Deutschen Opernhauses** erfolgreich ihren Anfang. Außer mit Beethovens Egmont-Ouvertüre, die kraftvoll erstand, kam das spielbereite Orchester als selbständiger Faktor nur noch mit Webers Oberon-Ouvertüre zur Geltung. Rother legte sich hierbei mit außerordentlichem Temperament ins Zeug. Der übergewöhnlich begabte junge Pianist Erik Then-Berg hatte über den Rest des Programms zu verfügen und rechtfertigte diese betonte Herausstellung durch glänzende Leistungen. Er fand für Beethovens *Es*-dur-Konzert die große gestalterische Linie und den gesammelten Ausdruck. Vertieft wurde dieser Eindruck, der in Rothers durchdachter Begleitung die rechte Ergänzung hatte, durch die auftriebsstarke Wiedergabe der Symphonischen Etüden Schumanns. Mit zunehmender Reife wird Then-Berg noch mehr lernen, die Blicke nach innen zu wenden.

Der Liederabend Karl Oskar **Dittmers** entsprach dem Bilde, das man bei früherer Gelegenheit von dem Künstler gewann. Dittmers Bariton hat Klanggüte, namentlich in der vollen, warmen Tiefe, und wird intelligent behandelt. Nur in der Höhe bestehen beim Forteeinsatz Hemmungen. Der Pianoführung fügt sich das Organ dagegen schmiegsam. Ein reiches Innenleben befähigt den Sänger, gegensätzliche Ausdrucksgebiete überzeugend zu erschließen, so daß man z. B. von seiner locker-feinfühligen Wiedergabe der anmutigen „Liebesbotschaft" ebenso gefangen war wie von seiner leidenschaftlich gesteigerten Ausdeutung des düster-balladesken „Zwerges". Staatskapellmeister Johannes Schüler begleitete sensitiv.

Die Reihe ihrer Internationalen Austauschkonzerte in diesem Jahre eröffnete die **Akademie der Künste** mit einem italienischen Abend. Für die Ausführung des ausschließlich aus Orchesterwerken bestehenden umfangreichen Programms waren die Philharmoniker gewonnen worden, die von dem wohlbekannten Adriani Lualdi kraft- und effektvoll geleitet wurden. Während das deutsche Gegenwartsschaffen auf der Suche nach Erneuerung von Form und Harmonik ist und sich vielfach zur Stilstrenge bekennt, zeigt die Musik Italiens, wenigstens in der hier getroffenen Auswahl, auch bei ihren jüngeren Vertretern den Zug zum Koloristischen und Klangdekorativen, zur Berauschung an Instrumentationswirkungen bis zur sensualistischen Reizsamkeit. Es regiert der Hang zu südländischer Buntheit und Naivität, daneben auch ein starkes Rhythmengefühl. Piero Calabrinis festfreudige Introduktion und Renato Parodis bewegliche Villanella waren ebenso Beispiele dafür wie Ennio Porrinos Komposition, die einem schwülen Notturno eine wilde Tanzorgie folgen läßt, und Ildebrando Pizzettis „Pisanella", in der sich umgekehrt turbulentes Volkstreiben zu einer schmachtend-erotischen Streichersarabande beruhigt. Lualdis Rhapsodie „Africa" endlich greift zur großen Steigerung in der Kontrastierung von tänzerischer Barbarei des Negertums und kraftvollem Erobergeist der Kolonialsieger. Als Beitrag Italiens zur klassischen Symphonik hörte man eine hübsche Schöpfung von Cherubini in *D*-dur.

Mit einem thematisch vielfältigen, stilgeschichtlich aufschlußreichen Liedprogramm erfreute der Staats- und Domchor einen großen Hörerkreis in der Hochschule für Musik. Prof. Alfred Sittards feste und ordnende Hand zeigte sich in der rhythmisch zügigen und markierten, trutzig-männlichen Darstellung der Soldatenweisen aus vier Jahrhunderten — neben schönen alten Landsknechtsliedern hörte man fortreißende Gesänge der Bewegung von Schroeder, Grabner und Napiersky —, sein reicher künstlerischer Differenzierungssinn in der ausdrucksgestuften, persönlich empfundenen Wiedergabe der Gruppe „Von Minne und Liebe". Auffällig bleibt bezüglich der Tongebung die etwas überhellte Färbung der Knabenorgane, die bisweilen zu gewissen Ansatzunstimmigkeiten führt.

Im 14. Konzert junger Künstler wurde Gerhard Puchelt, den man als sehr feinsinnigen Gesangsbegleiter zu den Befähigtsten des Nachwuchses zählt, als Solopianist herausgestellt. Die maßbewußte, männlich klare und charaktervolle Wiedergabe der *D*-moll-Toccata von Bach stellte seinen geistigen und klavieristischen Fähigkeiten das beste Zeugnis aus. Ein wenig nervös schien der Spieler in Schumanns Papillons, die auch noch mehr liebevolle klangdichterische Versenkung erfordern. Das Berliner Streichtrio (Ulrich Grehling, Carl Wentzel, Hans Döscher) ging an Beethovens op. 9, 1 in *G*-dur mit frischem Wollen heran, blieb aber der technischen Ausfeilung und tonlichen Abstimmung noch gar manches schuldig. Die Schwierigkeiten der bezaubernd durchsichtigen Frühschöpfung des Meisters sollten nicht unterschätzt werden. Dr. Wolfgang Sachse

Aus dem Leipziger Musikleben

Das **13. Gewandhaus-Konzert** brachte ein Programm der Besonderheiten und dabei als überragenden künstlerischen Gewinn die Erstaufführung der 2. Symphonie von Jean Sibelius, die hier mit einer geradezu demonstrativen Begeisterung aufgenommen wurde. Schon mehrfach ist an dieser Stelle auf das symphonische Schaffen des großen Finnen hingewiesen worden, das in Deutschland bisher so vernachlässigt wurde. Sollte seine Zeit nun auch bei uns gekommen sein? In dieser Musik steckt die urwüchsige Kraft eines unverbrauchten, innig mit der Natur seines Landes verbundenen Volkes, und diese Kraft ist in eine mit genialem Geist gestaltete musikalische Form gebunden. Beglückend und entscheidend für den Erfolg der Aufführung war es, daß Hermann Abendroth zu dieser Kunst, die in der neueren musikalischen Geschichte kraft ihrer starken Persönlichkeitswerte eine so durchaus selbständige Stellung einnimmt, ein ganz unmittelbares inneres Verhältnis gefunden hat. Er steigerte den Orchesterklang in den drohenden Ausbrüchen zu wilder Leidenschaftlichkeit, ließ die lyrischen Linien in keuscher, herber Zartheit aufblühen und all die geheimnisvoll raunenden Mittelstimmen den Charakter des Unwirklichen, Spukhaften gewinnen — eine großartige Leistung voll fortreißender Erlebniskraft. Im zweiten Teil des Abends trug Viorica Ursuleac in überlegenem Stil, gesanglich wie in der Gestaltung, die Arie der Freihild aus „Guntram", die der Lia „L'année en vain chasse l'année" aus Debussys „L'enfant prodigue" und die der Chimène aus dem „Cid" von Massenet vor. Dabei war es fesselnd zu sehen wie bei Strauß und Debussy die geniale Persönlichkeit sich bei aller Abhängigkeit von der musikalischen Umwelt schon ankündigt. Obwohl der Franzose in seiner lyrischen Szene noch weit mehr ein braver Schüler des Pariser Konservatoriums als der die europäische Musik revolutionierende Impressionist ist, steht sein Stück schon turmhoch über der routinierten Arbeit Massenets. Diese Gaben wurden in Straußens „Don Juan" und Ravels „Bolero" mit zwei virtuosen Orchesterleistungen umrahmt.

Im **4. Symphoniekonzert der NS.-Gemeinschaft „Kraft durch Freude"** im Gewandhaus lernte man als Gastdirigenten für den erkrankten Hans Weisbach Heinrich Steiner vom Reichssender Berlin kennen. Die Spielfolge stellte ihm mit dem *B*-dur-Klavierkonzert von Brahms und Beethovens „Eroica" Aufgaben, die über alles Technische hinaus tief in geistige Bereiche führen. Er löste sie mit ursprünglicher Musikalität, die sich in einem gesunden und klaren Ausdruckswollen offenbarte, und mit bemerkenswerter Sicherheit in der klanglichen Durchgestaltung und Abtönung. Besonders nahm in seiner Auslegung des Beethovenschen Werks die innere Schlichtheit des Empfindens, die nicht nach einer um jeden Preis persönlichen Auslegung bemüht war, sondern in schöner Werktreue dem Schöpfer und seinem Werk diente, für den Dirigenten ein. Als Solist gewann Alfred Hoehn dem pianistisch spröden Brahmsschen Klavierpart höchst glanzvolle Wirkungen ab und gab darüber hinaus in der rhapsodischen Freiheit und der packenden Großzügigkeit der Gestaltung eine hervorragende geistige Leistung. Eingeleitet wurde der Abend mit einer Orchestermusik aus der Oper „Notre Dame" von Franz Schmidt, deren lebendig gesehene und in ein Meer leuchtender Orchesterfarben getauchte musikalische Szenen die freundliche Anerkennung der Hörer fanden.

Schon mehrfach hat **Camilla Kallab,** die hervorragende Mezzosopranistin der Leipziger Oper, ihr ungewöhnliches künstlerisches Vermögen auch auf dem Gebiet des Liedgesangs nachgewiesen. Sie

erhärtete diese Eindrücke in einem eignen Abend mit Gesängen von Brahms, Pfitzner, Wolf und Strauß, die vollendet in der stimmlichen Kultur, mit schlechthin vorbildlich klarer Aussprache und mit hoher künstlerischer Intelligenz im Vortrag zu Gehör brachte. Schade nur, daß sie dem stürmischen Verlangen der Hörer nach Zugaben zu freigebig nachkam. Der feine Aufbau der Liedfolge wurde dadurch gestört und am Schluß eine leichte Ermüdung der Stimme fühlbar, wie das nach zwei Stunden fast unausgesetzten Singens ja nur natürlich ist. Am Klavier wirkte Helmut Meyer von Bremen.

In einem vom Deutsch-ausländischen Akademiker-Klub veranstalteten Klavierabend von **Margerite Trombini-Kazuro** hörte man eine interessante Folge neuerer polnischer Musik. Nach Werken aus dem Umkreis der Chopin-Liszt-Nachfolge fesselten besonders einige Stücke von St. Kazuro durch die Feinheit ihrer gewählten modernen Farbgebung und die temperamentvolle Lebendigkeit der polyphonen Führung sowie die von Karol Szymanowski, die in Arbeiten aus den verschiedensten, stilistisch sehr unterschiedlichen Schaffensepochen des Meisters seine schöpferische Kraft höchst eindrucksvoll erkennen ließen. Hier und noch mehr in Beispielen klassischer und moderner italienischer Musik sowie in Stücken von Chopin bewährte die Pianistin gediegenes Können und kraftvolles Ausdruckswollen. Dr. Waldemar Rosen

Westdeutsches Musikleben

Köln

Oper. Eine Reihe von Faktoren wirkten zusammen, um dem neuinszenierten „Boris Godunow" von Mussorgsky zu einem ungewöhnlichen Erfolge zu verhelfen. Hans Esdras Mutzenbecher von der Königlichen Flämischen Oper in Antwerpen, ein bewährter Inszenator, führte die Regie. In der Polarität von monumentaler Ruhe und ekstatischer Dramatik, psychologisch verfeinerter Einzelszenen und zur Einheit zusammengeschweißter Massenchöre entwickelte er in kraftvoller Bändigung und ausdruckserfüllter Gestik das Spiel, und steigerte den Realismus des Einmaligen zur Symbolik schicksalmäßigen Geschehens, besonders in der mit Recht wieder an den Schluß gestellten Szene, in der Dimitrij seine Losung in das Land hinausschreit und der Irre seinen prophetischen Epilog spricht. Die aus großer Schau und dem Gefühl für die gewaltigen seelischen Spannungen entworfenen Bühnenbilder Alf Björns boten der Handlung den adäquaten Hintergrund. Die Chöre waren von P. Hammers außerordentlich sorgfältig einstudiert worden, und Generalmusikdirektor Fritz Zaun bewältigte seine schwierige Aufgabe, die Vielheit der Kräfte zur Einheit zu fügen, Chor, Orchester und Solisten zur Unmittelbarkeit der Einsatzbereitschaft mitzureißen, der Musik die dramatische Schlagkraft, ihre Entfesselung und Verhaltenheit mit einem geistigen Band zu verknüpfen, mit vollem Erfolge. Unter den Spielern ragten hervor E. Treskow als Boris Godunow, unübertroffen in seiner Gesangskultur und seelischen Ausdrucksfülle, S. Tappolet, dem Eremiten die Erhabenheit eines Gurnemanz verleihend, H. Schocke als tatkräftiger Dimitrij, F. Knäpper als scharf umrissener Rangoni, H. Mertens und W. Alsen als groteske Mönche, und unter den Frauengestalten Marietheres Hendrichs (Marina), Henny Neumann-Knapp (Xenia), Adelheid Wollgarten (Amme) und Lotte Loos-Werther (Schenkwirtin). Der Beifall war ungewöhnlich groß.

Eugen Bodarts „Spanische Nacht", vor kurzem in Mannheim uraufgeführt (vgl. AMZ., 64. Jahrg., Nr. 44), eine Komödie alten Stils mit den üblichen Verwechselungsszenen, gewann unter der musikalischen Leitung des Komponisten eine leichtbeschwingte, kammermusikalisch aufgelockerte, die blühenden lyrischen Partien und den lebendigen Parlandostil charakteristisch umreißende Darstellung. Die Regie führte E. Bormann. Das Liebespaar stellten H. Bensing und Henny Neumann-Knapp dar, die Zofe Else Veith, den Baron A. Griebel und den Hauptmann H. Euler. Die Vorzüge dieser „heiteren Oper" liegen vor allem in dem durchsichtigen, dabei virtuosen Orchestersatz, dem melodischen Ausdruck und der humorvollen musikalischen Charakteristik als in der Schwungkraft der Handlung. A. Weber

Dortmund

Im Städtischen Symphoniekonzert brachte Emil Telmányi das formal gekonnte und in der Entwicklung der Einfälle ansprechende Violinkonzert von R. Mengelberg dank seiner veredelten Tonkultur und bedeutenden Technik zu eindrucksvoller Wiedergabe. Neuheiten wurden im Städtischen Kammerkonzert vermittelt: G. Schwickerts polyphones, einen zarten langsamen Satz aufweisendes Concertino, die gefällige „Kleine Musik" für Streichorchester von E. Schiffmann, die stimmungsvollen „Steinbilder im Naumburger Dom" von dem Städtischen Kammermusiker B. Nolte, eine frische Orchestermusik über „Frisch auf zum fröhlichen Jagen" von dem Dortmunder H. Eckartz. Stärkere Individualität als die genannten Werke zeigen Peppings Variationen nach einem Liedsatz von Senfl, in denen die alte Harmonik und der religiöse Grundton festgehalten wird und die glänzenden Variationen über ein schottisches Volkslied von Günther Raphael. Der Dortmunder Musikverein vereinigte sich mit dem Lehrergesangverein zur Aufführung von Chören geistlichen Charakters. Hierbei zeigte sich Dr. Hans Wedig als ein die geistige Sphäre erschließender Dirigent, welcher Chor und Orchester in gutem Kontakt hielt. In Händels 112. Psalm sang Gunthild Weber mit hervorragender Koloraturtechnik das Sopransolo. Wagners für die heutige Zeit recht veraltetes Jugendwerk „Das Liebesmahl der Apostel" sang der imposante Chor von dreihundert Sängern mit gewaltiger Klangfülle und erfreulicher Intonation.

Nachhaltige Eindrücke schuf das Kammerorchester der Berliner Philharmoniker, das unter Hans v. Benda Werke von Händel, Pfitzner, Schubert in vorbildlicher Aufführung bot. Meisterlich spielt Tibor de Machula das Violoncellokonzert von Boccherini. Als vorzügliche Kammermusikvereinigung erwies sich das kleine Orchester für alte Kammermusik auf alten Instrumenten, welche der Philharmonische Verein verpflichtete. Gustav Scheck meisterte die Querflöte in Telemanns *D*-dur-Konzert, August Wenzinger die Gambe in J. G. Grauns Gambenkonzert, die Wiedergabe von Konzerten Vivaldis und Bachs ließ in rhythmischer und dynamischer Hinsicht keinen Wunsch offen.

Die Kombination namhafter Solisten für eine Veranstaltung war zwar zugkräftig, aber für eine geschlossene Programmgestaltung nicht vorteilhaft. Gefeiert wurden Helge Roswaenge und W. Domgraf-Faßbaender, deren Stimmen im Duett gut verschmolzen, die hinreißend musizierende Poldi-Mildner, der durch warme Virtuosität verblüffende Vasa Prihoda, der stimmschöne Baritonist Karl Schmitt-Walter und der herrlich seinen Chopin auslegende Raoul v. Koczalski. Buxtehudes gedachten die Kirchenmusiker Georg Sengelaub und Kurt Finkgarden mit Orgel- und Chorwerken. Gerard Bunk, welcher in seinen Orgelfeierstunden einer großen Gemeinde Bach und neuere Orgelkomponisten erschloß, führte zur Totengedenkfeier mit dem klangschön singenden Bach-Verein Kantaten von Bach auf, wobei sich Emilie Stammschulte, Elisabeth Schmidt, Willy Buschmann und W. Kaiser-Brehme solistisch bewährten. Weihnachtsfreude verbreitete der von Friedrich Oberschelp gut geschulte Bielefelder Kinderchor. Die rührige Tätigkeit des Städtischen Konservatoriums mit zahlreichen Vortragsabenden, darunter guten Leistungen der Ausbildungsklassen, verdient ein Gesamtlob. Das Jubiläumskonzert des Männerchors Hüttenwerks sah Rudolf Hoffmann (Bochum) als hervorragenden Dirigenten an der Spitze des stimmgewaltigen Chors mit Werken von Othegraven, Erdlen, Knab, Kaun (Lied des Glöckners mit dem schönen Soloalt von Trude Rösler) und des Bochumer Städtischen Orchesters, das Liszts „Ideale" prachtvoll ausführte. In dem Festkonzert anläßlich des neunzigjährigen Bestehens des Hörder Männergesangvereins sang der Verein Werke von Kurt Thomas, Otto Jochum und das „Wessobrunner Gebet" seines Dirigenten

Dr. Hans Wedig, in welchem der in letzter Zeit oft genannte Komponist die erhabene Feierlichkeit des ältesten deutschen Gedichtes mit einer in den modern geführten Orchestersatz verwobenen Choralweise verbindet. Die Ausführung zeigte den Chor und das Städtische Orchester Witten in guter Form.

Dr. Bernhard Zeller

Krefeld

Konzert. Der neue Städtische Musik- und Operndirektor Werner Richter-Reichhelm scheint mit den wachsenden Anforderungen seiner Doppelstellung immer mehr zu leisten. Wohl überläßt er in kollegialem Entgegenkommen den ihm nachgeordneten Kapellmeistern am Theater die Einstudierung und Leitung der meisten der Spiel- und mittleren Opernwerke, um erst im kommenden Jahre, d. h. nach vollbrachter Umstellung des Theaters nach den Plänen des neuen Intendanten Paul Trede, nachhaltiger einzugreifen. So tritt denn nach außen die Tätigkeit Richter-Reichhelms hauptsächlich im Konzert an die Öffentlichkeit. Das 3. Städtische Symphoniekonzert galt Atterberg, Busoni und Liszt. Die symphonischen Variationen von Atterberg hinterließen in ihrer kernigen und straffen Führung günstige und selbst tiefere Eindrücke. Die „Indianische Fantasie" von Busoni (für Klavier und Orchester) war durchweg virtuos gehalten und offenbarte weit mehr klangliche Werte als inhaltliche. Der Solist Willy Stech (Berlin) — ein gebürtiger Krefelder — wurde sehr gefeiert und nicht ohne Zugabe entlassen. Liszts große Faust-Symphonie wurde in klarster Prägung geboten. Solist war Karl Junge vom Krefelder Stadttheater; den Chor bildete der Lehrergesangverein Krefeld. — In einem großen Festkonzert der Partei (Kreistag) dirigierte Richter-Reichhelm Beethovens „Eroica". Kammersänger Marcel Wittrisch sang Liszt, Strauß, Bizet und Wagner. Ein weiteres Festkonzert der NS.-Gemeinschaft KdF. galt wiederum Liszt und Wagner, diesmal unter unserm früheren Operndirektor Kurt Cruciger. Die Pianistin Liesel Cruciger, von ihrem Vater am Pult begleitet, trug Liszts Klavierkonzert *A*-dur ungewöhnlich schwungvoll vor, Kammersänger Peter Baust sang die Rom-Erzählung, der sich die Tannhäuser-Ouvertüre anschloß.

Das erste Städtische Chorkonzert (von denen für den ganzen Winter nur zwei vorgesehen sind) zeigte Werner Richter-Reichhelm als sicheren Chorleiter, der den Krefelder Lehrer- und Lehrerinnen-Gesangverein (Franz Oudille) in bester Verfassung vorführte. Die Kantate „Das Gleichnis" von Max Donisch hatte wegen ihrer meisterlichen Satzkunst, die zu unerhörten klanglichen Höhepunkten führte, starken Erfolg. Regers „An die Hoffnung" ging inhaltlich noch tiefer. Solisten waren: Kläre Frühling (Sopran), Johanna Egli (Alt). Im 4. Symphoniekonzert erlebte die gedankentiefe Symphonie *cis*-moll von Pfitzner unter Richter-Reichhelm eine Wiedergabe, die tiefste Eindrücke schuf, Schumanns „Manfred" stand nicht dagegen zurück. In den Sprechrollen wirkten mit: Dr. Ludwig Wüllner und Frau Anna Wüllner-Hoffmann, als Erzähler Ernst Wilhelmy. Der Chor des Lehrer- und Lehrerinnen-Gesangvereins sang wundersam abgetönt. Im 5. Symphoniekonzert kam Max Trapps „Konzert für Orchester" zu Gehör, ein Werk, das voll urdeutscher Empfindung, in oft herber, aber immer spannungsgesättigter Weise am Hörer vorüberzieht, stets fesselnd, nie unbedeutend wirkt. Die liebevolle und aus der Seele des musterhaft musizierenden Orchesters herausschaffende Ausdeutungsart Richter-Reichhelms mag dabei ihr erklecklich Teil beigetragen haben. Das inhaltlich bescheidene, aber tonschöne Violinkonzert von Glazounow gab dem neuen Krefelder Konzertmeister Karl Robert Rettner willkommene Gelegenheit, sein virtuoses Können wirken zu lassen.

Das 2. Meisterkonzert brachte Berliner Gäste nach Krefeld: Prof. Kniestädt mit seiner Kammermusikvereinigung der Berliner Staatsoper musizierte. Ein Konzert der „Gesellschaft der Freunde italienischer Kultur" brachte deutsche und italienische Musik. Livia Gesine Nisso (Genua) sang in italienischer Schulung Gesänge von Pizetti, Cortese, Petrassi usw., aber auch Gesänge von Wolf und Brahms und wurde mit Beifall überschüttet. Eine Könnerin des Klaviers saß am Flügel: Friedel Frenz, die noch von sich hören machen dürfte. Der ausgezeichnete Violoncellist Hermann v. Beckerath aus München spielte Beethoven und Boccherini. Der Cembalist Fritz Neumeyer gab einen gutbesuchten und erfolgreichen Abend mit Bachs Goldberg-Variationen. In mehreren Konzerten setzte das Collegium Musicum (Dr. J. Baum und Robert Haaß) seine Pionierarbeit für die Verbreitung alter Musik fort.



Oper. Der neue Intendant Paul Trede will ganze Arbeit leisten. Er will neues Leben in die gesamte Besetzung bringen, indem er das Personal grundlegend abwandelt, bzw. verjüngt. So kam es, daß eine ganze Reihe liebgewordener Mitglieder unserer Oper und Operette uns mit dem Ablauf dieser Spielzeit verlassen sollen, um neuen Kräften Platz zu machen. Das kommende Jahr wird also unsere Oper und Operette mit einem ganz veränderten Gesicht wiederfinden. Auch die beiden Kapellmeister Ernst Waigand und Otto Matzerath werden uns verlassen, die uns beide in ebenso gediegener wie künstlerisch wertvoller Arbeit viel des Schönen gegeben haben. Schon seit Wochen blüht bei unsern Opernaufführungen das Gastwesen „auf Anstellung". Durchweg darf man den Aufführungen sorgsame Vorbereitung, eine verhältnismäßig reiche Ausstattung und eine günstige, ja oftmals bedeutsam wohlgelungene Durchführung nachrühmen. Neuerdings gingen in Szene (in Neueinstudierung) „Carmen", „Martha", „La Traviata", „Tiefland", sowie Operetten von Raymond und Lehár.

Hermann Waltz

Vom Musikalienmarkt

Verlag Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Kurt Atterberg: Konzert für Klavier und Orchester op. 37 (mit unterlegtem 2. Klavier).

Hatte der schwedische Meister schon mit seinen drei Konzerten für Violine, Violoncello und Horn (sämtlich im Verlag Breitkopf & Härtel) wertvolle Beiträge zur zeitgenössischen Instrumentalkonzert-Literatur geleistet, so werden diese noch durch das jetzt im Druck vorliegende dreisätzige Klavier-Konzert op. 37 (*b*-moll), übertroffen. Das Werk setzt die symphonische Konzertform eines Brahms fort, an den auch der orchestrale Klaviersatz mit seiner machtvollen Akkordfülle und der gewichtigen Behandlung des Basses erinnert. Orchester (Streicher, Bläser und Schlagzeug) und Soloinstrument werden im symphonischen Geschehen gleichberechtigte Partner, die sich aufs schönste verbinden und ergänzen. Atterbergs Tonsprache vereinigt bei aller Modernität des Ausdrucks musikalische Grundelemente der deutschen und nordischen Romantik (Formgebung, Farbigkeit, lyrische Weichheit der melodischen Linie, Vorliebe für dunkle Moll-Harmonik usw.) in kraftvoller Synthese zu neuer Gegenwärtigkeit. Der 1. Satz bringt nach einem kadenzierenden Einleitungsgedanken (ähnlich wie bei Schumann und Grieg), der noch wiederholt auftaucht, in sonatenmäßiger Anlage zwei Themen: Das erste voll rhapsodischer Kühnheit und Pathetik, das zweite in elegischem Balladenton, beide vom Instrument auf mannigfachste Art vorgetragen und verknüpft. Der 2. Satz (Andante) verarbeitet eine Melodie von großer Innigkeit, die an Schalmeispiel erinnert und zuerst unisono dem Klavier anvertraut wird. Eine Kadenz, die den Einleitungsgedanken des 1. Satzes wieder aufnimmt, leitet zum Schlußsatz über, der in dämonischer Wildheit einherstürmt (Furioso, zuletzt Presto!), jedoch als Gegensatz einen Mittelteil von zartester Tongebung und geheimnisvoller Wirkung einschließt. Eine Vorliebe des Komponisten für Oktaven mit eingeschlossener terzloser Quinte und Quartengänge tritt in diesem Satz besonders hervor. Das Konzert, das Solisten wie Orchester dankbarste Aufgaben in Fülle darbietet, ist von meisterlichem Wurf und festlicher Größe, ein neues Glied in der Kette einer reichen Tradition.

Karl Heinz Schottmann

Universal-Edition, Wien.

Franz Liszt: Rumänische Rhapsodie, op. posth. Erstveröffentlichung durch Dr. Octavian Beu.

Die 1846/47 entstandene, mit Motiven der rumänischen Königshymne beginnende, im weiteren Verlauf einen „Hermannstädter", einen Batuta-Tanz aus Siebenbürgen, einen Tiitura-Tanz der Zigeuner und den moldauischen Corabeasca variierende und verarbeitende Rhapsodie, auf Grund des Autographs (im Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien) und eines Vergleichs

mit der Abschrift Joachim Raffs erstmalig herausgegeben, wird allen Liszt-Spielern eine sehr willkommene Zugabe des Meisters sein. Es ist zwar aus dieser Rhapsodie einiges in die sechste und zwölfte ungarische übergegangen; nichtsdestoweniger bietet sie mit ihren Wirbeln, ihrer phantastischen Rhythmik und ihrer mitreißenden Stretta einen echten, neuen, fesselnden Liszt, so daß ihre Erstausgabe würdig ist, „als eine rumänische Huldigung vor dem ewigen Genius Franz Liszts" — als eine solche betrachtet der Herausgeber seine Arbeit — zu gelten. Ernst Boucke

Verlag Kistner & Siegel, Leipzig.

Hermann Grabner. Segen der Erde, Chorfeier für gemischte, Männer-, Frauen- und Kinderstimmen. Sopran- und Baritonsolo und kleines Orchester.

Margarete Weinhändls Dichtung besingt das Leben der Bauern. Der Wechsel der Tages- und Jahreszeiten mit allem Schönen und Schweren zieht an uns vorüber. Grabners Werk will ein Chorgemeinschaftswerk sein. Darum ist alles auf Klarheit und Schlichtheit eingestellt, ohne deswegen die Tiefe vermissen zu lassen. Der Chorsatz ist so leicht, daß die Einstudierung keine Mühe machen wird. Außerdem sind allerlei Möglichkeiten vorgesehen, um etwa doch auftauchende Schwierigkeiten zu beseitigen. Besonders die freundlich und heiter gehaltenen Teile des Werkes werden von den Menschen solcher Singgemeinschaften mit Dankbarkeit hingenommen werden. Friedrich Herzfeld

Henry Litolffs Verlag, Braunschweig.

W. A. Mozart: Ouvertüre *B*-dur. Herausgegeben von Adolf Sandberger.

Obwohl es auch bei diesem Werk keine objektiven Beweise für die Autorschaft Mozarts gibt, ist an dieser doch nicht zu zweifeln. Form und melodische Merkmale sind durchaus mozartisch. Allerdings handelt es sich bei diesem Werk um keine Neuentdeckung, wird es doch schon seit 1902 im Schrifttum besprochen. Dagegen liegt hier nun endlich eine verläßliche Ausgabe vor. Das Werk hat unterdessen seine Schönheit schon in mehreren Aufführungen bewiesen. Friedrich Herzfeld

Musikverlag Tonger, Köln.

Adolf Clemens: Gesellige Chormusik.

Clemens hat sich Gedichte zusammengestellt, die ohne einheitliche Gedanken die Geselligkeit besingen. Die Musik, die Clemens dazu schreibt, ist so einfach, wie man sich nur denken kann. Über den Wechsel von Tonika und Dominante kommt er selten hinaus. Auch in der Orchesterbesetzung ist alles auf die einfachsten Aufführungsmöglichkeiten angelegt. Es handelt sich hier um Musik, die nicht nur die Geselligkeit besingt, sondern die auch aus ihr heraus gesungen sein will. Friedrich Herzfeld

Hanseatische Verlagsanstalt, Hamburg.

Hans Friedrich Micheelsen: Nun wollen wir singen das Abendlied. Lobeda-Kantaten, Folge 3. — Sommerkantate „Viel Freuden mit sich bringet die schöne Sommerzeit". Lobeda-Kantaten, Folge 4.

Walter Rein: „Der Pfalzgraf an dem Rhein". Lobeda-Kantaten, Folge 5.

Die erste Kantate ist zur Hauptsache über J. A. P. Schultz' „Der Mond ist aufgegangen" gearbeitet; die Strophe „Nun wollen wir singen das Abendlied" ist als Vorspruch vorangesetzt; der Männerchor beginnt während des Ausklangs der letzten Strophe mit „Hört ihr Herrn und laßt euch sagen". Kurze, bei aller Einfachheit kontrapunktisch und rhythmisch interessante und melodiöse Vor-, Zwischen- und Nachspiele, in denen u. a. wirkungsvoll ein Horn beteiligt ist, lassen neben dem (in einigen Strophen in Mensuralnotation aufgezeichneten) Gesang (stets a cappella) auch die Instrumente zu Wort kommen. — Die zweite Kantate bringt als Vorspruch „Geh aus mein Herz und suche Freud" als Kanon nach einer Intonation durch Oboen und Fagott; die Strophen des Hauptliedes sind im imitierenden Stil für zweistimmigen Frauen- und Männerchor a cappella abwechselnd gesetzt; heiter-besinnliche Zwischenspiele wiegen sich im Schalmeienklang. Den Schluß macht das Marschlied „Wohlauf in Gottes schöne Welt", bei dem die Instrumente fröhlich dazwischenschmettern. — Im Gegensatz zu Micheelsens Kantaten ist in der von Rein der Singepart, der bei direkter Rede von einer Einzelstimme ausgeführt wird, stets begleitet; das Ganze ist, obwohl eine ausgesprochene Liedkantate, konzertierend angelegt: der Gesamtchor (Refrain), ein Teilchor, eine Einzelstimme und die Instrumente konzertieren miteinander, so daß ein zusammenhängendes Stimmengewebe entsteht, das dem Werk Geschlossenheit verleiht. Ernst Boucke

Verlag F. E. C. Leuckart, Leipzig.

Paul Sixt: Hymnisches Vorspiel für Orchester.

Sixt, der Weimarische Generalmusikdirektor, hat diese Festmusik dem Reichsstatthalter und Gauleiter von Thüringen Fritz Sauckel gewidmet. Sie wurde von diesem zur offiziellen Festmusik für alle feierlichen Veranstaltungen des Gaues Thüringen bestimmt. Aus dem Eingang mit seinen harten Posaunenschlägen und dem rauschenden Laufwerk der Streicher und Holzbläser spricht machtvolles Pathos. Nach einem Fugato und der Wiederkehr des Einganges klingt ein Marsch auf, aus dem schließlich in brausender Klangfülle der glänzende Schluß gewonnen wird. Die Wirkung dieser Festmusik wird nicht ausbleiben. Friedrich Herzfeld

Kleine Mitteilungen

Das Musikfest des Ständigen Rates für die Internationale Zusammenarbeit der Komponisten findet in diesem Jahre vom 22. bis 30. Mai in Stuttgart statt. Vertreten sind achtzehn Länder. Das Opernprogramm bringt drei Erstaufführungen italienischer Opern, und zwar „Il Diavolo nel Campanile" von Adriano Lualdi, „La favola di Orfeo" von Casella und „Il finto d'Arlecchino" von Malipiero. Außerdem werden der „Cid" von Peter Cornelius und Gersters „Enoch Arden" gegeben. Das erste Konzert bringt im Gedenken an den verstorbenen französischen Komponisten Albert Roussel dessen Symphonie *g*-moll, ferner Werke des Deutschen Alfred Irmler, des Schweizers Conrad Beck, des Belgiers Marcell Poot und des Bulgaren Wladigeroff. Das zweite große Konzert eröffnet der Holländer Henk Badings, Deutschland ist durch Georg Schumann und Ernst Geutebrück vertreten. Aus den

nordischen Ländern kommen Rangström (Schweden) und Tarp (Dänemark). Im dritten Konzert gibt es Musik von Alexander Moyzes (Tschechoslowakei), Max Trapp, Arthur Bliß (England), Jean Sibelius und Franco Alfano. In den Kammermusikkonzerten sind die Skandinavier Kallstenius, Linnata, Ranta, Brustad, Gram, Thorsteinson, Isolfsson und Sveinbjörnsson vertreten, außerdem Szymanowski (Polen), Ibert (Frankreich), Willy Burkhard (Schweiz), Boris Papandopulo (Jugoslawien), Stefan Boleslaw Poradowski (Polen), Robert Leukauf (Österreich) und die Deutschen Hans Pfitzner, Mark Lothar, Robert Oboussier.

Zu einem Wettbewerb für Männerchöre in drei- oder vierstimmigem a cappella-Satz oder mit einfacher Instrumentalbegleitung ruft der NSLB. auf. Erwünscht sind besonders Chorwerke, die der Leistungsfähigkeit kleinerer Vereine entsprechen. Zur Vertonung sollen Dichtungen aus der Zeit des werdenden oder gewordenen Deutschland gewählt werden. Der NSLB. setzt drei Preise aus: 500, 300 und 200 RM. Eine Anzahl der neuen Werke wird Anfang August bei dem Reichsaufmarsch der deutschen Erzieher in Köln durch den Berliner Lehrergesangverein zur Aufführung gelangen. Partituren sind bis spätestens 3. März an den Reichssachbearbeiter für Musikerziehung des NSLB., Karl Landgrebe, Berlin-Charlottenburg, Schloß, Luisenplatz, mit Kennwort und Rückporto einzureichen.

Die **Reichstagung der deutschen Komponisten** wird in diesem Jahr in der Zeit vom 6.—9. Mai unter der Leitung von Prof. Dr. Paul Graener wieder auf Schloß Burg a. d. Wupper und in Solingen abgehalten.

Auf der letzten Ratsherrensitzung der Stadt Düsseldorf wurde beschlossen, im Hinblick darauf, daß der bisherige Theaterbau am Hindenburgwall nicht mehr genügen kann, ein **neues Düsseldorfer Opernhaus** zu errichten.

Anläßlich des fünften Abends des vom Reichssender Berlin durchgeführten Bruckner-Zyklus unter Hans Weisbach (Leipzig) am 23. Februar veranstaltet die Reichsrundfunk-Gesellschaft im Haus des Rundfunks zu Berlin eine **Bruckner-Ausstellung**, die bis zum 25. Februar unentgeltlich besichtigt werden kann. Es ist gelungen, Originale von Handschriften und Partituren, größtenteils aus Wien, nach Berlin zu bringen; außerdem zeigt die Preußische Staatsbibliothek ihre Bruckner-Bestände.

Gegen den Vortrag von Opernarien im Chorkonzert nimmt eine Anordnung des Landesleiters der RMK. in Niedersachsen Stellung. Statt dieser den geschlossenen Programmaufbau stets irgendwie durchbrechenden Einfügungen sollen, wenn die Mitwirkung von Solisten angebracht erscheint, Kunst- oder volkstümliche Lieder gesungen werden.

Während der drei Monate dauernden italienischen Opernsaison **überträgt der italienische Rundfunk zweiundfünfzig Aufführungen verschiedenster Bühnen**, darunter auch zahlreiche deutsche Werke: Wagners „Ring", „Tristan", „Meistersinger", ferner Opern von Mozart, Flotow und Strauß.

Die British Broadcasting Corporation will durch einen an 10000 durch das Los erwählte Rundfunkteilnehmer versandten Fragebogen herausbekommen, **welche Darbietungen der englische Rundfunkhörer wünscht.** Die Teilnehmer sollen genau angeben, zu welcher Zeit sie gewöhnlich Rundfunk hören und welche Programme sie vorziehen. Ob bei dieser Befragung etwas Positives herausspringt, ist höchst zweifelhaft, denn sicherlich werden auch jenseits des Kanals die Wünsche in bezug auf den Rundfunk kaum auf einen Nenner zu bringen sein!

Bei einer **Versteigerung von Musikerhandschriften** durch das Berliner Antiquariat Stargardt erzielte ein Mahnbrief Wagners aus Triebschen, in dem er um das Honorar für das Aufführungsrecht des „Lohengrin" bittet, 115 RM.; weit über die Schätzung, nämlich 2740 RM., brachten Entwürfe Beethovens zu seiner Festspielmusik „König Stephan".

In Amerika wurde der Versuch einer **Opern-Puppenbühne** unternommen. Gleichzeitig mit der Opernaufführung im Theater wird in kleinen Sälen, Krankenhäusern usw. die Opernhandlung durch den Hauptdarstellungen getreulich nachgebildete Puppen dargestellt, während die Musik durch Lautsprecher übertragen wird.

Am 1. April wird in Sondershausen im Anschluß an das dortige Konservatorium eine **Luftwaffen-Musikschule** gegründet, die den Musikernachwuchs der Luftwaffe sicherstellen soll. Träger der Schule ist die Stadt unter der Aufsicht des Thüringischen Volksbildungs- und des Reichserziehungsministeriums. Die Ausbildung dauert vier Jahre.

Beim Königlichen Konservatorium „L. Cherubini" in Florenz ist der **2. Consolo-Wettbewerb** unter jungen italienischen Pianisten um den Preis von 5000 Lire ausgetragen worden. An dem Wettbewerb haben neunzehn Anwärter teilgenommen. Der Preis ist dem jungen Dario Cagna aus Mailand zugesprochen worden. Außerdem sind als anerkennungswert bezeichnet worden: Arturo Benedetti Michelangeli (Brescia), Maria Golia (Mailand), Lodovico La Volpe (Neapel), Gherardo Macarini Carmignani (Rom).

Personal-Nachrichten

Der Führer und Reichskanzler hat dem Prof. Dr. **Max Seiffert** aus Anlaß seines 70. Geburtstags in Anerkennung seiner großen Verdienste um die deutsche Musikwissenschaft die Goethe-Medaille für Kunst und Wissenschaft verliehen. Wir haben die Lebensarbeit des Jubilars in Nr. 5 ausführlich gewürdigt.

Als spätes Opfer des Weltkrieges ist jetzt der englische Komponist **Ivor Gurney**, vor dem Kriege Schüler von Stanford, gestorben. Von den Folgen einer Gasvergiftung hat er sich nie mehr richtig erholt, geriet zuletzt in Not und endete als Geisteskranker in einer Heilanstalt. Er schrieb Kammermusik und vor allem Lieder, außerdem erschienen von ihm auch zwei Bände mit Kriegsgedichten.

Am 22. Januar, kurz nach Vollendung seines 80. Lebensjahres, ist in Heidelberg der Pianist und Komponist **Richard Franck** gestorben. Er stammte aus Köln und war in den letzten Jahrzehnten vor dem Krieg als Musikpädagoge und als Chordirigent sehr geschätzt. Er hat in Basel, Kassel und Heidelberg gewirkt und ist auch als Komponist (mit Kammermusik, Klavierstücken und symphonischen Werken) hervorgetreten.

Der bekannte finnische Komponist **Selim Palmgren**, der in Deutschland und Italien studiert und vorwiegend Klavier- und Orchesterwerke geschrieben hat, wurde am 16. Februar sechzig Jahre alt.

Dr. **Fritz Gysi**, seit 1921 Privatdozent, seit 1932 Professor der Musikwissenschaft der Universität Zürich, der mit mehreren Veröffentlichungen über Mozart, Bruch, Debussy und einer umfassenden Richard Strauß-Biographie hervorgetreten und den Lesern der AMZ. als langjähriger Berichterstatter wohlbekannt ist, vollendet am 18. Februar das 50. Lebensjahr.

Theater und Oper

Augsburg. Die Freilichtspiele auf der reichswichtigen Freilichtbühne in Augsburg dauern im Sommer 1938 drei Monate, vom 1. Juni bis Anfang September. Der Spielplan sieht sieben Opern, vier Schauspiele und drei Operetten vor. Die Oper plant Aufführungen von „Iphigenie auf Tauris“ von Gluck, „Norma“ von Bellini, „Rigoletto“ von Verdi, „Die verkaufte Braut“ von Smetana, „Tiefland“ von d'Albert, „Boris Godunow“ von Mussorgsky und „Feuersnot“ von Richard Strauß.

Duisburg. Die Uraufführung der heiteren Oper „Signor Caraffa“ von Erich Sehlbach ist auf den 3. März verschoben worden.

Hanau. Mit seinen relativ bescheidenen Mitteln brachte das Stadttheater nach einer Aufführung von Puccinis „Mantel“ jetzt eine ausgezeichnete Darbietung der „Bohème“ unter Herbert Gutham heraus.

Mailand. In der Scala errang Mozarts „Figaros Hochzeit“ starken Erfolg. Das Werk, das seit zehn Jahren nicht mehr an der großen Mailänder Bühne gespielt worden war, wurde von Oberspielleiter Rudolf Hartmann und Ausstattungschef Ludwig Sievert vom Staatstheater München in einer ausgezeichneten Neueinstudierung herausgebracht. Dirigent war Victor de Sabata.

Zoppot. 1938 ist das neunundzwanzigste Jahr seit der Begründung der Waldoper. Zum ersten Male wird geschlossen der gesamte „Ring des Nibelungen“ zur Aufführung kommen. Insgesamt stehen fünf Werke Wagners auf dem Spielplan. Festspieldirigenten sind Staatskapellmeister Prof. Robert Heger (Berlin) und Karl Tutein (München). Die Spielzeit wird mit einem Festkonzert am 17. Juli eröffnet. Der Festspielplatz erfährt auch in diesem Jahre neue Verbesserungen durch die Neugestaltung des Orchesterraums für die hundertdreißig Musiker und eine amphitheatralische Anordnung des Zuschauerraums.

Konzert-Nachrichten

Berlin. Ein Männerchor aus Militärschülern ist an der Staatlichen akademischen Hochschule für Musik gebildet worden, in dem alle zur Hochschule kommandierten Militärmusiker (zur Zeit 200) unter der Leitung von Direktor Prof. Dr. Fritz Stein zum Chorsingen vereinigt sind. Der Zweck dieser Neueinrichtung ist die Erziehung der künftigen Musikmeister der Wehrmacht zum chorischen Singen, damit sie späterhin befähigt sind, das Mannschaftssingen in ihrer Truppe einzuführen. Dieser Chor tritt am 17. Februar im Konzertsaal der Hochschule mit einem Vortragsabend vor die Öffentlichkeit (Volks- und Soldatenlieder mit und ohne Instrumente; Alt-Rhapsodie von Brahms).

Klagenfurt. Im zweiten Orchesterkonzert des Kärntner Musikvereines hat Musikdirektor Prof. Karl Frodl von dem als Balladenkomponisten bekannten Wiener Tondichter und Musikschriftsteller Emil Petschnig ein neues Werk „Tanzvariationen“ zur Uraufführung gebracht. Das Werk fesselt durch seine glückliche kompositorische und instrumentale Fassung und hat das sonst Neuheiten gegenüber sehr zurückhaltende Publikum rasch erobert. Dr. C.

Paris. Im dichtgefüllten Pleyel-Saal gab Walter Gieseking sein erstes diesjähriges Konzert, dessen zweiten Teil er ganz dem Andenken Maurice Ravels widmete. p

— Die Pariser Schubert-Gesellschaft, deren Entstehung wir neulich meldeten, veranstaltete ihr Gründungskonzert mit Chorwerken, einigen der in Frankreich gänzlich unbekannten Stücke für das Klavier zu vier Händen und dem Oktett. Dieser Auftakt war ein verheißungsvoller Erfolg. Ende März soll eine zweite Veranstaltung dieselbe Vortragsfolge bringen, die Schubert bei seinem einzigen öffentlichen Konzert dargeboten hat. Weitere Konzerte sollen große choriale und symphonische Werke vermitteln. Dem Komitee der Gesellschaft gehören prominente Musiker und Musikfreunde an, u. a. der Präsident der Kammer Edouard Herriot, der holländische Gesandte Jonkheer Loudon, die Dichter Valéry, Mauriac und Duhamel, die Komponisten Rabaud, Milhaud und Poulenc.

Aus Künstlerkreisen

Auch bei seinem zweiten Konzert in Athen hatte **Hans Knappertsbusch** wieder außerordentliche Erfolge.

Karl Höllers Streichquartett op. 24 gelangt im April durch das Strub-Quartett im Rahmen eines Kammermusikabends der neuen „Hans Pfitzner-Gesellschaft“ in Berlin zur Erstaufführung. Ferner wird das Werk auf dem Internationalen Musikfest in Baden-Baden, ebenfalls durch das Strub-Quartett gespielt.

Karl Böhm leitet ein großes Symphoniekonzert im Teatro Comunale in Florenz am 20. Februar, in dem er neben Werken von Beethoven, Brahms und Richard Strauß auch die 2. Symphonie von Malipiero aufführt.

Hans Chemin-Petits Symphonie *a*-moll hatte kürzlich in Winterthur im Rahmen der Internationalen Austauschkonzerte außerordentlichen Erfolg. Kurz darauf wurde das Werk in Remscheid unter Leitung von Musikdirektor Margraf erfolgreich zur Aufführung gebracht.

Hans Pfitzner hat zu seiner Kantate „Von deutscher Seele“ eine verkleinerte Instrumentation geschaffen, um Aufführungen auch in solchen Städten zu ermöglichen, die wegen Besetzungsschwierigkeiten das Werk bisher nicht aufführen konnten.

Die Kölner Pianistin **Else Schmitz-Gohr** hatte bei ihrem Kölner Konzert mit Werken von Scarlatti, Brahms, Liszt usw. außerordentlich starken Erfolg bei Publikum und Presse. Ebenso fand sie in Darmstadt als Solistin und als Kammermusikpartnerin ihrer Schwester Ria Schmitz-Gohr (Violine) herzlichste Anerkennung.

Walter Maasch veranstaltete mit seinem Westerländer Kammerorchester ein dankbar aufgenommenes Konzert mit Werken von Lully, Haydn, Hermann Blume und Kurt Atterberg („Suite Nr. 7“).

Thilde v. Entreß hatte bei ihrem Stuttgarter Arien- und Liederabend, bei dem sie von Prof. Hermann Reutter begleitet wurde, ausgezeichnete Erfolge.

Richard Strauß hat die Partitur seiner neuesten Oper „Daphne“ dem Dresdener Operndirektor Prof. Dr. Karl Böhm gewidmet.

Carl Schuricht wurde eingeladen, Ende März eins der großen Konzerte der Sächsischen Staatskapelle in Dresden zu leiten.

Das neue „Divertimento“ für Orchester von **Ermanno Wolf-Ferrari** hat bei seiner Uraufführung in Wien und seiner Erstaufführung in Dresden unter Karl Böhm eine so vorzügliche Aufnahme bei Publikum und Presse gefunden, daß Prof. Böhm das Werk auch für sein Konzert in Florenz am 20. Februar aufs Programm gesetzt hat. Weitere Aufführungen des „Divertimento“ finden in Kürze in Braunschweig (Abendroth), Köln (Papst), Wiesbaden (Voigt) usw. statt.

Im Rahmen der Seminararbeit für die Musikführer der HJ. spielte das **Dahlke-Trio** im Eosandersaal des Charlottenburger Schlosses ein Programm mit Werken von Mozart, Haydn, Schumann und Beethoven. Den einleitenden Vortrag hielt Prof. Julius Dahlke.

Das **Fritzsche-Quartett** Dresden beendete eine seit Anfang Januar dauernde Konzertreise durch Ostpreußen, Lettland, Estland, Finnland und Schweden. Es veranstaltete in dieser Zeit sechsundzwanzig Konzerte und wurde überall lebhaft gefeiert.

Verantwortlich für die Schriftleitung: Für den Teil „Berliner Musikleben“ wie für alle Berlin betreffenden Berichte und Beiträge (ausgenommen die Rubriken „Kleine Mitteilungen“ und folgende): Paul Schwers, Berlin-Südende, Doelle-Straße 48. — Verantwortlich für den gesamten übrigen redaktionellen Inhalt: Dr. Richard Petzoldt, Berlin-Wilmersdorf, Rudolstädter Straße 127. — Verantwortlich für den Anzeigenteil: Elly Schumacher, Berlin-Südende, Doelle-Straße 48. — Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel, Leipzig C 1. Erfüllungsort und Gerichtsstand Leipzig. IV. Vj. D. A. 1080

Nummer 8 · 25. Februar 1938

Allgemeine Musikzeitung

Rheinisch-Westfälische Musikzeitung · Süddeutscher Musikkurier
Berlin · Leipzig · Köln · München
65. Jahrgang

Leipzig – die Musikstadt

Postversand ab Leipzig

ALLGEMEINE MUSIKZEITUNG

Hauptschriftleitung und Geschäftsstelle: Berlin-Südende, Doelle-Straße 48 • Fernspr. 75 12 38

Telegramm-Anschrift: Musikzeitung Berlin-Südende. Bankkonto: Deutsche Bank und Diskonto-Gesellschaft, Depositenkasse L III, Berlin-Tempelhof. Postscheckkonto: Berlin 283 28. Zu beziehen durch die Geschäftsstelle Berlin-Südende, Doelle-Straße 48, und Köln a. Rh., Am Hof 30—36, sowie durch alle Musikalien- bzw. Buchhandlungen und Postanstalten.
Geschäftsstelle für die Rheinprovinz und Westfalen: Musikalienhandlung P. J. Tonger, Köln a. Rh., Am Hof 30—36; Fernsprecher 22 59 48; Postscheckkonto: Allgemeine Musikzeitung Köln 559 23 • Schriftleitung: Studienrat Alois Weber, Köln-Deutz, Markomannenstraße 12; Fernsprecher 126 74
Geschäftsstelle für München und Süddeutschland: Süddeutsche Konzertdirektion Otto Bauer, G.m.b.H., München, Wurzer Straße 16, u. Musikalienhandlung Otto Bauer, München, Maximilianstraße 5 • Stadtauslieferungsstelle für Groß-Berlin: Bote & Bock, Berlin W 8, Krausenstraße 61 • Auslieferung in Leipzig: Breitkopf & Härtel, Leipzig C 1, Nürnberger Straße 36—38 • Die Zeitung erscheint jeden Freitag, vom 15. Juli bis 1. September zweiwöchentlich • Bezugspreis durch Postzeitungsamt und den Buchhandel bezogen RM. 6.25 vierteljährlich einschließl. Bestellgeld • Bei Versand nach dem Ausland werden Porto und Streifbandkosten berechnet • **Preis der Einzelnummer RM. 0.50**

Anzeigenpreise werden nach Millimeterzeilen berechnet. Zur Zeit gilt Preisliste Nr. 4 vom 15. September 1936. Ausführliche Auskunft auf schriftliche Anfragen
Für unverlangt eingesandte Manuskripte keine Gewähr. Rückporto ist beizufügen

Allgemeine Musikzeitung

Wochenschrift für das Musikleben der Gegenwart

RHEINISCH-WESTFÄLISCHE MUSIKZEITUNG / SÜDDEUTSCHER MUSIK-KURIER

Herausgeber: Paul Schwers

65. Jahrgang — Berlin, Leipzig, Köln, München, 25. Februar 1938 — Nummer 8

Leipzig – die Musikstadt

hat das Jahr des 125. Geburtstages und des 55. Todestages Richard Wagners zum Anlaß genommen, mit einer Reihe großzügiger Veranstaltungen unter Beweis zu stellen, welche maßgebliche Bedeutung ihr, der Reichsmessestadt, der Stadt des deutschen Buches, vor allem auch als einem der Mittelpunkte des deutschen Musiklebens beizumessen ist. Am 13. Februar, dem Todestage Wagners, wurde im Museum der bildenden Künste die von allen Gliedern des Leipziger Musiklebens reich beschickte, bis 6. Juni geöffnete Ausstellung »Leipzig, die Musikstadt« eröffnet, die mit einer Sonderschau »Wagners Werk im Leipziger Bühnenbild« verbunden ist. Am gleichen Tage wurde im Gohliser Schlößchen die Ausstellung »Leipzig, die Musikstadt, im neueren deutschen Schrifttum« der Öffentlichkeit übergeben, und am Abend desselben Tages begann in der Leipziger Oper die erste geschlossene Wiedergabe des gesamten Bühnenschaffen Wagners, von der »Hochzeit« und den »Feen« bis zum »Parsifal« in neuzeitlichen stilgerechten Inszenierungen. Mit dem 25. Deutschen Bachfest, das der Kunst der Komponisten-Familie Bach gewidmet ist, wird vom 22. bis 26. April ein weiterer Höhepunkt dieser großartigen musikalischen Leistungsprobe erreicht. Der Zweck des vorliegenden Heftes ist es, durch eine Anzahl wertvoller Beiträge aus berufener Feder das Gesamtbild Leipzigs als einer führenden deutschen Musikstadt liebevoll abzurunden.

Allgemeine Musikzeitung

sten eigener Leitung gehört. Das Violinkonzert ist im Gewandhaus zur Uraufführung gekommen (im Neujahrskonzert 1879). Andere bekannte Namen gesellen sich hinzu: Grieg, Tschaikowsky, Max Bruch dirigierten eigene Werke; und schon Richard Strauß ist um diese Zeit zu erwähnen: Er dirigierte 1887 seine *f*-moll-Symphonie im Gewandhaus. Auch Wagners Name kehrt gelegentlich wieder. Schon lange vorher hatte die Kunst dieses Meisters im Gewandhaus Triumphe gefeiert, als der Wagner-Jünger Wendelin Weisheimer 1862 ein Konzert veranstaltete, in dem Wagner selbst sein Meistersinger-Vorspiel dirigierte.

Da bei dem immer reger werdenden Besuch der Gewandhauskonzerte viele Musikfreunde keine Eintrittskarten erhalten konnten, führte die Direktion 1875 die öffentlichen Hauptproben ein, die seitdem beibehalten worden sind. Schon allein die große Zahl von zweiundzwanzig Konzerten mit öffentlichen Hauptproben spricht von der Bedeutung, die den Gewandhaus-Konzerten beigemessen wurde. Nachdem der Saal mehrfach hatte erneuert werden müssen, wurde 1881 mit dem Bau eines neuen Hauses begonnen, das 1884 eingeweiht werden konnte. Es wurde auf einem vom Rat der Stadt zur Verfügung gestellten Grundstück erbaut. Die Kosten wurden zum größten Teil durch Anteilzeichnungen aufgebracht, die zur Wahl ständiger Plätze berechtigten. Dieses neue Haus — man hatte den Namen „Gewandhaus" beibehalten — besitzt einen großen und — für Kammermusikabende — einen kleinen Saal, deren Akustik hervorragend ist. Der prächtige neue Bau trug an seinem Teile dazu bei, den Ruf des Gewandhauses immer weiter zu verbreiten. In künstlerischer Hinsicht bewirkte dies die Wahl Arthur Nikischs zum Gewandhaus-Kapellmeister, der 1895 als Reineckes Nachfolger seine ruhmreiche Tätigkeit an dieser Stätte begann. Ihm ist es zu danken, daß Brahms, Bruckner, Strauß u. a., deren Werke in der Vollendung zur Darstellung gelangten, im Gewandhaus heimisch wurden. Hervorragende Solistennamen aus aller Welt sind in dieser Zeit in den Gewandhausprogrammen zu finden. Die Zeit Arthur Nikischs ist eine der glänzendsten in der Geschichte des Gewandhauses. Erhalten wurde die erreichte Höhe dadurch, daß die Direktion nach Nikischs Tode 1922 Wilhelm Furtwängler gewann, der bis 1928 Gewandhaus-Kapellmeister war. Über das Wirken dieses Meisters, der das zeitgenössische Schaffen ebenso pflegte, wie er den Werken der großen deutschen Vergangenheit seine künstlerische Liebe angedeihen ließ, erübrigen sich im Rahmen dieser historischen Betrachtung weitere Worte. Seit 1934 leitet Hermann Abendroth die Gewandhaus-Konzerte, denen er durch seine kraftvolle Persönlichkeit zu weiteren Erfolgen verhilft. Im Zusammenwirken mit dem ehrenamtlich tätigen Gewandhaus-Direktorium setzt er sich bei Aufrechterhaltung der Pflege der Klassiker und Romantiker auch tatkräftig für wertvolle neuere Musik ein und erfüllt so die Pflicht der Förderung unseres zeitgenössischen Schaffens.

Ganz auf sich allein gestellt, hat das Gewandhaus, das seit seinem Bestehen niemals Zuschüsse erhalten hat, oft wirtschaftlich schwere Zeiten durchschreiten müssen. Seit 1931 besteht zwischen dem Gewandhaus-Direktorium und dem Reichssender Leipzig ein Abkommen, das beiden Teilen gerecht wird und das Musikleben der Stadt Leipzig wesentlich fördert. Nach dem zwischen beiden Instituten bestehenden Vertrag benutzt der Leipziger Sender die Säle des Gewandhauses als Senderäume und veranstaltet zusammen mit der NS.-Gemeinschaft „Kraft durch Freude" eine Reihe von Konzerten im Gewandhaus. Hiermit, wie auch durch eine planvolle Preisgestaltung für seine eigenen Konzerte, wie sie die Erhaltung des Instituts zuläßt, trägt das Gewandhaus zur Erfüllung der Pflicht, das wertvolle Musikgut der Vergangenheit und Gegenwart allen Musikfreunden zugänglich zu machen, an seinem Teile bei.

Das Leipziger Konservatorium

Von Prof. Walther Davisson, Leipzig

Drei Faktoren im Leipziger Musikleben sind es, die den Ruf Leipzigs als Musikstadt begründet haben und in alle Welt tragen: Thomaskirche und Thomanerchor, Gewandhaus und Konservatorium. Unter diesen drei großen künstlerischen Institutionen ist das im 95. Studienjahr stehende Leipziger Konservatorium die jüngste Schöpfung, die, gleich ihrem geistigen Urheber und Bauherrn, dem Gewandhaus, ihr Entstehen der Tatkraft und dem Opfersinn kunstverständiger Leipziger Bürger verdankt.

Im Jahre 1838, also vor genau hundert Jahren, gab Hofrat Dr. Johann Georg Keil, ein Mitglied des Gewandhaus-Direktoriums (oder, wie es sich damals nannte, des „Großen Konzerts") durch ein Schreiben an eben dieses Direktorium die erste Anregung „zur Errichtung einer Musikschule oder eines sogenannten Konservatoriums der Musik" in Leipzig. Der Gedanke fand den einmütigen Beifall der übrigen Mitglieder des „Großen Konzerts", und die schwierige Frage der Beschaffung der nötigen Geldmittel fand alsbald ihre Lösung durch ein Vermächtnis von 20000 Thalern, die das im Februar 1839 verstorbene Mitglied des obigen Direktoriums, Dr. Heinrich Blümner, „zur Begründung eines gemeinnützigen vaterländischen Instituts für Kunst und Wissenschaft" mit der Bestimmung hinterließ, daß der König von Sachsen freie Verfügung und endgültige Entscheidung darüber haben sollte. In dem damaligen Kreisdirektor Dr. v. Falkenstein fand sich ein Mann, der beim Ministerium in Dresden für die Überlassung des Blümnerschen Vermächtnisses zur Errichtung und Erhaltung einer Musikschule in Leipzig mit Wärme und Ausdauer eintrat und die Gründung des Konservatoriums schließlich durchsetzte. Am 15. März 1841 verfügte König Friedrich August II., daß das Blümnersche Legat zur Gründung einer Leipziger Musikschule verwendet werden sollte. Das Institut wurde am 2. April 1843 als erstes großes deutsches Musikerziehungsinstitut mit der Bezeichnung „Konservatorium für Musik" (seit 1876 Königliches, seit 1924 Landes-Konservatorium) eröffnet und unterstand der Aufsicht der Gewandhausdirektion. Den Vorsitz im Kuratorium führte Hofrat Dr. Keil, nach dessen Tod der Advokat Conrad Schleinitz. Diese Gepflogenheit, einem Juristen den Vorsitz des Direktoriums und damit die eigentliche Leitung des Instituts zu übertragen (auf Schleinitz folgten Dr. Günther und Oberjustizrat Dr. Röntsch), wurde etwa bis zum Jahre 1921 beibehalten. Seitdem ist stets ein Künstler mit der Führung und Verantwortung betraut worden.

In der Geschichte des musikalischen Ausbildungswesens in Deutschland darf die Gründung des Leipziger Konservatoriums mit Fug und Recht als ein Ereignis von weittragender Bedeutung angesprochen werden, denn weder die von Adam Hiller 1771 gegründete private Gesangschule, noch die früheren musikalischen Anstalten in Würzburg, Breslau, Stuttgart u. a. mit Seminaren, Gymnasien und Universitäten verbundenen Musikschulen und Collegia musica konnten als Konservatorien gelten. Als solche kamen außerhalb Deutschlands nur drei Institute, nämlich das im Jahre 1784 als „Ecole royale de chant et de déclamation" eröffnete, 1792 durch Instrumentalklassen erweiterte Conservatoire in Paris, dann (1811) das nach Pariser Muster gebildete Konservatorium in Prag (mit dem Hauptziel der Heranbildung von Orchestermusikern) und das 1821 eröffnete Wiener Konservatorium ernstlich in Betracht. So war denn in Leipzig das erste deutsche Konservatorium entstanden, dem alsbald auch anderwärts Musikschulgründungen folgten (so München 1846, Berlin 1850, Dresden und Stuttgart 1856, Frankfurt a. M. 1868, Weimar 1872 usw.). Sie alle, die nach dem Jahre 1843 kamen, dürfen sich dem Leipziger Institut mehr oder weniger verpflichtet fühlen, so verschieden die Ziele, Lehrerfolge und die leitenden Persönlichkeiten, die ihnen letzten Endes das Gepräge geben, auch sein mögen.

Es verlohnt sich, im deutschen Musikleben der Jahre um 1840 ein wenig Umschau zu halten. Mit der Neuerweckung der Matthäus-Passion von Bach in der Berliner Singakademie war die Bach-Renaissance und mit ihr die Bach-Pflege in Deutschland eingeleitet worden. Die Gewandhauskonzerte hatten mehr und mehr an Ansehen gewonnen. Robert Schumann, der leider nur kurze Zeit als Kompositionslehrer am Leipziger Konservatorium wirkte, fand im Jahre 1838 (also zehn Jahre nach Schuberts Tod) in Wien dessen große *C*-dur-Symphonie auf, die dann ein Jahr später die denkwürdige Uraufführung im Gewandhaus erlebte. 1843, im Gründungsjahr des Konservatoriums, war Richard Wagner Hofkapellmeister in Dresden geworden. Romantik und Virtuosentum standen in vollster Blüte, und Namen wie Schumann, Chopin, Berlioz, Liszt, Paganini, Vieuxtemps u. v. a. sind geeignet, uns diese musikalisch überaus fruchtbare Zeit in die Erinnerung zurückzurufen. Dieses war ungefähr das musikalische Bild in den Entstehungsjahren des Leipziger Konservatoriums.

Das Eröffnungsprogramm, das in seinen Grundzügen noch bis zum heutigen Tage Geltung hat, zeigt, wie sehr schon die Gründer der neuen Musikschule von der Notwendigkeit einer um-

fassenden künstlerischen Ausbildung überzeugt und bestrebt waren, einen vielseitigen Lehrplan aufzustellen. Es lautete:

„Der zu erteilende Unterricht umfaßt folgende Gegenstände: Komposition, Violinspiel, Klavierspiel, Orgelspiel und Gesang (hieran werden sich wissenschaftliche Vorträge über Geschichte der Musik usw., Übungen im Zusammenspiel, Chorgesang u. a. schließen). Als Bildungsmittel für die Zöglinge bieten sich ferner dar: der unentgeltliche Besuch der in jedem Jahr stattfindenden Abonnementskonzerte im Gewandhaus und der diesfallsigen Proben sowie der Quartettunterhaltungen. Auch der Besuch der vom Thomanerchor allwöchentlich aufgeführten Kirchenmusiken und der Vorstellungen der Städtischen Oper wird zur musikalischen Fortbildung beitragen können."

Seither ist alles getan worden, um den Lehrplan im Hinblick auf eine Vertiefung der musikalischen Ausbildung nach den verschiedensten Seiten hin auszubauen. Der Kirchenmusiker findet heute am Kirchenmusikalischen Institut unter Leitung von Karl Straube eine in ganz Deutschland anerkannte Ausbildung. Auch den katholischen Kirchenmusikern wird die Möglichkeit zum Studium der liturgischen Fächer gegeben. In der Abteilung für Schulmusik werden, in Verbindung mit der Universität, die Kandidaten des höheren Lehramtes herangebildet, während der künftige Opernsänger oder Regisseur in der Opern- und der Opernregieschule durch weitgehende Zusammenarbeit mit der Leipziger Oper und der Kunsthandwerkerschule ausgebildet wird. Die Orchesterschule dient der Erziehung eines tüchtigen Bläser- und Streichernachwuchses, und die Abteilung für Komposition betreut die Dirigenten und Komponisten. Was die „einseitig" virtuos Begabten anlangt, so finden sie in den Hochschulklassen namhafter Pädagogen eine strenge technische Durchbildung, die mit allgemein-musikalischer Erziehung sinnvoll verbunden wird. Den Forderungen, die unsere heutige Zeit an den künftigen Musiklehrer stellt, wird durch Einbeziehung von Volksmusikinstrumenten in den Lehrplan der Seminarabteilung Rechnung getragen. Durch die Ablegung der staatlichen Prüfungen können die Studierenden aller Abteilungen ihre Studien am Landeskonservatorium abschließen.

Über diese rein musikalische Erziehung hinaus, die — außer in Vortragsabenden, Chor- und Orchesterkonzerten im Konservatorium — durch Gewandhaus, Thomaskirche, Neues Theater und ein sonstiges reiches Konzertleben in Leipzig eine sinnvolle Ergänzung von der praktischen Seite her erhält, bieten sich jedem nach umfassender Bildung strebenden jungen Musiker viele Möglichkeiten, sein Wissen zu erweitern und zu vertiefen. Im Neuen Grassimuseum eröffnet ihm das Musikwissenschaftliche Institut der Universität Leipzig mit dem reichhaltigen Instrumentenmuseum und der Heyerschen Sammlung alter Musikinstrumente, die bei öffentlichen Führungen gespielt werden, weitere Bildungswerte. Die Universitätsbibliothek enthält reiches musikwissenschaftliches Material, u. a. viele alte Musikhandschriften und Notendrucke, Autographien von Briefen berühmter Musiker, Originalbilder usw., und in der Stadtbibliothek findet der Student die Bach-Sammlung von Manfred Gorke und eine sehr reichhaltige Sammlung von C. F. Becker mit interessanten Handschriften und Drucken. Die Deutsche Bücherei und das Archiv von Breitkopf und Härtel mit Handschriften, Briefen und alten Drucken Bachs, Beehovens, Brahms', Schumanns u. a. ergänzen die wertvollen kulturellen Einrichtungen Leipzigs auf dem Gebiete der Musik. Außerdem bietet sich jedem nach umfassender Bildung Strebenden die Möglichkeit sein Wissen durch den Besuch von Vorträgen an der Universität zu erweitern.

Viele bedeutende Musiker haben als Lehrer am Leipziger Konservatorium gewirkt und, unterstützt von einem Stabe vortrefflicher Pädagogen, die jungen Musikstudierenden während ihrer musikalischen Entwicklung betreut. Ich nenne nur Robert Schumann, Moritz Hauptmann, Friedrich Richter, Engelbert Röntgen, Niels Gade, Julius Rietz, Friedrich Hermann[1]), Karl Reinecke (1897—1902 als Studiendirektor), Emil Hegar, Hermann Kretzschmar[1]), Wilhelm Rust, Julius Klengel, Adolf Brodsky, Hans Sitt, Hans Becker, Adolf Ruthardt, Gustav Schreck, Arno Hilf[1]), Marie Hedmondt, Alfred Reisenauer, Arthur Nikisch (1902—1906 als Studiendirektor), Stefan Krehl[1]) (1921—1924 als Studiendirektor), Josef Pembaur[1]), Arthur Seidl, Max Reger, Arnold Schering, Gustav Havemann, Paul Graener, C. A. Martienssen[1]), Sigfried Karg-Elert[1]), Elena Gerhardt[1]), Karl Hoyer[1]), Friedrich Högner[1]) und Max Pauer (1924—1931 als Direktor). Aber auch die lange und eindrucksvolle Reihe bedeutender Schüler, die aus dem Leipziger Konservatorium hervorgegangen sind, und die sich in der Musikwelt als Schaffende oder auf nachschaffendem Gebiete einen Namen gemacht haben, legen Zeugnis ab von dem hohen Rang und dem Ruhm, den sich das Institut im Laufe eines Jahrhunderts erworben hat. Wenn man in Riemanns großem Musiklexikon unter dem Stichwort „Konservatorium" nachliest, findet man folgende Einreihung des Leipziger Konservatoriums unter den großen deutschen Musikhochschulen:

„Jahrzehntelang nahm unter allen deutschen Konservatorien das im Jahre 1843 gegründete Konservatorium der Musik zu Leipzig die erste Stelle ein."

Blättern wir weiter, so werden wir bald feststellen können, daß eine auffallend große Zahl bekannter Namen hinter ihrem Geburtsdatum den Vermerk trägt „Schüler des Leipziger Konservatoriums". Von Dirigenten nennen wir nur: Max Fiedler, Felix Weingartner, Karl Muck, Albert Coates, Sir Adrian Boult und Fritz Stein; von schaffenden Künstlern: Georg Schumann, Friedrich Hegar, Edvard Grieg, Christian Sinding, Arthur Sullivan, Hermann Suter, Johann Svendsen, Joseph Haas, Othmar Schoeck, Gerhard v. Keußler, Franz v. Holstein, Walter Niemann und Kurt Thomas; von Geigern: August Wilhelmy, Felix Berber, Karl Freund, den Gewandhauskonzertmeister Stiehler, Ruth Meister; von Violoncellisten: Paul Grümmer und Rudolf Metzmacher; von Klavierspielern: Conrad Ansorge, Wilhelm Backhaus, Joseph Pembaur, Mitja Nikisch, Gerda Nette, Anton Rohden und Walter Bohle, gar nicht zu reden von der Unmenge bekannter Pianisten und Organisten im In- und Ausland, die aus der Schule Teichmüllers und Straubes hervorgegangen sind, und den vielen Bläsern und Streichern, die erste Stellen in deutschen Orchestern bekleiden. Daß es auch in Zeiten schweren Existenzkampfes möglich war, das Ansehen des Leipziger Konservatoriums hochzuhalten, hat man dem großen Idealismus seiner Lehrerschaft zu verdanken, die auch heute dem Institut mit beispielhafter Hingabe dient. Die Namen aller gegenwärtig lehrenden Künstler und Pädagogen zu nennen ist nicht möglich, und ich darf mich hier darauf beschränken, einige der bekanntesten Namen anzuführen: Hermann Abendroth, Johann Nepomuk David, Hermann Grabner, Max Ludwig, Günther Ramin und die Senioren Karl Straube und Robert Teichmüller.

So berechtigt auch der Stolz auf eine große Tradition sein mag, so kann den Lebenden freilich niemals die Rückschau auf erfolgreiche Zeitspannen genügen, vielmehr erwachsen aus echtem Traditionsbewußtsein neue Forderungen und Verpflichtungen für Gegenwart und Zukunft. Stillstand bedeutet Rückschritt, und auf keinem Lebensgebiet ist das so gefährlich wie in der Kunst. Kunst aber kommt vom Können! In einem Deutschland, in dem auch die Musik als Helferin für die Erneuerung des Staates vor allem Volk aufgerufen ist, wird sie die ihr zufallende Aufgabe nur dann erfüllen können, wenn sie einer Generation von Musikern anvertraut ist, die etwas können. Der Wirkungskreis des Landeskonservatoriums ist weitgespannt; aus aller Welt sind Schüler gekommen und in alle Welt sind sie hinausgezogen. Ihnen vor allem ein gründliches handwerkliches Können zu vermitteln, sie für die Anforderungen des Berufes auszurüsten, wird zu allen Zeiten das Hauptziel einer verantwortungsbewußten Musikerziehung sein und bleiben. Gewiß kann man nicht Künstler erziehen, denn aus einem Menschen ohne künstlerische Gaben und Veranlagung läßt sich auch durch die besten Erziehungsmethoden kein Künstler machen, wohl aber sollen an dieser ruhm- und traditionsreichen Musikerziehungsstätte Künstler erzogen werden. Als deutsche Künstler haben wir ein musikalisches Erbe zu verwalten wie kein anderes Volk der Welt. Wahrlich eine Aufgabe, die zu selbstloser Hingabe verpflichtet und die groß ist, daß sie nur mit jener Besessenheit gelöst werden kann, mit der ganz große Künstler von jeher an ihre Aufgaben herangetreten sind. Mit Lauheit wird da nichts zuwege gebracht, denn Erfolg erzielt man nicht durch Wunder oder besondere Glücksfälle des Lebens, sondern nur durch rastlose, sich immer erneuernde Arbeit.

„Die Kunst ist eine erhabene zum Fanatismus verpflichtende Mission!"

[1]) Einstiger Schüler des Instituts.

[1]) Einstiger Schüler des Instituts.

Dieser Ausspruch des Führers, der als Krönung über seiner Büste in der Vorhalle des Landeskonservatoriums steht, möge Lehrer- und Studentenschaft am Landeskonservatorium stets bei ihrer Arbeit beseelen. Dann wird sich Leipzig auch in der Zukunft die führende Rolle auf dem Gebiet der Musikerziehung erhalten, und man wird dem Landeskonservatorium nicht länger vorenthalten können, was mancher an Jahren jüngeren Lehranstalt längst beschieden war: die Übernahme in staatliche Verwaltung. Als „Staatliche Hochschule für Musik“ sollte dem Landeskonservatorium endlich auch nach außen hin die Stellung eingeräumt werden, die es seiner Geschichte und Tradition, seinem Ruf und seinen Leistungen nach unbedingt verdient, und die es braucht, um auf dem Gebiete der Musikpflege und der Erziehung eines vollwertigen künstlerischen Nachwuchses vorbildlich weiter wirken zu können.

Die Bach-Pflege in Leipzig

Von Johann Nepomuk David

„Ein Edler zog ferne in ein Land, daß er ein Reich einnähme und dann wiederkäme.

Dieser forderte zehn seiner Knechte und gab ihnen zehn Pfund und sprach zu ihnen: Handelt, bis ich wiederkomme“ (Lukas 19, 12—13).

Da ich die Aufforderung erhielt, über obigen Titel einen Aufsatz zu schreiben, drängten sich unwillkürlich die vorangesetzten Gleichnisworte in meine Überlegung und gaben meinem Denken über dieses Thema eine canonische Linie.

Der Edle, der in ein fernes Land zog, ist Johann Sebastian Bach. Die geforderten zehn Knechte, denen er seine Pfunde anvertraute, sind die jeweiligen Thomaskantoren, Thomasorganisten und alle, die das angeht, da sie Bachs Erbe von Amts wegen zu verwalten haben.

„Daß er ein Reich einnähme“ will nichts anderes heißen (in diesem Falle) als: daß er alle Zeit mit seinem Geist durchsetze, allem musikalischen Denken oder Urteilen sein Siegel auf- und eindrücke. Ist das geschehen —: daß er „dann wiederkäme“. Und tatsächlich ist Bach in den letzten zwanzig Jahren wiedergekommen: wir haben eine Bach-Renaissance, die gewaltige Revolutionen verursachte und den heller Sehenden und heller Hörenden Winke gab, die die ganze Musikpraxis zum Umlernen zwang, vieles in Frage stellte, was ehedem unbedachte Selbstverständlichkeit war.

Man kann von keiner Musikstadt — und welche Stadt ist nicht Musikstadt? — behaupten, daß sie Bach pflege. Alljährlich die Matthäuspassion oder Johannispassion und ein paar Kantaten aufzuführen, ist keine Pflege. Das ist so Sitte wie der Osterfladen und der Christbaum. Pflege ist etwas zu üben und ganz im Geiste dieser Übung zu leben und aus diesem Geiste heraus zu urteilen, zu denken und wieder zu üben.

Leipzig ist die Stadt der Messe, die Stadt der Bücher, die Stadt der Rauchwaren — sie ist die Stadt der Musik. Sehr gut — aber sie ist vor allem die Bach-Stadt. Daß sie es wurde, war seiner Zeit aus der Notlage gekommen, daß sie keinen besseren zum Thomaskantor machen konnte als Herrn Kapellmeister Bach aus Köthen. Als sie es einmal war, konnte es sich nur mehr um die Sorge handeln, welchen Thomaskantor sie weiterhin wählen sollte, der gerade — und sei er der beste — gut genug, dieses Weltamt zu erfüllen.

Soweit dies an Kirche und Schule gebunden ist — Thomaskirche, Thomanerchor — ist das klar. Hier wird Bach gepflegt und so gepflegt, wie noch nie. Sonntag für Sonntag wird in der Thomaskirche bzw. in der Nikolaikirche eine Bach-Kantate aufgeführt, und die Bachschen Motetten sind überhaupt das Maß der Thomaner, Repertoirestücke, normal angewandtes Singen.

Ja, das schreibt sich so ohne Aufregung. Und doch wissen alle, die in der Chorarbeit stehen, daß die Interpretation der Bachschen Motetten für jeden Chor Höchstleistungen sind. So will mit dem referierenden Wort: die Bachschen Motetten seien Repertoirestücke der Thomaner, gesagt sein, daß chorische Grenzleistungen hier der Normalfall, Maß und Mitte chorischer Gesinnung seien. — Nur dadurch ist es möglich, sonntäglich auch eine Bachsche Kantate aufführen zu können. So gut es jeder weiß, daß Bach 200 Kantaten geschrieben hat, so muß doch daran erinnert werden, daß es sich bei der ständigen Aufführung Bachscher Kantaten um eine unerbittliche De tempore-Arbeit handelt, die nicht allzuviel Wiederholungen zuläßt, sondern Sonntag für Sonntag vor eine neue Aufgabe stellt. Bedenkt man, daß es sich hier um einen Chor handelt, dem nur jugendliche Sänger angehören, der also der fortwährenden Verwandlung und damit der fortwährenden Erneuerungsaufgabe unterworfen ist: der sich also dadurch stetig wieder entwickeln muß: dann weiß man, welche Treue und Ausdauer dazu gehört, Bachsches Erbe wirklich zu pflegen.

Das war das Was. Nun noch das Wie.

Jede Musik — wie jedes Ding — kann man von zwei Seiten aus ansehen und von woher man auch kommen mag — von der dionysischen oder von der apollinischen Seite — man wird ihm irgendwie gerecht werden können, wenn nur das Niveau des Betrachters sachgemäß ist. So wie jedes Stück nur gut ist, wenn Inhalt und Form kongruent sind, so ist jeder Musiker nur dann gut, wenn seine handwerkliche Ausbildung sich mit großer Einsicht verbindet: Wenn er Niveau hat.

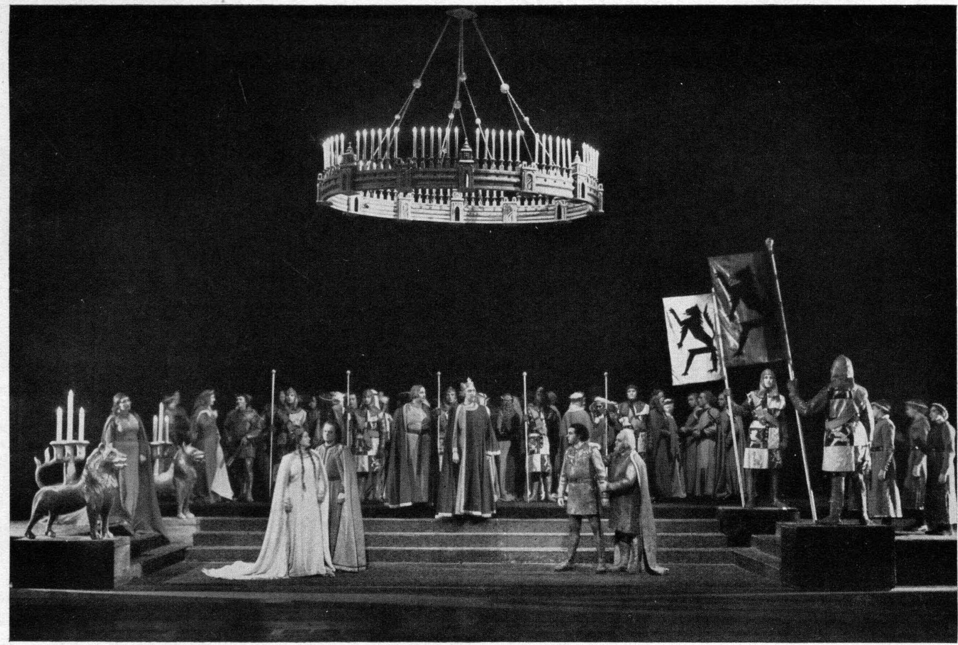
Karl Straube — von ihm war ja eigentlich die Rede, wenngleich erst jetzt sein Name angeführt wird — geht die Partituren der Bachschen Motetten oder Kantaten an, indem er sie beobachtet. Obwohl er aus einer Epoche der Musikübung kommt, die alle Musik vom Dionysischen aus sah (siehe Reger!), so hat er — vielleicht gerade durch die wirkliche, oben geschilderte Bach-Pflege sich ein Schauen angeeignet, wie es Goethe in seinen naturwissenschaftlichen Schriften praktizierte: er läßt die Dinge sprechen, d. h. er beobachtet und vergleicht, bis sie zu reden beginnen. Wer erlebt hat, wie Straube die Partituren der Bachschen Kantaten beobachtet, wie ungern er entscheidet und viel lieber — oder besser — Bach selbst entscheiden läßt, wie diese oder jene Stellen der Kantaten zu interpretieren sind, der weiß, was es heißt, einer Partitur die Treue zu halten. So „alt“ Straube ist, so ist er im besten Sinne ein sachlichster, modernster Dirigent, der alle Romantik hinter sich läßt und nur tut, was da steht. Hier wird nicht die Als-ob-Philosophie angewandt, wird kein Schein erweckt: hier wird nur erfüllt, „wie geschrieben stehet“. — Das mag einen raschen Hörer öfter enttäuschen und — confiteor — ich habe mir oftmals gedacht: das hätte ich mir anders vorgestellt, dies und jenes beseelter; dies und jenes wilder; dies und jenes langsamer oder schneller; dies und jenes stärker oder leiser. Endlich aber habe ich ganz gelegentlich eingesehen, daß es recht war und nur so recht, wie es just Straube machte.

Wer Bach nicht pflegt; wem Bach nicht unmittelbar Beruf ist; wer nicht bachisch beamtet ist, der mag seine Seele ausgießen, da er gerade Bach spielt. Wer aber durch Jahrzehnte mit Bach umgeht und Bach verantwortet, der wird ein Straube.

Es soll keine Herabminderung der Leistung sein, wenn ich sage: die nun abgeschlossenen Rundfunksendungen der Bachschen Kantaten seien ja nur ein nach außen dringendes Aufleuchten der treuen Arbeit, eine notwendige Folge, da ja die Mittel da sind. Diese Sendungen waren eine Beschäftigung der Arbeit. Was sind schließlich die Bach-Feste im Reiche anders als herumziehende Wanderlehrer des Bachschen Geistes. Bach ist durch die Straubesche Arbeit eine Realität geworden. Auch an der Orgel. Das Leipziger Konservatorium hat durch Jahrzehnte hindurch Hunderte von Organisten ausgebildet, die über Land und Meer mit ihrem Bach ziehen und zogen und unmittelbares Zeugnis der Bach-Pflege in Leipzig ablegen.

Das Kulturamt der Stadt Leipzig unternimmt die jährlich regelmäßig wiederkehrenden Aufführungen des Weihnachtsoratoriums, der Matthäus-Passion und der *h*-moll-Messe durch den Gewandhauschor unter Leitung von Günther Ramin. Damit ist nach der anderen Seite hin getan, was zu tun ist, um die Pflege des Bachschen Chorschaffens abzurunden.

Ja, aber Bach hat nebst seinen Passionen, Kantaten, Motetten und Orgelwerken auch Orchestermusik geschrieben. Bachs Brandenburgische Konzerte und Orchestersuiten sind in keinem Orchester daheim und werden nirgends gepflegt. Hier könnte Leipzig ebenso vorangehen und jährlich mehr spielen als loben, es wäre gar nicht so lächerlich. Denn gerade Leipzigs Gewandhausorchester hat die Flötisten, Oboer und Trompeter, denen Bach von den Kantaten her auf den Lippen liegt — und damit wäre der Totalitätsanspruch der Bach-Pflege erst abgerundet erfüllt. Hierin aber ist Leipzig noch erst Musikstadt, während es sonst wahrhaftig Bach-Stadt ist. Also: „Handelt, bis ich wiederkomme“.



phot. Hoenisch, Leipzig

„Die Hochzeit" von Richard Wagner im Neuen Theater zu Leipzig. Finale

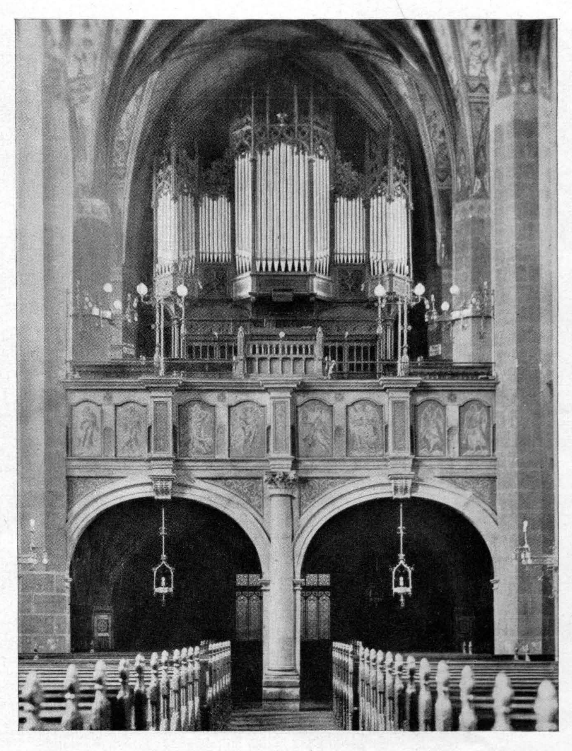


phot. Hoenisch, Leipzig

„Die Feen" von Richard Wagner im Neuen Theater zu Leipzig. Finale



Thomanerchor mit Prof. D Dr. Karl Straube am Bachdenkmal in Leipzig



Orgelchor der Thomaskirche in der heutigen Gestalt



phot. Hoenisch, Leipzig

Der Große Saal des Gewandhauses zu Leipzig

Die Kirchenorgeln Leipzigs und seiner Umgebung

Von Prof. Günther Ramin, Leipzig

Es ist zunächst für die musikalischen Fremden und ganz besonders für die vielen Ausländer, welche die Hauptstätte Bachscher Wirksamkeit aufsuchen, eine schwer zu verbergende Enttäuschung, wenn sie weder an der Thomas- noch an der Nikolai-Kirche eine Orgel aus der Zeit des großen Thomaskantors J. S. Bach vorfinden. Und doch zeigt bei genauer Betrachtung gerade dieser Umstand, daß in Leipzig schon immer ein besonders reges Leben auf dem Gebiete der Orgelmusikpflege herrschte und daß allzeit nach — vielleicht oftmals nur vermeintlicher — Verbesserung und Weiterentwicklung gestrebt wurde. Nun geht auch einwandfrei aus den Dokumenten hervor, daß zur Zeit J. S. Bachs die Instrumente seiner Thomas-Kirche (es waren damals und sind auch neuerdings wieder zwei Orgeln in St. Thomas) nicht gerade in guter baulicher und klanglicher Verfassung waren und daß sie steter Reparaturen bedurften. So war das Schicksal dieser Orgeln, wie auch das der Nikolai-Kirche, ein sehr wechselndes, bis zu Ende des vorigen Jahrhunderts der Grundstock zu den heute noch klingenden Orgeln gelegt wurde. Aber auch die anderen Hauptkirchen der Stadt haben durchweg neuere Instrumente, die größtenteils noch mit den klanglichen Eigentümlichkeiten der für die Reger-Epoche charakteristischen Farben und mit den entsprechenden Spielhilfen versehen sind.

Neben diesen für den besonderen Zeitabschnitt der Vorkriegszeit teilweise im Material und in der Intonation vorbildlich erstellten Instrumenten (ich nenne hier besonders die von der Firma Sauer erbauten Orgeln der Thomas- und Nikolai-Kirche) sind, wenn auch nicht in Leipzig selbst, so doch in seiner unmittelbaren Nähe einige ungemein wertvolle Instrumente aus der Bach-Zeit erhalten; allen voran die beiden berühmten Silbermann-Orgeln in Rötha, die alljährlich in ihrer ungebrochenen Eigenart und Klangfrische auch den Besuchern der Kurse des deutschen Musikinstituts für Ausländer Anregung und Förderung vermitteln. Der weitberühmte Gottfried Silbermann, neben dem norddeutschen Arp Schnittger wohl der hervorragendste Orgelbauer der Barockzeit, stand bekanntlich in häufiger persönlicher und künstlerischer Fühlungnahme mit J. S. Bach, und es ist eine bedauerliche Tatsache, daß die beiden Hauptkirchen Bachs, St. Nikolai und St. Thomas, keine Silbermann-Orgeln besaßen. Es ist aber anzunehmen, daß Bach die Orgel in der Georgen-Kirche des nahen Rötha mit ihren dreiundzwanzig Stimmen wohl gekannt und gespielt hat, wenngleich die Prüfung dieses köstlichen Instruments bereits 1721 von Bachs Vorgänger im Amte, Johann Kuhnau, vorgenommen wurde. Diese wie auch die kleinere Röthaer Orgel weisen die typischen Vorzüge Silbermannscher Orgelbaukunst auf: vorzügliches Material, hervorragende Bauweise der Traktur (Spielmechanik) und der Windladen, sowie eine später nicht wieder erreichte Intonation der einzelnen Register-Stimmen, ganz besonders der Prinzipale. Das sich hieraus ergebende prachtvolle „organo pleno" ist für die Gestaltung der Bachschen Werke aus seiner späten Schaffenszeit ganz besonders richtunggebend und überzeugend.

Aber auch andere Orgeln der näheren Umgebung Leipzigs stehen in enger Beziehung zu dem genius loci der Kirchenmusikstadt Leipzig; so die kleine ausgezeichnet wiederhergestellte Orgel in Stöntzsch, welche nachweislich 1732 „vollends zustande gekommen und von dem Herrn Kapellmeister Bach noch einmal gesehen und probiert worden", und außerdem die Bach-Orgel in Störmthal bei Leipzig, die von dem Silbermann-Schüler Zacharias Hildebrand erbaut und von J. S. Bach im Jahre 1723 geprüft wurde. Zu ihrer Einweihung hat er die berühmte Kantate „Höchsterwünschtes Freudenfest" komponiert und in der Kirche aufgeführt.

Von diesen historisch bedeutsamen Instrumenten gingen im Zusammenhang mit der Orgelreformbewegung wiederum Anregungen auf die Entwicklung der Leipziger Kirchenorgeln aus. Man baute in den letzten Jahren die für die Bach-Pflege besonders wichtigen Orgeln zu St. Thomas und Nikolai im Sinne der Orgelbewegung um und ergänzte den Registerbestand im Geiste des barocken Klangideals. Beim Bau der neuen Orgeln (z. B. in Leipzig-Gohlis, Versöhnungskirche u. a. m.) ging man auf die Bauweise Silbermanns und auf die Grundlagen des Orgelbaues von Arp Schnittger zurück, der mit seiner berühmten, großen Orgel zu St. Jakobi in Hamburg (1693) wohl den weitestgehenden Anstoß für die neue Orgelbewegung in Deutschland gegeben hat. Man baute zum Teil wieder mechanische Traktur mit Schleifladen und Dispositionen im Sinne der Barockorgel. Ebenso ergänzte man das Instrumentarium der Kirchen durch Anschaffen eines „Positivs" (einmanualige, kleine Chororgel), welches für die Thomas-Kirche von dem Orgelbauer Kemper (Lübeck) 1932 in unmittelbarer Anlehnung an die Mensuren der Schnittger-Orgel in Hamburg gebaut wurde[1]). In den folgenden Jahren bekam auch St. Nikolai ein Positiv (von der Firma Jahmlich, Dresden) sowie die Versöhnungskirche u. a. m. Hierdurch wiederum wurden dem Bachschen Aufführungsstil neue Möglichkeiten erschlossen; so wurden erstmalig in den Aufführungen des Gewandhauschores beim Weihnachtsoratorium 1933 und bei der Matthäus-Passion (Karfreitag 1934) beide Orgeln benutzt, was besonders letzterem Werke in der Gegenüberstellung der beiden Chöre sehr zugute kam.

Mit der Lebendigkeit auf dem Gebiete des Orgelbaues geht eine Pflege der neuzeitlichen Orgelmusik Hand in Hand. Wie früher Max Reger viele seiner Ur- oder Erstaufführungen in Leipzig erlebte, so sind die Komponisten der neuen Orgelbewegung (H. Grabner, Joh. Nep. David, W. Fortner, H. Distler) mit vielen Ur- oder Erstaufführungen in der Thomas-, Nikolai- oder Universitäts-Kirche und anderen Kirchen vertreten gewesen. So tragen auch die Leipziger Orgeln zu ihrem Teile dazu bei, Leipzigs Musikleben ein besonderes Profil zu geben.

Leipziger Chorpflege

Von Dr. Wilhelm Jung, Leipzig

Thomanerchor, Gewandhaus und Konservatorium sind geschichtlich die drei Fundamente, auf denen vornehmlich der musikalische Ruf Leipzigs aufgebaut ist. Von diesen ist der Thomanerchor die älteste musikalische Einrichtung Leipzigs. Im Jahre 1212 zugleich mit der Stiftsschule des Augustinerklosters zu St. Thomae, der heutigen Thomasschule, gegründet, hat sich dieser Chor bis auf den heutigen Tag erhalten als einer der ganz wenigen Zeugen, die uns noch Kunde geben von einer Musik- und Chorpflege, wie sie einst an mittelalterlichen Lateinschulen in hoher Blüte stand. Unter Führung bedeutender Musiker, als deren größter Johann Sebastian Bach der Thomana für alle Zeiten einen weithin leuchtenden Glanz gegeben hat, ist hier eine lebendige, von Jahr zu Jahr sich verjüngende Chortradition geschaffen worden, die dem Thomanerchor seine einzigartige Stellung gegeben hat. Seit zwanzig Jahren ist Karl Straube als Thomaskantor Verwalter und Mehrer dieses überreichen musikalischen Erbes. Unter ihm wurden Thomaskirche und Thomanerchor zum Mittelpunkt der heutigen Bach-Pflege und die Leistungen seines Chores, der aus sechzig stimmlich wie musikalisch auserlesenen, im Alumnat zu Schul- und Lebensgemeinschaft verbundenen jungen Sängern besteht, wurden durch ihn aufs höchste gesteigert. Allsonntäglich erklingt abwechselnd in der Thomas- und Nikolaikirche eine Bachsche Kantate und in den berühmten (aus einem früheren Vespergottesdienst hervorgegangenen) Freitag- und Sonnabend-Motetten hört man a cappella-Gesang in musikalischer und stilistischer Vollendung. Neben den Bachschen Motetten werden hier auch a cappella-Werke alter deutscher und italienischer Meister gepflegt und viele der bedeutendensten zeitgenössischen Werke (von Kurt Thomas, Günter Raphael, Hugo Distler, Karl Marx, Karl Gerstberger, Max Martin Stein, Hermann Grabner, Johann Nepomuk David u. a.) sind in der Thomaskirche zum ersten Male erklungen. Auf zahlreichen Reisen hat Straube mit seinen Thomanern als Künder deutscher Kultur diese Leipziger Chorkunst ins Ausland getragen und von der Verbundenheit der Leipziger Bevölkerung mit ihren Thomanern zeugt die Beliebtheit aller Veranstaltungen des Chores, besonders der alljährlichen Weihnachtsliederabende, wie denn auch alle Festlichkeiten der Stadt und Empfänge führender Persönlichkeiten stets von Gesängen der Thomaner umrahmt werden.

Bis zum Ausgang des 18. Jahrhunderts lag die Chorpflege in Leipzig fast ausschließlich bei dem Thomanerchor, von einer gesanglichen Betätigung musikalischer (Dilettanten-)Laienkreise war

[1]) Disposition des Kemper-Positivs: Gedakt 8′, Prinzipal 4′, Nachthorn 2′, Quinte $2^2/_3$′, Sifflöte 1′, Mixtur 3—4fach, Regal 8′.

bis dahin kaum etwas zu spüren. Dies änderte sich um die Jahrhundertwende: die Bekanntschaft mit den Händelschen Oratorien und die großen Erfolge von Haydns „Schöpfung" und „Jahreszeiten" gaben an vielen Orten den Anstoß zur Bildung von Chorvereinen. Bald nach Berlin ergriff auch Leipzig hierin die Initiative, und 1802 gründete der Thomaskantor Johann Gottfried Schicht als ersten bürgerlichen Gesangverein die noch heute bestehende Leipziger Singakademie, die zwar gegenwärtig etwas in den Hintergrund getreten ist, aber im Laufe ihres langen Bestehens auf dem Gebiet der weltlichen Chormusik dem musikalischen Leben der Stadt manchen Antrieb gegeben hat. Viel weiter reichend wurde der Einfluß des 1854 von Karl Riedel ins Leben gerufenen und nach ihm benannten Riedel-Vereins. Schon unter seinem Gründer bahnbrechend durch Wiedererweckung alter Meister (Schütz, Franck, Eccard) und Förderung neuer Musik (u. a. Liszt, Grell, Draeseke) erreichte dieser Verein unter Führung von Hermann Kretzschmar und Georg Göhler eine bedeutende künstlerische Höhe und setzt jetzt unter Max Ludwig seine alte Tradition erfolgreich fort in kirchenmusikalischen Aufführungen großen Stils, wobei er sich auch seltener gehörter Werke annimmt und sich besonders die Pflege der Brucknerschen Chorwerke angelegen sein läßt. Erst vor wenigen Wochen konnte der Riedel-Verein mit der Aufführung von Bachs *h*-moll-Messe in Brüssel und Lüttich neue Erfolge ernten.

Die größten und vielseitigsten Aufgaben im Leipziger Chorleben fallen dem Gewandhauschor zu, der in seiner jetzigen Gestalt durch die 1920 erfolgte Verschmelzung des ehemaligen (1875 gegründeten) Bach-Vereins und des damaligen Gewandhauschores entstanden ist und in mehr als zwölf Jahren durch Karl Straube zu einem Vokalkörper allerersten Ranges herangebildet worden ist. Unter seiner Leitung hat er in den Gewandhauskonzerten, drei Bach-Festen, einem Händel-Fest und bei anderen großen musikalischen Veranstaltungen viele künstlerische Großtaten vollbracht. Gegenwärtig wird er in den Choraufführungen der Gewandhauskonzerte von Hermann Abendroth geleitet, während die alljährlichen Aufführungen der großen Bach-Werke — des Weihnachtsoratoriums, der Matthäus-Passion, der *h*-moll-Messe bei der Städtischen Bach-Feier (einer 1927 begründeten, seit zwei Jahren wieder aufgenommenen Einrichtung) — unter Führung von Günther Ramin steht. Hierzu kommen noch jährlich ein bis zwei von der Stadt veranstaltete Sonder-Chorkonzerte (gleichfalls unter Günther Ramin), wo auch der zeitgenössischen weltlichen Chormusik (so im vergangenen Jahre Arthur Piechler „Das Tagewerk") viel Raum gewährt wird. Außer den ebengenannten Bachschen Werken wird noch im laufenden Jahre Straube mit den Thomanern die Johannes-Passion, Ramin mit dem Gewandhauschor das Magnificat und das ungekürzte Weihnachtsoratorium (auf zwei Abende verteilt) zur Aufführung bringen, so daß 1938, im Jahre des 25. Deutschen Bach-Festes, alle großen Chorwerke Bachs in Leipzig zu hören sein werden. Die hervorragenden Leistungen des Gewandhauschores haben auch im Auslande größte Anerkennung gefunden, als im Herbst 1936 Ramin mit dem Chor die *h*-moll-Messe in Kopenhagen erfolgreich zur Aufführung brachte.

Reges kirchenmusikalisches Leben herrscht in Leipzig auch außerhalb des Thomanerchors. In der Universitätskirche hat sich in neuer Zeit Kantor Friedrich Rabenschlag mit seiner Universitätskantorei und dem Madrigalkreis Leipziger Studenten die Pflege der vorbachschen Musik, insonderheit der Werke von Heinrich Schütz, zur besonderen Aufgabe gemacht; in regelmäßig wiederkehrenden Aufführungen hört man hier in stilechter Wiedergabe die Schützschen Passionen, das Weihnachtsoratorium, die Historie von der Auferstehung, die Exequien usw. Ein in allerjüngster Zeit von der Universität ins Leben gerufener Universitätschor (ebenfalls unter Rabenschlags Leitung) soll der musikalischen Ausgestaltung der Universitätsfestlichkeiten dienen, aber auch darüber hinaus musikfreudige akademische Kreise zusammenschließen zur Pflege älterer Chormusik. Viel andere Kirchenchöre stehen an Rührigkeit nicht zurück. In der Johanniskirche (Kantor Willi Stark) konnte man unlängst sich an einer schönen Aufführung von Mozarts „Requiem" erfreuen, die Schützschen Passionen gehören zum festen Bestand des Matthäikirchenchores (Kantor Max Fest) und in der Taborkirche zu Leipzig-Kleinzschocher hat der wagemutige Kantor Hans Jürgen Thomm während zweier Winter durch wohlgelungene Aufführungen von Bachs Weihnachtsoratorium in einer Vorortgemeinde einen starken Hörerkreis für Bach gewonnen.

Dem Madrigal- und Kirchengesang zugleich widmet sich die Kantorei des Landeskonservatoriums, die in Johann Nepomuk David einen berufenen Führer und feinsinnigen Chorerzieher hat und trotz des hier naturgemäß häufigen Sängerwechsels ganz Vorbildliches im a cappella-Gesang leistet. Ausgezeichnete musikalische Erziehungsarbeit, die hauptsächlich der werktätigen Bevölkerung zugute kommt, wird schließlich in der von Otto Didam gegründeten und geleiteten „Neuen Leipziger Singakademie" getan. Diese ist in vier Abteilungen: Gemischter Chor, Männerchor, Jugendchor und Kinderchor gegliedert, die gesondert üben und nach Bedarf zu einem großen Gesamtchor von über dreihundert Sängern zusammengeschlossen werden. Das Arbeitsfeld umschließt — bei besonderer Berücksichtigung der Chorerziehung in den Jugendgruppen — alle Gebiete des Chorgesangs vom schlichten Volkslied bis zum Oratorium, wobei auch das neuere Chorschaffen nicht vernachlässigt wird.

Daß auch der Männergesang in Leipzig hoch in Blüte steht, das beweisen die über zweihundert allein im Stadtgebiet bestehenden Vereine, von denen die größeren, der Leipziger Männerchor (der nach Wohlgemuths Tode jetzt in Hans Stieber einen neuen musikalischen Führer gefunden hat), der Leipziger Schubert-Bund (Max Ludwig), die „Concordia" (Arno Piltzing) in ihren Konzerten in gleicher Weise das volkstümliche wie das kunstvolle Lied pflegen. Männergesang in höchster künstlerischer Form bietet der seit 1922 von Günther Ramin geleitete Leipziger Lehrergesangverein, der durch die Art seiner Programmgestaltung seinen zielbewußten Einsatz für neuzeitliches Schaffen und seine mustergültigen Leistungen richtunggebend wirkt. Dabei erschöpft sich die Tätigkeit dieses Vereins nicht allein im Männergesang. Mit idealer Sängerbereitschaft stellen sich die Leipziger Lehrersänger jederzeit in den Dienst hoher künstlerischer Aufgaben und sind den Konzerten des Gewandhauses oder anderen großen musikalischen Veranstaltungen, neuerdings auch vielfach der Oper (Meistersinger, Aida, Rienzi, Parsifal) eine unentbehrliche Stütze.

Dieses an schönen Überlieferungen wie an fortschrittlichen Bestrebungen so reiche Leipziger Chorleben in seiner Vielgestaltigkeit zu fördern und auszubauen, ist das Ziel einer weitsichtigen städtischen Musikpolitik. Dazu ist es aber erforderlich, immer weitere musikalisch vorgebildete Kräfte für die Betätigung im Chorgesang zu gewinnen, als der einzigen Möglichkeit, bei der der musikalische Laie sich mittuend am öffentlichen Musikleben beteiligen kann. Vor allem gilt es — und sicherlich nicht nur in Leipzig! —, den großen gemischten Chören einen festen Stamm eigener Männerstimmen zu sichern, denn nur dann ist ein ruhiges und stetiges künstlerisches Arbeiten der Chöre gewährleistet. Vielleicht wird dieses Ziel durch die vom Städtischen Kulturamt ins Auge gefaßte Errichtung einer Städtischen Singschule (nach Augsburger Muster) jetzt in greifbare Nähe gerückt. Hoffen wir, daß dieser schöne Plan in absehbarer Zeit seiner Verwirklichung entgegengeht, damit die Chorvereine der Sorge um geeigneten sängerischen Nachwuchs enthoben werden.

Vom Werden der Leipziger Oper

Von Gerhard Kertzscher, Leipzig

Mit der Gründung einer ständigen Oper in Leipzig wurde am Ende des 17. Jahrhunderts der deutschen Oper eine der wenigen Pflegestätten geschaffen, die auch einen guten Boden hätte finden können. Die Bürgerschaft, die hauptsächlichst dem Kaufmannsstande angehörte, war wohlhabend. Die Gelehrten und Studierenden der Universität sollten das Theater in reichem Maße unterstützen, und außerdem konnte dadurch Leipzig den Fremden während der Messen auch auf dem Gebiete der dramatischen Musik das Neueste bieten. So wurde zur Ostermesse 1693 das Opernhaus auf dem Brühl eröffnet. Der kurfürstlich-sächsische Vizekapellmeister N. A. Strungk aus Dresden übernahm die Leitung. Unter Einsatz seiner ganzen Kräfte versuchte er dieses neue Unternehmen zu fördern. Aber schon sein Nachfolger Sartorio und später sein Schwiegersohn, Ernst Döbricht, mußten schließlich einsehen, daß die Oper nicht länger bestehen konnte. Nach siebenundzwanzig Jahren schwerer wirtschaftlicher Kämpfe ging die Leipziger Oper wieder ein. In der nächsten Zeit sollte in Leipzig das Schauspiel große Triumphe feiern. Die berühmte Neuberin

trat mit ihrer Truppe in der Messestadt auf und wurde von Gottsched bewundert und gefördert. Neben dieser und der Schauspieltruppe von Schönemann gaben Mingotti u. a. italienische Opern. Doch das rege Musikinteresse wandte sich in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts vor allem dem deutschen Singspiel zu. Namen wie Chr. F. Weiße und Joh. Ad. Hiller kennzeichnen die Lage. Werke wie „Lottchen am Hofe", „Liebe auf dem Lande", „Die verwandelten Weiber", „Der Dorfbarbier", „Der Erntekranz", und vor allem die „Jagd", die auch noch in letzter Zeit bei ihrer Aufführung im Gohliser Schlößchen die Zuhörer entzückte, wurden in Leipzig aufgeführt und nahmen mit großem Erfolg ihren Weg über alle Bühnen Deutschlands.

Auf kurfürstliche Anordnung wurde die italienische Opera buffa in Dresden wegen allzugroßer Kosten aufgehoben und ihr Leiter Bondini als Direktor des Leipziger Theaters eingesetzt. Da dieser nur in den Sommermonaten in Leipzig spielte, war aber das Theaterinteresse der Leipziger nicht ganz befriedigt, und es konnte noch eine ähnliche Schau- und Singspielgesellschaft, mit Seconda an der Spitze, bestehen, die aber dem Zeitgeschmack zu stark Rechnung trug. Im Herbst 1814 wurde das Privileg Secondas aufgehoben und die Schau- und Singspiel-Gesellschaft mit der Dresdner italienischen Oper zu einer Staatsanstalt vereinigt. Jedoch schon zur folgenden Ostermesse kehrte Seconda mit seinem Opernensemble nach Leipzig zurück. Bei der Leipziger Bevölkerung kam indessen der Wunsch, ein eigenes Theater zu besitzen, immer stärker zum Durchbruch. Eine Eingabe an den König hatte schließlich zur Folge, daß Leipzig ein selbständiges Theater erhielt. Der Rat der Stadt überließ das Gebäude dem „Theaterverein", der seinen Obmann Karl Th. Küstner zum Direktor ernannte. Schon am 26. August 1817 fand in dem umgebauten „Theater der Stadt Leipzig" die Eröffnungsvorstellung statt. Im Opernspielplan befanden sich noch die damals beliebten Werke von Cimarosa, Paesiello, Salieri, Grétry, Mehul, wozu sich einige von deutschen Komponisten: Himmel, Winter, Weigl, Dittersdorf, Schenk u. a. gesellten. Auch Beethovens „Fidelio" spielte man wieder, und die Meisterwerke Mozarts erlebten mehr als hundert Aufführungen. Jedoch den größten Erfolg hatten zur Küstner-Zeit die Opern von Weber. Wenige Tage nach der Uraufführung in Berlin wurde „Der Freischütz", mit großer Begeisterung von den Leipzigern aufgenommen. Ebenso schlugen die anderen Werke Webers „Euryanthe" und „Silvana" ein, und die deutsche Uraufführung von „Oberon" rief mit ihren herrlichen Dekorationen von Gropius große Bewunderung hervor. Bis 1828 konnte man hundertzweiundzwanzig Aufführungen von Webers Opern zählen. Ein weiteres Theaterereignis war die Uraufführung von Marschners „Vampyr", die der Komponist selbst dirigierte. Die Leipziger Opernbesucher lernten aber noch andere Neuheiten kennen: Die Werke von Spohr, Kreutzer, Spontini und Auber und zahlreiche Liederspiele füllten den abwechslungsreichen Spielplan aus. Durch diesen großen Aufstieg, den die Leipziger Bühne in den letzten Jahren genommen hatte, war ihr alter Ruf wieder gefestigt worden, und der junge Wagner fand für seine musikalischen und dramatischen Studien die besten Voraussetzungen. Er selbst schrieb eingehend über seine Erlebnisse in der Leipziger Oper.

Da sich nach Küstners Weggang 1828 kein finanzkräftiger Unternehmer fand, wünschte man wieder eine Verbindung mit dem Hoftheater in Dresden. In dieser Notlage bewilligte also die sächsische Regierung auf drei Jahre ein Hoftheater in Leipzig, in dessen Spielplan ein deutlicher Rückgang der klassischen Oper zu verzeichnen ist. Das Interesse wandte sich jetzt mehr der französischen Oper zu, und die Aufführung von Aubers „Stumme von Portici" erlebte in kurzer Zeit dreißig Wiederholungen. Die sensationelle Begeisterung für diese Oper war aus der Zeitströmung zu verstehen, die in den dreißiger Jahren mit ihrer zunehmenden politischen Spannung überall herrschte. Auch der junge Wagner wohnte der Aufführung bei und schrieb darüber: „Die Rezitative wetterten wie Blitze auf uns los, von ihnen zu den Chorensembles ging es wie ein Sturm über und mitten im Chaos der Wut plötzlich die energischen Ermahnungen zur Besonnenheit oder erneute Aufrufe, dann wieder rasendes Jauchzen, mörderisches Gewühl und abermals dazwischen ein rührendes Flehen der Angst oder ein ganzes Volk, seine Gebete lispelnd." Doch bald schwand die allgemeine Teilnahme an den Theateraufführungen. Wirtschaftliche Ereignisse nahmen jetzt die Bevölkerung zu sehr in Anspruch, und die Spannung der Zeit entlud sich auf politischem Gebiete. Ein Weiterbestehen des Hoftheaters wurde sehr in Frage gestellt, als man nach drei Jahren ein großes Defizit zu verzeichnen hatte. Dresden löste den Kontrakt mit Leipzig, und das Theater wurde wieder ein selbständiges Unternehmen. Nach diesen Umwälzungen hieß es, für die kommende Direktion wieder von neuem aufbauen. Fr. S. Ringelhardt, dem diese Aufgabe zufiel, führte trotz der schwierigen Verhältnisse das Leipziger Theater während seiner zwölfjährigen Tätigkeit besonders auf dem Gebiete der Oper auf beachtliche Höhe. Den Aufstieg hat er aber auch zum großen Teil den Künstlern zu verdanken, die in dieser Zeit an der Leipziger Bühne engagiert waren. Sein weitaus bedeutendstes Mitglied war Albert Lortzing. Der vielseitige Künstler war am Leipziger Theater als Sänger, Kapellmeister, Regisseur und Schauspieler tätig, und sein kompositorisches Schaffen nahm in dieser Zeit einen ungewöhnlichen Aufschwung. Schon bevor Lortzing nach Leipzig kam, wurde sein Liederspiel „Der Pole und sein Kind" in den Spielplan aufgenommen und 1834 trat er selbst als Janitzky darin auf. Die Reihe der Lortzing-Uraufführungen begann mit den „Beiden Schützen" am 20. Februar 1837. Bald danach folgten die der anderen Werke: „Zar und Zimmermann" (am 22. Dezember 1837), „Caramo oder das Fischerstechen" (am 20. September 1839), „Hans Sachs" (zum Gutenberg-Jubiläum am 23. Juni 1840), „Casanova" (am 31. Dezember 1841) und „Der Wildschütz" (am 31. Dezember 1842). Leipzigs Mauern bargen aber noch andere große Musiker in sich: Schumanns Bühnenwerk sollte bald in Leipzig seine Uraufführung erleben, jedoch Wagner erging es mit den Aufführungen seiner Jugendwerke in seiner Vaterstadt schlecht. Die „Elegante Welt" sowie Schumanns Zeitschrift kündigten bereits im März 1834 „Die Feen" an, aber leider blieb es damals nur bei den Ankündigungen. Ringelhardts größtes Bestreben war, das Repertoire mit dankbaren Opern zu vermehren. Dafür brachten ihm Aubers „Maskenball", Halévys „Jüdin", Meyerbeers „Hugenotten" und Bellinis „Norma" volle Kassen. Bei dieser Spielplangestaltung nur zugunsten der Kasse litt selbstverständlich im Laufe der Zeit das künstlerische Niveau des Theaters, und 1844 kündigte der Rat den Kontrakt.

Höheren Zielen strebte Schmidt zu, als er die Leitung des Theaters übernahm. Leipzig war Mittelpunkt des literarischen Lebens geworden und die Bühne ein Kunstinstitut, dem höhere Aufgaben zufielen als bisher. Der Enthusiast Schmidt fand in seinem Regisseur Heinrich Marr einen ebenso kunstbegeisterten Mitarbeiter. Die Pflege der deutschen Oper von Mozart bis Lortzing sowie der Italiener Rossini, Bellini und Donizetti stellten sie sich zur Aufgabe. „Rienzi" und den „Fliegenden Holländer" hoffte man unter dieser Direktion zu sehen. Aber auch diesmal schlugen alle Bemühungen Wagners fehl. Erst während der Direktionszeit von Wirsing, dem Nachfolger Schmidts, wurden die Leipziger außer mit Schumanns „Genoveva" nach langen Verhandlungen mit drei Werken Richard Wagners bekannt gemacht. Am 31. Januar 1853 gab man „Tannhäuser", und nicht weniger als fünfzehn Wiederholungen folgten in den nächsten vier Monaten. Im folgenden Jahre brachte man Lohengrin heraus, und „Der fliegende Holländer" ging schließlich einundzwanzig Jahre nach seiner Vollendung über die Leipziger Bühne. Unverständlich war der Widerstand gegen Verdi in dieser Zeit. Erst durch die Aufführungen einer italienischen Operngesellschaft unter Merelli von „Troubadour" und „La Traviata" öffneten die Leipziger dem Italiener ihre Herzen. Begeistert waren sie dagegen sofort von Meyerbeers „Propheten". In diese Zeit fielen die Verhandlungen über den Bau eines „Neuen Theaters". Das neue Haus, das am 28. Januar 1868 eröffnet wurde, genügte nun allen Ansprüchen, doch wechselten in der folgenden Zeit die Direktionen öfters. Wenn auch Witte gute Opernkräfte an seine Bühne verpflichtete, so ließ aber der Spielplan zu wünschen übrig, und schon nach vierjähriger Tätigkeit brachte ihn das zu Fall. Der berühmte Burgtheaterdirektor Laube wurde sein Nachfolger. Aber leider war sein verheißungsvolles Schaffen an der Leipziger Bühne nur auf kurze Zeit beschränkt. Als Leiter der Oper hatte er Heinrich Behr gewonnen, unter dessen Direktion endlich Wagners Jugendoper „Rienzi" (am 15. September 1869) zur Aufführung kam. Laube, dessen Hauptverdienst auf dem Gebiete des Schauspieles lag, fühlte sich in dem neuen großen Gebäude mit dem Schauspiel nicht recht wohl. Es fehlte ihm auch an geschäftlicher Sicherheit, und außerdem wurde er das Opfer bösen Parteihaders, so daß er schon nach einem Jahr die Leitung des Theaters aufgab. Sein Nachfolger Friedrich Haase räumte von vornherein der Oper einen

größeren Raum im Spielplan ein. Ein Drittel aller Vorstellungen waren Opernaufführungen. Wenn er auch nicht viel neue Werke auf die Bühne stellte, so pflegte er anerkannte ältere Opern. Zur allgemeinen Freude hielten „Die Meistersinger" am 6. Dezember 1870 in Leipzig Einzug, und als sich neben Berlin und Wien auch in Leipzig ein Wagner-Verein gegründet hatte, war in der Vaterstadt des großen Meisters der Sieg für die Wagner-Kunst entschieden.

Diese besondere Förderung der Oper kam auch noch der folgenden Zeit zugute. Die Leipziger Oper sollte unter August Förster und Angelo Neumann auf ihre Höhe geführt werden. Am Anfang ihrer Tätigkeit stießen diese beiden Theaterleiter auf Widerstand, doch setzten sie sich bald durch und erwarben sich Sympathie und Achtung. Neumann wählte gleich zur Eröffnungsvorstellung am 3. Juli 1876 „Lohengrin", und bis zum Ende der ersten Spielzeit waren fünf Wagner-Opern neu inszeniert. Den höchsten Ruhm aber erreichte die Opernleitung, als sie 1878 den „Ring der Nibelungen" zuerst nach Bayreuth in der Vaterstadt des Meisters zur Aufführung brachte und damit die schwierigsten Aufgaben bewältigte, die damals an künstlerisches und technisches Personal gestellt worden waren. Von Leipzig aus nahmen dann die Ring-Aufführungen mit Neumanns Wagner-Theater ihren Siegeslauf durch ganz Europa. Nach langer Vorverhandlung mit Wagner erreichte man sogar, daß „Tristan und Isolde" in Leipzig gegeben werden konnte. Mit Lederer als Tristan, Reicher-Kindermann als Isolde und Schelper als Kurwenal war ein glänzender Erfolg gesichert. Auch andere große Musiker kamen zu Worte. Ein Mozart-Zyklus leitete das Jahr 1880 ein, und Verdis „Aida" und „Amelia", sowie Bizets „Carmen" rissen das Publikum zu lauter Begeisterung hin. Mit der Darstellung aller Wagnerschen Werke vom „Rienzi" bis zur „Götterdämmerung" schloß diese erfolgreiche Opernepoche ab. Aber auch Wagner selbst söhnte sich wieder mit seiner Vaterstadt aus, nachdem er von den glänzenden Aufführungen gehört hatte und telegraphierte begeistert nach der ersten Ring-Aufführung:

„Heil Leipzig, meiner Vaterstadt,
die eine so kühne Theaterdirektion hat!"

Zu den Vorbereitungen dieser großen Aufführungen hatte Leipzig einen Künstler engagiert, der dem Leipziger Musikleben in der folgenden Zeit eine weltberühmte Stellung einräumte. Arthur Nikisch war aus Wien geholt worden und studierte neben dem bekannten Kapellmeister Seidl die Wagner-Oper ein. Er blieb auch noch neben seiner Dirigententätigkeit im Gewandhaus in der folgenden Zeit der Bühne erhalten. Die ältere Operntradition führte er fort. Mehrere Ring-Aufführungen und ein zehn Abende umfassender Wagner-Zyklus kamen im Anfang der Staegemannschen Direktion wieder zustande. Daran schlossen sich ein Weber-Zyklus sowie bewährte Spielopern. Jedoch der Geschmack des Publikums änderte sich bald und nur noch mit dem „Bettelstudenten" und dem „Trompeter von Säkkingen" konnte die Direktion ihre Kasse füllen. Die große Zeit der Leipziger Oper schien vorüber zu sein. Man lebte von dem überlieferten Gut und machte bis auf einige Ausnahmen wenig Anstrengungen, dem Publikum Neues vorzusetzen. Man überließ sich dem Strome der Zeit, bis dieser schließlich im tollen Wirbel der Nachkriegszeit aufpeitschte. Ein großer Umschwung ist seitdem geschehen. Bei einer bloßen Tendenzkunst, und mag sie auch positiv gerichtet sein, können wir es nicht bewenden lassen, wir wollen uns die beiden großen Reformatoren des deutschen Theaters, Lessing und Wagner, zum Vorbild nehmen. Leipzig soll wieder zu dem Kulturmittelpunkt erhoben werden, den es in früheren Zeiten eingenommen hat. Seit der Machtübernahme war es der Wille der Theaterleitung, die Meisterwerke aller Zeiten für die Gegenwart neu zu erarbeiten und ein gutes Ensemble dafür zu bilden. So sind auch bis Ende der vergangenen Spielzeit vierundsechzig Opernwerke, klassische Operetten und Tanzspiele neben dem laufenden Spielplan neu inszeniert worden. In der Spielzeit 1937/38 feiert Leipzig den 125. Geburtstag Richard Wagners, und die Theaterleitung ist sich der besonderen Pflege der Werke des großen Meisters bewußt. Deshalb gilt als wichtigstes Ereignis dieser Spielzeit die Festspielreihe, die zum ersten Male in der deutschen Theatergeschichte sämtliche dramatischen Werke Richard Wagners in zeitlicher Folge von seiner Jugendoper „Die Feen" bis zum Bühnenweihfestspiel „Parsifal" zur Aufführung bringt. Außer dem noch im Bau befindlichen Nationaldenkmal soll dem „größten Sohne der Stadt" ein lebendiges Denkmal durch die Aufführung seiner Werke geschaffen werden, und die jetzige Theaterdirektion sieht ihre Aufgabe darin, neben dem wertvollen zeitgenössischen Schaffen das ruhmreiche Erbe der Ahnen nicht schlafen zu lassen, es vielmehr zu pflegen und weiterzubilden, so daß das deutsche Theater zu einem wahrhaft künstlerischen Nationaltheater erhoben wird.

Das Archiv des Hauses Breitkopf & Härtel

Seine Geschichte, Struktur und Bedeutung

Von Dr. Wolfgang Schmieder, Leipzig

Die Geschichte eines Archivs beginnt streng genommen in dem Augenblick, wo der Gedanke in die Tat umgesetzt wird, Gegenstände aufzubewahren, die einen praktischen Wert nicht mehr besitzen. Und das Wachsen und Werden eines Archivs hängt lediglich davon ab, daß viele Generationen hintereinander nicht nur die auf diese Weise überkommenen „Gegenstände" weiterhin aufbewahren, sondern daß sie auch immer neues „unpraktisches" Material dem alten hinzufügen.

Das Archiv des Verlagshauses Breitkopf & Härtel in Leipzig hat so gesehen eine außerordentlich glückliche Vergangenheit: Als Bernhard Christoph Breitkopf, der Gründer des Hauses, im Jahre 1719 die Geschäfte des jung verstorbenen Buchdruckers und Schriftgießers Johann Caspar Müller aus der Hand der Witwe Müller in Empfang nahm — Breitkopf mußte übrigens diese Hand noch dazu nehmen — begann er nicht einfach ganz von vorn, sondern er knüpfte an das an, was vor ihm aufgebaut worden war. Äußerlich dokumentiert sich dieses Vorgehen darin, daß er nicht nur Druckaufträge seines Vorgängers (z. B. die berühmten „Acta eruditorum") sich zu erhalten wußte, sondern daß er auch in dieselben hohen und schmalen Geschäftsbücher seine Eintragungen machte, über die sich schon Johann Caspar Müller gebeugt hatte. Ob das nun Sparsamkeit war oder die für das Werden eines Archivs so wesentliche Ehrfurcht vor dem früher Dagewesenen, läßt sich nicht mehr feststellen. Was wir aber ganz deutlich erkennen, das ist die Ehrfurcht des Sohnes vor diesen mit den Schriftzügen seines Vaters angefüllten Bänden. Die volle Verantwortung für die Erhaltung des geistigen Gutes eines Vorderen trifft immer die zweite Generation. Und es ist nur ein Ruhmesblatt mehr in dem ungewöhnlichen Leben Johann Gottlob Immanuel Breitkopfs, daß er diesen Ruf, den die Geschichte an ihn stellte, nicht überhörte. Mit größter Gewissenhaftigkeit bewahrte er alle Dokumente der Arbeit seines Vaters und auch die seiner eigenen auf. Er kann somit als der eigentliche Stifter des heutigen Breitkopf & Härtelschen Geschäftsarchivs angesehen werden.

Ein anderer, nicht weniger glücklicher Umstand ist auch, daß beide, er sowohl wie sein Vater, ein gesegnetes Alter erreichten. Damit konnte bilderstürmender Eifer einer jüngeren Generation, etwa jener dritten, die mehr Singspiele und Glasharmonikagesäusel als Kassabücher und Kalkulationen im Kopfe hatte, keinen Schaden anrichten. Bernhard Theodor und Christoph Gottlob Breitkopf, die Jugendfreunde Goethes, lieferten keine nennenswerten Quadern zum Bau des damals schon ehrwürdigen Hauses ihrer Eltern und Großeltern. Der zuerst genannte, ältere verschwand nach Rußland, wo er trotz mancher leichtsinniger Sprünge doch noch sein Glück machte, und den jüngeren ließ das Schicksal den Mann finden, der berufener war, als er selbst, das väterliche Erbe zu wahren und zu mehren: Gottfried Christoph Härtel. Das geschah um die Jahrhundertwende.

Mittlerweile waren manche von den „Geschäftspapieren" zu kleinen Kostbarkeiten geworden; das seinerzeit von Herrn Schemelli, dem Zeitzer Schloßkantor, in Auftrag gegebene Gesangbuch z. B., dessen musikalischen Teil Johann Sebastian Bach redigiert hatte. Die Zeit der Bach-Renaissance stand vor der Tür. Es lohnte sich schon, derartige Dinge besonders gut aufzuheben. Und als dann in der Romantik und späterhin auch die Idee vom Wert eines von einem berühmten Komponisten oder Schriftsteller stammenden Manuskriptes an Boden zu gewinnen begann, sahen sich die Brüder Hermann und Raymund Härtel wenn auch nicht gerade „über Nacht" so doch ziemlich überraschend schnell im Besitz eines Erbes, das zu wahren nun erst recht lohnte und selbstverständliche Pflicht war.

Auch diesen beiden Brüdern darf zum Ruhme nachgesagt werden, daß sie nicht nur die kostbar gewordenen Stücke des Archivs sondern auch die anderen bewahrten und an die Söhne ihrer Schwestern Adele und Pauline weitergaben. Damit haben sie den Grund gelegt für die Bestrebungen der jüngeren Generation, dem Archiv als Forschungsstätte nicht nur für die Geschichte des eigenen Hauses, sondern für die Musik- und Kulturgeschichte im allgemeinen einen neuen Sinn zu geben. Denn wenn dem Geschichtsschreiber des Hauses, Oskar v. Hase, die alten, seit vielen Jahrzehnten, ja man kann getrost sagen seit rund hundertfünfzig Jahren nicht mehr im praktischen Gebrauch befindlichen Bücher, Briefe und Akten mannigfaltigster Art nicht zur Verfügung gestanden hätten, dann wäre es ihm nicht möglich gewesen, so ausführlich den Werdegang des Hauses zu schildern und Arbeiten wissenschaftlichen Charakters im Archiv anfertigen zu lassen. Aber auch die nachfolgende Generation hätte diesen Gedanken, die Gegenstände des Archivs der Forschung nutzbar zu machen, nicht so weiter verfolgen können wie sie es tat. Mit der im Jahre 1922 erfolgten äußeren Umgestaltung des Archivs, das neue, abgeschlossene Räume erhielt, erfolgte gleichzeitig eine innere, die als logische Entwicklung des voraufgegangenen betrachtet werden kann: Das Archiv wurde unter eine wissenschaftlich vorgebildete Leitung gestellt, wurde als Forschungsstätte der Öffentlichkeit zugänglich gemacht und gliederte sich dem „Reichsleihverkehr der Deutschen Bibliotheken" ein. Seit 1933 gelangen auf dem Gebiet der praktischen Verwaltung auch bibliothekarische Erfahrungen zur Anwendung.

Von der Struktur des Archivs war andeutend schon die Rede. Der prinzipielle Unterschied zwischen einem Archiv und einem Museum, daß das Museum vorwiegend Kostbarkeiten sammelt, während in ein Archiv ein Vielerlei von Dingen hineinströmt, ist auch aus den Beständen des Breitkopf & Härtelschen Geschäftsarchivs abzulesen. Im Überblick kann man sagen, daß sich der Niederschlag desjenigen, was das Druck- und Verlagshaus in seiner zweihundertneunzehnjährigen Geschichte je geschaffen hat, dank des bewahrenden Sinnes der Führer des Hauses in den verschiedenartigsten Dokumenten bis auf den heutigen Tag erhalten hat. Ist es nicht das Druckwerk selbst, so ist es ein Brief des Autors, oder eine Notiz in einem Geschäftsbuch oder die Kopie eines vom Hause ausgegangenen Briefes, oder ein altes Verlagsverzeichnis, die über die Entstehungsgeschichte und die Begleitumstände der Herstellung dieses Druckes Aufschluß geben. Der Fall, daß einmal über ein Verlagswerk keine Auskunft gegeben werden kann, tritt äußerst selten ein.

Naturgemäß gliedert sich das Archiv in folgende größere Gruppen: Originaldrucke von Büchern, Musikalien und Bildern, Druckvorlagen, Briefe und Geschäftsbücher. Eine jede dieser Gruppen erhält in dem Augenblick besonderen, bisweilen höchsten Wert, wo es sich um das Werk eines bedeutenden Autors handelt. Die Erstausgabe der „Sonaten für Kenner und Liebhaber" von C. Ph. E. Bach gehört ebenso zu den Kostbarkeiten wie das Geschäftsbuch, in dem Beethovens „Soll" und „Haben" fein säuberlich notiert steht. Und die „Druckvorlage" zu den Händel-Variationen von Brahms von der Hand des Komponisten ist ein ebenso kostbares Autograph wie — hier sind aus der Fülle des Vorhandenen ganz willkürlich einige Beispiele herausgegriffen — der Brief Robert Schumanns, mit dem er die Übersendung seines Klavierkonzertes begleitet. Daneben gibt es aber nun zahllose Gegenstände aus den genannten Gruppen, die mindestens auf den ersten Blick so gut wie wertlos erscheinen, und für die sich auch nie ein Autographensammler oder Antiquar interessieren wird. Aber gerade die Vollständigkeit und Vielheit dieser anscheinend wertlosen Archivalien machen die große Bedeutung des Archivs für die wissenschaftliche Forschung aus.

Diese Bedeutung des Archivs ist bisher nur von einem verhältnismäßig kleinen Kreis von Menschen erkannt worden. Man sieht in der breiten Öffentlichkeit in dem Archiv nur eine Art Museum, das kostbare Stücke, namentlich viele wertvolle Manuskripte von Johann Sebastian Bach in sich birgt und dessen Aufgabe in nichts anderem besteht, als immer nur diese Stücke zur Schau zu stellen. Daß das Archiv darüber hinaus Materialien besitzt, die zur Biographie und Bibliographie, zur Verlagsgeschichte, zur Musik- und Kulturgeschichte ein ganz entscheidendes Wort mitzureden vermögen, das ist nur den wenigsten bekannt. Es sei gestattet, diese durchaus nicht etwa nur trockenwissenschaftliche Bedeutung des Archivs an einigen praktischen Beispielen zu erläutern. Gesetzt es käme jemand, um nach Material zur Lebensgeschichte Karl Maria v. Webers zu suchen. Er würde vielleicht erwarten, daß man ihm sagt: Zwischen Weber und dem Verlag Breitkopf & Härtel bestanden keine näheren Beziehungen, infolgedessen haben wir nichts. Weit gefehlt. In die Jugendzeit Webers fallen die Anfänge der vom Hause Breitkopf & Härtel verlegten „Allgemeinen Musikalischen Musikzeitung". Es liegt also immerhin nahe, daß von gelegentlichen Besprechungen in dieser Zeitschrift aus irgend ein Dokument gefunden werden könnte. Um kurz zu sein, es gibt einen Brief eines Mitarbeiters an dieser Zeitung, und zwar des Freiberger Kantors Johann Gottfried Fischer, der mit geradezu köstlichen Worten die Leistungen des jungen Weber kritisiert. Hier nur als belustigende Probe ein paar Sätze daraus: „Nun fällt's diesem Genie ein, eine Oper zu componieren, und diese mußte nun auch hier gegeben werden. Voller Erwartung ging ich in diese Oper, aber, o Himmel! — lesen Sie in diesem beiliegenden Blatte. Es wäre Schande für Freyberg gewesen, wenn diese Oper gefallen hätte!"

Ein anderes Beispiel. Jemand hat von „seiner Mutter selig" ein altes Notenheft geerbt mit dem Titel „Mozards Figaro, im Klavierauszug" und möchte gern wissen, wie alt das Heft ist, ob es wertvoll ist, ob der Klavierauszug von Mozart selbst stammt usw. usw. Hier springen die alten Geschäftsbücher in die Bresche. Die Abteilung der sogenannten „Typographischen Druckbücher" geben auf alle Fragen genau Auskunft. Man findet dort, daß der Druck am 13. Februar 1797 beendet war, daß die Auflage 500 Stück betrug, woraus der Seltenheitswert zu entnehmen ist, und daß der Klavierauszug von Herrn Siegfried Schmiedt stammt. — Oder, dies sei das letzte Beispiel, jemand arbeitet über die Musikgeschichte der Stadt Leipzig in der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts. Er weiß, daß die Hillerschen Singspiele damals das Feld beherrschten, aber er möchte mehr und Genaueres wissen. Ihm wird auf diese Weise geholfen, daß man ihn an einen Zettelkatalog heranführt, der, angefertigt nach den alten Druckbüchern und allen nur auftreibbaren gedruckten Katalogen aus der Zeit alle damals in Breitkopfs Offizin gedruckten musikalischen Werke verzeichnet. Hier kann er Jahr für Jahr die gesamte musikalische Produktion des Breitkopfschen Hauses an Singspielen und anderen Werken — und man kann getrost sagen, daß das damals ein ganz wesentlicher Prozentsatz der gesamten Produktion war — mühelos von den Blättern ablesen und auch genau verfolgen, wieviele Auflagen ein und dasselbe Werk erlebte und in welcher Auflagenhöhe es jeweils gedruckt worden ist.

Das Wissen um die Bedeutung dieser an sich nicht irgendwie wertvollen Gegenstände des Archivs muß sich erst noch durchsetzen. Gar manche Dissertation über ein Thema aus der Musikgeschichte des 18. Jahrhunderts ist schon in den Räumen des Archivs entstanden. Und trotzdem treten allenthalben noch Arbeiten ans Licht, die — nicht zu ihrem eigenen Nutzen — auf die Quellenarbeit in dem alten und unerschöpflichen Verlagsarchiv glaubten verzichten zu können. Leipzig hat kaum eine andere Stätte, an der sich die musikalische Tagesgeschichte von der Mitte des 18. Jahrhunderts an so lebhaft und so deutlich in zahllosen Dokumenten wiederspiegelt. Zum Erkennen und Erforschen dieser „kleinen Dinge" beizutragen, die in ihrer Gesamtheit ein Großes ergeben, nämlich einen Ausschnitt aus der Musikgeschichte vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart, das ist die kulturelle Aufgabe des Archivs der Firma Breitkopf & Härtel.

Beginn der Leipziger Wagner-Veranstaltungen

Am 55. Todestag Richard Wagners begann in Leipzig die Reihe der festlichen Veranstaltungen, mit denen die Stadt ihren größten Sohn aus Anlaß seines 125. Geburtstages ehrt und in deren Mittelpunkt die zyklische Aufführung seines Gesamtschaffens von dem Fragment „Die Hochzeit" bis zum „Parsifal" — die erste in der Theatergeschichte — steht. Diese über dreizehn Abende ausgedehnte Aufführungsreihe erhält dadurch ihre besondere stilistische Ausrichtung, daß versucht wurde, in den Hauptwerken vom „Holländer" bis zum „Parsifal" alle Forderungen der Partitur und alle aus den Schriften und Briefen oder den von Wagner selbst geleiteten Bayreuther Proben her bekannt-

gewordenen Forderungen in einem gegenwartsnahen Aufführungsstil mit den der Leipziger Oper szenisch und musikalisch zur Verfügung stehenden Mitteln zu erfüllen.

Mit diesem gewiß einzigartig großzügigen künstlerischen Plan tilgt die Vaterstadt des Meisters nun in Verbindung mit dem Bau des gewaltigen Richard Wagner-Nationaldenkmals endgültig jene alte Schuld, die sie zu seinen Lebzeiten durch eine bedauerliche, aber aus der besonderen künstlerischen Ausrichtung des damaligen Leipziger Musiklebens heraus verständliche und von Wagner später selbst so gesehene Zurückweisung seiner frühen dramatischen Werke (das Gewandhaus hatte sich schon 1833 für Wagner eingesetzt!) auf sich geladen hatte. — Das große Vorhaben erforderte nun einen festlichen Aufklang, der ihm in einer Eröffnungsfeier im Neuen Theater in schöner künstlerischer Eindringlichkeit wurde. Neben den führenden Männern der Stadt und ihren Gästen aus Berlin und ganz Deutschland, die als Vertreter des Reichs und der Partei gekommen waren, neben vielen hervorragenden Persönlichkeiten des deutschen Theaterlebens und über siebzig Kunstbetrachtern in- und ausländischer Zeitungen füllte eine große Zahl von Wagner-Verehrern aus aller Welt das in den Wandelgängen wie im Theaterraum prächtig geschmückte Haus.

Nicht ohne tiefere Bedeutung gab Johann Sebastian Bach in den Klängen der *D*-dur-Suite, die das Gewandhausorchester unter Paul Schmitz in stilvoll gezügeltem und doch erregendem Schwung, sprühenden Lebens voll und mit feinfühliger Gliederung gestaltete, der Stunde die Weihe. Sodann umriß Reichskultursenator Staatsrat Dr. Hans Severus Ziegler in logisch zwingender und rhetorisch scharf geprägter Darstellung Wagners Bedeutung als „Prophet, Wegweiser und Gestalter" und leitete aus der Eigenschaft des ersten deutschbewußten Kulturpolitikers großen Stils, die er in ihm erkannte, die Stellung ab, die der Meister in seinem in Wort und Ton niedergelegten Lebenswerk im Kulturleben unserer Zeit einnimmt. Er zeigte auf, in welchem Maße Wagners Wirken zur Bewußtwerdung des deutschen Menschen schlechthin und zur Kristallisation seines Wesens beitrug, und wie ihn, den größten Durchdenker aller völkischen Probleme seiner Zeit, schon viele der Fragen eingehend beschäftigen, die erst die deutsche Gegenwart einer Lösung zuführt.

Das nahe Verhältnis der Leipziger Musikfreunde aller Kreise zum Schaffen Wagners bestätigte sich in eindrucksvoller Weise in der von begeistertem Einsatz aller Mitwirkenden für die künstlerische Sache getragenen Bühnenaufführung von Wagners „Liebesmahl der Apostel" durch den Leipziger Männerchor, den Schubert-Bund und den Männergesangverein Concordia sowie den Opernchor unter der Leitung Hans Stiebers, der sich in den wenigen Monaten seiner Leipziger Tätigkeit im Chorleben der Stadt rasch eine führende Stellung erarbeitet hat. Der Chor war mit einer nicht zu überbietenden künstlerischen Sorgfalt studiert, und die Ausdeutung des Dirigenten erfaßte die packende Lebendigkeit der musikalischen Deklamation, die der Partitur Stil und Charakter gibt, mit großartiger Anschaulichkeit. Die Bühnengestaltung Hans Schülers stellte dem großen Chor der Jünger im einheitlichen Weiß einer morgenländischen Gewandung die farbig lebendige Gruppe der zwölf Apostel gegenüber und erzielte in der sparsam eingesetzten und mit dramatischer Wucht sich steigernden Bewegung der Massen Eindrücke von unmittelbar malerischer Wirkung und tiefer symbolischer Kraft, die die Eindringlichkeit der Musiksprache bedeutsam unterstrich.

Der Grundsatz, auf den eigentlichen Bühnenraum mit realistischen Aufbauten zu verzichten und das Geschehen in einen nur im freien Spiel der Phantasie angedeuteten szenischen Rahmen zu verlegen, war auch bei der Inszenierung der beiden Jugendwerke des Meisters maßgebend, die am Abend den eigentlichen Zyklus eröffneten. — Wagner hat auf den Rat seiner theaterkundigen Schwester Rosalie das Buch zu seiner ersten Oper „Die Hochzeit", die ein „Nachtstück in schwärzester Farbe" werden sollte, vernichtet, doch ist uns die Komposition eines Ausschnitts aus dem 1. Akt erhalten. Neben einigen ganz unpersönlichen Orchester- und Chorpartien steht hier ein Septett, das durch die sangbare Führung der Stimmen überzeugt und in den Äußerungen einer Stimmung voll tragischer Gespanntheit unmittelbar fesselt. Doch verrät das klangliche Ergebnis dabei hier und da, daß der junge Wagner im Einsatz seiner Mittel noch keineswegs sicher ist und seine Partitur noch nicht verläßlich hört.

Ganz anders ist die Lage schon in der ersten vollendeten Oper, den „Feen". Wenn Wagner das Frühwerk später von der hohen Warte seines musikdramatischen Ideals als „Partitur der Nachahmung" ablehnte, so berücksichtigte er dabei nicht, in welch erstaunlichem Maße diese Partitur gekonnt ist. Dazu werden aber in der ganz offenbaren Verpflichtung zu Weber und seiner Schöpfung einer bodenverwurzelten deutschen Oper, zu Marschner mit seiner wirkungssicheren dramatischen Geste und zu der Flüssigkeit der Instrumentalbehandlung eines Spohr Züge deutlich, die auf den späteren Wagner bestimmende Einflüsse ausgeübt haben, ebenso wie man hier auch schon in der Einführung von ideengebundenen musikalischen Grundmotiven die Ausgangsstellung zur Entwicklung der Leitmotivtechnik des Musikdramatikers erkennt.

Die Aufführung gewann ihren eigenen Stil dadurch, daß Hans Schüler in seiner Bühnengestaltung alle Mittel der modernen Theatertechnik ganz im Sinne der „Feerie" der Zeit einsetzte, wobei in einem von Max Elten entworfenen Bühnenbild Wirkungen von schlechthin märchenhafter Schönheit erzielt wurden. Diese Gestaltung war ein interessantes und wegweisendes Beispiel dafür, wie sich heute mit einer raffinierten Ausnutzung der beleuchtungs- und maschinentechnisch gegebenen Möglichkeiten Effekte von phantastischer Pracht herbeiführen lassen: Der ganze sich in Licht und Umriß stetig wandelnde Bühnenrahmen bestand aus — zwölf Schleiern, mit deren Hilfe die dunklen Gründe dieser Welt und das Lichtreich der Feen dargestellt werden. — Unter der feurigen und von echt romantischem Feingefühl beseelten Leitung von Paul Schmitz gab es eine schlechthin glanzvolle musikalische Leistung, in der August Seider und Grete Kubatzki in besonderem Maße gesanglich hervorragten.

Fand man in dieser Wiedergabe neben ihrer lebendigen Wirkung einen Reiz darin, immer wieder Fäden zu entdecken, die zu dem späteren Wagner vom „Lohengrin" und „Tannhäuser" bis zum „Ring" führen, so scheinen diese Beziehungen im „Liebesverbot" wie abgeschnitten — nirgends ist uns der Meister so fremd wie in diesem drei Jahre nach den „Feen" vollendetem Werk. Es ist gut, dies immer wieder einmal zu erkennen, denn man kann daraus die Nutzanwendung für die Beurteilung auch unseres zeitgenössischen Schaffens ziehen, daß das werdende Genie nicht immer nur gerade Wege geht und daß es oft erst nach einer Auseinandersetzung mit den künstlerischen Gegebenheiten der herrschenden Zeitstile zur Entfaltung der ihm innewohnenden stilschöpferischen Kräfte gelangt. So huldigt Wagner hier dem italienischen Opernideal mit seiner sinnlich blühenden Melodie, einem glutheißen Pathos und einem sprunghaften Wechsel von Tragik und Heiterkeit, ohne aber doch wieder seine gute deutsche Eigenart ganz verleugnen zu können, und das ergibt einen Mischstil von eigener Farbe, ja einem eignen Reiz, der durch das sprühende und, bei allem Ernst der Arbeit, unbedenklich stürmische Temperament oft zu unmittelbarer bühnenmäßiger Wirksamkeit gesteigert wird. Freilich verlangt die Wiedergabe eine sehr klare Erkenntnins der stilistischen Lage des Werkes: Die Leipziger Aufführung ließ eine solche in jeder dramatischen und musikalischen Geste erkennen und erzielte daher einen eindeutigen Erfolg.

Der dem Leben allzufrüh entrissene Karl Jacobs hatte auf Grund von Skizzen Franz Stassens und mit Hilfe zeichnerisch höchst lebendiger Projektionen die Atmosphäre Palermos in seinen Bildern fein erfaßt. Eine denkbar einfache Anlage der Aufbauten, die sich um eine, jedem Bild gemeinsame, schräge Treppe gruppieren, erleichtert den Szenenwechsel sehr. In diesem Rahmen läßt Hans Schüler als Regisseur das sprühende Leben der Stadt im Karneval gleiten und fluten, entfesselt die drohende Gebärde des Volks mit revolutionärem Schwung und schafft dabei stets Bildwirkungen, die nie zufällig sondern stets wie von malerischer Hand entworfen sind. — Oscar Braun als Dirigent läßt die Partitur mit dem Feuer italienischen Musiziergeistes aufklingen und steigert vor allem die großen Ensemblesätze, in denen sich der von Hans Fritzsche hervorragend studierte Chor besonders auszeichnet, zu leidenschaftlichem Schwung. Bei den Solisten aber besticht wieder die prachtvoll ausgeglichene Gesamtleistung, die in solcher Vollendung nur eben von dem seit langem aufeinander eingespielten künstlerischen Personal einer Bühne geleistet werden kann. Deshalb war es von vornherein richtig, bei diesen Festspielen auf die Mitwirkung berühmter Gäste, von einigen Sonderfällen abgesehen, zu verzichten, und dafür zu zeigen, was sich mit einem gut zusammengestellten und kultivierten Ensemble erzielen läßt.

Mit den Festspielen wurden zwei Ausstellungen eröffnet, die aus Anlaß des Wagner-Jubiläums Leipzig als die Musikstadt schlechthin eine Darstellung finden lassen. Unter der Führung

von Stadtrat Hauptmann und der Leitung von Museumsdirektor Dr. Friedrich Schulze, Universitätsprofessor Dr. Helmut Schultz und Dr. Paul Rubardt ist im Museum der bildenden Künste eine Schau entstanden, die Leipzig in seiner großen musikalischen Geschichte wie seiner rastlos vorwärtsstrebenden Gegenwart als Zentrum der Kunstpflege anschaulich bezeichnet, und die den Kunstgeist dieser Stadt durch eine jede Überladenheit vermeidende, ungemein gepflegte und unmittelbar künstlerisch wirkende Ausgestaltung selbst eindrucksvoll bezeugt. Da zeigt das Instrumentenmuseum der Universität vielgestaltige Proben seiner einzigartigen Schätze. In Bild, Schrift und Notenblatt wird die große Geschichte des Gewandhauses und der Thomaskirche, der Leipziger Oper und der Chorpflege, des Landeskonservatoriums und der musikalischen Vereinigungen der Stadt lebendig. Die Leipziger Verlage haben ihre Panzerschränke geöffnet und so manches Aufschlußreiche und Wertvolle beigesteuert. In dem Sonderraum des Hauses Breitkopf & Härtel werden Handschriften und Frühdrucke vor allem Bachs von schlechthin unschätzbarem Wert gezeigt; es ist hier in höchst anschaulicher Darstellung die Bedeutung Leipzigs und seines Musikverlages als eines musikalischen Zentrums von Weltgeltung herausgearbeitet. Wie das reiche musikalische Leben auch in der buchhändlerischen Leistung der Stadt eine bedeutsame Rolle spielt, das zeigt sodann die Ausstellung „Leipzig — die Musikstadt im neueren deutschen Schrifttum" im Gohliser Schlößchen, dem Leipziger „Haus der Kultur".

Dr. Wademar Rosen

Aus dem Berliner Musikleben

Die Berliner Solistenvereinigung widmete sich in der **17. Stunde der Musik** dem Vortrag der Fünf a cappella-Chöre op. 104 von Brahms. Sie gehören zum Reifsten, was uns der Meister auf diesem Gebiet geschenkt hat. Wir erlebten dank der Durchsichtigkeit des Klangs und dank des Ausdrucksreichtums, den Waldo Favre seinem vortrefflich geschulten Chor abzugewinnen weiß, eine, jeden intimen Zug dieser innerlichen Gebilde mit Sorgfalt ausprägende Wiedergabe. Der ergreifende Chor „Ruh'n sie, ruh'n sie?" ist einst am Grabe des Meisters gesungen worden. — „Denk' an uns", eine Motette für sechsstimmigen a cappella-Chor von Kurt v. Wolfurt (Erstaufführung), deren sich Dirigent und Chor kraft des ganzen Einsatzes lebensvoller Charakterisierungskunst mit ausgesprochenem Erfolg annahmen, verdankt ihre Eindruckskraft dem, im Wechsel zwischen Solo und Chor höchst wirkungsvollen, kraftvoll gesteigerten Aufbau und, nicht zum wenigsten, einer packenden Deklamation. — Von den beiden Künstlerinnen, die sich zum Vortrag der Mozartschen *B*-dur-Sonate (K.-V. Nr. 378) und des *h*-moll-Rondo von Schubert vereinigten, erfreute Dorothea Klotz durch ihr feinfühliges, echt kammermusikalisches Klavierspiel. Andrea Wendling-Steffen, eine vortrefflich durchgebildete Geigerin, gewinnt ihrem Instrument einen verhältnismäßig zarten Ton ab, dem man gelegentlich eine durchgreifendere Klangfülle wünscht.

Das **Dahlke-Trio** — Julius Dahlke (Klavier), Alfred Richter (Klarinette) und Walter Schulz (Violoncello) — zeichnete sich von jeher durch seine vorbildliche Bereitschaft aus, neuen Werken den Weg zu bahnen. So brachten die drei vortrefflich aufeinander eingespielten, von echtem Gemeinschaftsgeist erfüllten Künstler nunmehr ein Variationenwerk des jungen Komponisten Jan Koetsier zur Uraufführung. Das in gemäßigt-modernem Stil gehaltene, liebenswürdige Werk wandelt ein tänzerisches Thema eigener Prägung mit bemerkenswertem Geschick ab. Als gehaltvollste Veränderung ist uns eine weiterausgesponnene, reizvoll harmonisierte Variation in Erinnerung geblieben, die der Klarinette und dem Violoncello Gelegenheit gibt, sich auszusingen. Das neue Werk fand dank ausgezeichneter Wiedergabe eine warme Aufnahme. Der auf das liebevollste ausgearbeitete Vortrag der Schumannschen Phantasiestücke für Klarinette und Klavier führte sodann unmittelbar ins Reich der Romantik, in dem auch Wilhelm Bergers liebenswertes *g*-moll-Trio op. 94, das Schlußstück des Abends, beheimatet ist.

Adolf Diesterweg

Wie gut dem **Landesorchester Berlin** die sichere Hand eines festen Führers tut, beweist jedes neue Symphoniekonzert. Die Sauberkeit und Spielfreudigkeit bei den Streichern wächst beständig. Die Holzbläser finden sich zu einem immer einheitlicheren Klang zusammen. Das Blech gewinnt zusehends an Atem. Über diesem „immer strebenden" Bemühen können die kleinen Lücken leicht übersehen werden. Fritz Zaun hat sich also ganz als der Mann erwiesen, den das Orchester braucht. Pfitzners Ouvertüre zum Käthchen von Heilbronn hatten wir wenige Tage zuvor von Wilhelm Furtwängler gehört. Zwei stärker voneinander abweichende Aufführungen lassen sich kaum denken. Zaun nimmt den Mittelteil ungleich ruhiger und schlägt sogar Viertel, wo Furtwängler gerade aus dem ruhigen Fluß der Halben den lyrischen Käthchen-Zauber gewinnt. Wilhelm Backhaus spielte diesmal das Beethovensche Klavierkonzert in *c*-moll. Seine klare Meisterschaft ist sprichwörtlich.



Über die große Gesangskunst von **Lula Myß-Gmeiner** Neues sagen zu wollen, hieße Eulen nach Athen tragen. Es bleibt nichts, als immer wieder die hohe Reife und Verinnerlichung dieser Kunst festzustellen. Das Schönste bot Frau Gmeiner diesmal in zart verschlossenen Liedern von Schubert und Schumann. Dann aber gibt ihr Organ im Schmied von Brahms auch wieder eine staunenswerte Macht und Rundung her. Wie klug muß dieses Organ geführt werden! Nicht auf der allgemeinen Straße lagen zwei Lieder von F. Busoni, genauer gesagt: zwei Bearbeitungen altdeutscher Lieder. In „Unter den Linden" hat Busoni treulichst in der bewährten Meistersingerweis' musiziert. Michael Raucheisen war der Meistersängerin ein Meisterbegleiter.

Das **Kölner Kammertrio für alte Musik** besitzt seit langem vorzüglichen Ruf. Seine Seele ist K. H. Pillney, einer unserer vorzüglichsten Cembalisten. Bei dem Gambisten K. M. Schwamberger begeistert vor allem der füllige, fast möchte man sagen saftige Ton. Der Flötist R. Fritsche bot sein Schönstes in Bachs *h*-moll-Sonate, einem Werk, das man wahrhaft als Seelendrama empfindet. Ist es nicht übrigens ein kleiner Widerspruch, zum Cembalo und zur Gambe auf einer Silberflöte mit Böhm-System zu blasen? Daß die drei vorzüglichen Künstler im übrigen ein stilistisch einwandfreies Musizieren boten, kann bei ihrem Rang von vornherein nicht bezweifelt werden. Besonders begeisterte die frische und temperamentvolle Art ihrer Darbietungen.

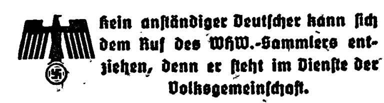
In einer Sendung **„Zeitgenössische Kammermusik"** des Deutschlandsenders erklang Fritz v. Boses Klavierquintett *f*-moll. Es ist dreisätzig. Einem brausenden 1. Satz voll echter *f*-moll-Leidenschaft, die bisweilen an Brahms gemahnt, folgt das Scherzo. Der 3. Satz ist rhapsodisch frei gehalten. Hier wechseln lyrische Stellen im Adagio-Charakter mit wirbelndem Finaleschwung. Die melodische Kraft Boses und seine in der Form ungemein gewandte und sichere Arbeit hat sich besonders im 1. Satz entfaltet. Das Werk wurde vom Schachtebeck-Quartett mit dem Komponisten am Klavier mit musikantischem Schwung dargeboten.

Friedel Wurzbacher wählte sich für ihren Abend eine erfreulich abliegende Vortragsfolge. Schon daß sie von Schubert und Wolf wenigstens einige unbekanntere Lieder sang, daß sie sich einer Arie von Max Bruch annahm und daß sie wieder einmal die prächtigen Zigeunermelodien von Dvořák sang, zeigt eigenen Geschmack. Seltener noch sind die „Sechs Gesänge nach Versen von Richard Dehmel op. 13" von Gerhart v. Westermann zu hören. Dies offensichtlich neue Werk zeigt Westermann in einer gemäßigten Haltung. Auch er hat also an dem Ruck nach rechts teilgenommen. Doch bleibt er im Ausdruck noch immer jener gewissen exstatischen Stille verhaftet. Friedel Wurzbacher besitzt eine ungemein kräftige Mezzostimme, die sie auch gern bis an die Grenzen beansprucht. Dennoch gibt sie ihr Bestes in verhaltenen Pianostellen. Hier wird starke Innerlichkeit offenbar. Hellmut Hidegheti begleitete mit persönlicher Anteilnahme.

Friedrich Herzfeld

Es ist ein offenes Geheimnis, daß wir zwar über eine Garde vorzüglicher junger Pianisten verfügen, daß es aber um den Streichernachwuchs schwach bestellt ist. Um so wärmer dürfen wir also den jungen Geiger **Heinz Stanske** begrüßen, dessen Können mit Recht schon beim vorjährigen Wiener Wettbewerb durch eine goldene Medaille ausgezeichnet worden ist. Hier wächst ein wahrer Beherrscher seines Instruments heran. Noch bevorzugt er vor allem „virtuose" Musik, aber es ist zu hoffen, daß er mit der Zeit in Werken unserer Ausdrucksformung sich auch die andere Seite eines wahrhaft edlen Geigenspiels erringen wird. Hellmut Hidegheti hat sich in kurzer Zeit zu einem ausgezeichneten Konzertbegleiter entwickelt, der seine Aufgaben mit musikalischem Gefühl und sicherem Können anpackt.

Mehr als nur Technik ist nötig, um eine ganze Folge von Bachschen Clavichordwerken ihrem innersten Wesen gemäß auf dem historischen Instrument wiederzugeben. Der New Yorker **Ralph Kirkpatrick**, den wir auch schon als beschlagenen Cembalisten erlebten, besitzt die seltene Gabe, sich nicht nur körperlich



in die z. B. von unserem heutigen Konzertflügel so grundverschiedene Spielweise zu versenken, er ist zugleich auch ein Musiker von feinstem Empfinden für den Ausdruck der Bachschen Tonsprache, die er wie vielleicht wenige zu gestalten vermag. Man darf wohl annehmen, daß er seine Spielweise nach historischen Zeugnissen gebildet hat; erstaunlich ist jedenfalls, wie sehr er die Stärkegrade selbst auf diesem zarten Instrument voneinander absetzt, bei dem ein gewichtigerer Tastendruck doch zugleich empfindliche Trübung der Tonreinheit nach sich zieht.

In **Myrtle Leonard** aus New York stellte sich uns eine Altistin mit großen Stimmitteln vor. Aber dieses auf der Opernbühne bewährte, besonders in der Tiefe charakteristisch gefärbte Organ braucht eine gewisse Zeit, um sich zu entfalten. Daher sind für diese Stimme Stücke wie Wolfs Mausfallen-Sprüchlein denkbar ungünstig, abgesehen davon, daß hier der Vortrag keine Vernied-lichung verträgt. Die Künstlerin ließ anerkennenswerte musikalische Vertiefung in die Stile verschiedener Zeiten und Nationen verspüren, der sie auch sprachlich gut zu folgen vermochte. Prof. Hinze-Reinhold war ihr gewissenhafter Begleiter am Flügel.

Beim **16. Konzert junger Künstler** waren einmal die jungen Damen ganz unter sich. Die Geigerin Margarete Lettermann zeigte an Tartinis Teufelstrillersonate einen sehr erfreulichen technischen Stand. Auch im Ausdruck hat sie Eigenes zu sagen, so daß sie zu schönen Hoffnungen berechtigt. Als sympathische Liedgestalterin wies sich die mit einer lieblich getönten, noch nicht ganz fest sitzenden Sopranstimme begabte Margarete Spranger aus. Beiden war Kati Raue-Lugebiel eine wertvolle Begleiterin. An zwei Beethovenschen Variationenwerken zeigte Carla Hempl ihr vorerst noch in ausgesprochen geläufigen Episoden wirkungsvolles Klavierspiel.

Arno Erfurth hat in unseren Konzertsälen als einer der begabtesten Nachwuchspianisten einen guten Namen. Sein zweiter Abend im Beethoven-Saal bewies, daß man ein Klavierprogramm auch einmal anders „aufziehen" kann. Außer Bach und Beethoven, auf die Pianisten nur ungern verzichten, gab es Reger (von Beethoven übrigens eine der weniger gespielten Sonaten) und gleich zwei ausgedehnte Variationenwerke zeitgenössischer Komponisten. Man hat K. F. Noetels Variationen 1936 schon einmal an anderer Stelle gehört. Dieses kantig figurierte, von gesunder Härte zeugende Werk gewinnt bei mehrmaligem Hören, und es war aufschlußreich, es an diesem Abend als Dank für den Beifall gleich noch einmal wiederholt zu erleben. Paul Höffer hat seinen Tanzvariationen Motive älterer Zeiten zugrunde gelegt. Der Werkstoff des 16. Jahrhunderts, Händels und Schuberts geht mit Höffers herber und klarer Tonsprache sehr reizvolle Verbindungen ein, so daß auch dieses zeitgenössische Werk verständnisvolle Aufnahme fand. Nicht zuletzt war der Beifall dem scharf profilierten Spiel Arno Erfurths zu danken, der für die durchsichtige Spielmusik unserer Zeit wohl besondere Begabung mitbringt.

Es bereitet hohen Genuß, eine ausländische Kammermusikvereinigung vom Range des **Quartetto di Roma** deutsche Werke gestalten zu hören. Eigenartig, wie z. B. Brahms an Herbheit verliert und an Süße gewinnt. Ohne daß das Tüpfelchen vom i geändert würde, erscheint alles plötzlich in eitel Wohllaut getaucht. Als Gabe aus der Heimat brachten die Gäste ein Streichquartett von Vincenzo Tommasini mit, von dem wir ein wenig substanzreiches Orchesterwerk vor kurzem gehört hatten. Auch dieses wirkungsvoll gearbeitete Quartett stößt wenig in Tiefen vor und lebt von den Gegensätzen strömender Gesanglichkeit und rhythmischer Vitalität. In so glänzender Ausführung fand es natürlich wärmste Aufnahme. Dr. Richard Petzoldt

Zur Feier des hundertjährigen Geburtstages von Max Bruch am 6. Januar veranstaltete das Bildungsamt Schöneberg im Bürgersaal des Schöneberger Rathauses ein **Konzert** Bruchscher Werke mit dem **Landesorchester Berlin** unter der Leitung von Arnold Ebel und der Mitwirkung von Minna Ebel-Wilde (Sopran), Hans Friedrich Meyer (Bariton), Helmut Zernick (Violine) und der Schöneberger Liedertafel. Das Konzert, das mit der Ouvertüre der abseits von Wagner und doch mit bedeutenden Mitteln geschaffenen Oper „Loreley" begann, im weiteren Verlauf die „Heldenfeier" op. 89 auf die Worte „Bedenk, o deutsche Seele ... die toten Helden führen dich einst ans Licht" brachte und mit „Frithjof" op. 23 schloß, war eine würdige Ehrung des vor achtzehn Jahren verstorbenen deutschen Meisters; hierzu trug das Niveau der Ausführenden wesentlich bei: Helmut Zernick bewies Künstlerschaft von Format in dem dankbaren Violinkonzert in *g*-moll; Minna Ebel-Wildes klarer und ausdrucksreicher Sopran und Hans Fr. Meyers schwellender Bariton erweckten die eingängigen Melodien Ingeborgs und Frithjofs zu klingendem Leben; die Schöneberger Liedertafel „stand ihren

Mann". Mit dem machtvoll gesteigerten Aufbau des großartig rollenden Schlußchors gelang Arnold Ebel eine eindrucksvolle Abschlußwirkung.

Das **Sedding-Quartett** (Sedding, Veit, Winter, Geßner) stellte sich — meines Wissens zum erstenmal — der Berliner Öffentlichkeit vor, und zwar vorweg mit schönem Erfolg. Auf der Vortragsfolge standen neben Schubert und Debussy Ernst Ludwig und Georg v. Hertling, beides Zeitgenossen und beide anwesend. An positiven Punkten ist solide Technik und Erstreben starker Ausdrucksgestaltung bei allen vier Quartettgenossen festzustellen; beides bewährte sich in dem zuletzt gespielten Streichquartett von Debussy mit nachhaltigster Wirkung. Von Ernst Ludwigs Streichquartett waren der fließende 1. Satz und die mit sich übertürmender Steigerung geschriebene — und auch gespielte — Schlußfuge am besten; von Hertlings Quartettino wies vornehme Haltung und einen interessanten Streichersatz mit gelegentlich aparter Harmonik auf, ließ aber über die Form im Zweifel.

Von **Marta Linz** strömte auch an ihrem letzten Violinabend wieder ein Fluidum frischen Wesens und großer Natürlichkeit ins Publikum hinüber. Sie spielt mit einer durch Temperament gewürzten Anmut; sie bezwingt durch ihr völliges Aufgehen im Spiel. Es ist eigentlich überflüssig, Einzelheiten hervorzuheben; die taktvoll nur nach den Schlußsätzen applaudierende Hörerschaft konnte nach dem beseelt gespielten Adagio aus Brahms' *G*-dur-Sonate einen spontanen Beifallsausbruch nicht zurückhalten. Klangschön und mit leicht hingezauberten Doppel-, Tripel- und Quadrupelgriffen erstand Bachs *g*-moll-Sonate für Violine solo; von einer Reihe von Stücken leichteren Charakters sei ein schlichtes, empfindungsvolles Arioso von Marta Linz (Erstaufführung) hervorgehoben. Prof. Michael Raucheisen wirkte am Flügel — das sagt alles. Ernst Boucke

Das 8. **Philharmonische Konzert** leitete glanzvoll Bernardino Molinari. Der große italienische Dirigent, einer der führenden Musiker seiner Heimat, ist in den letzten Jahren hier verschiedentlich stürmisch begrüßter Gast gewesen, zuletzt an der Spitze seines herrlichen Augusteum-Orchesters (Rom). Sein künstlerisches Wirken ist aufs schärfste profiliert, einmal durch minutiöse Feinheit der musikalischen Durchgliederung, der rhythmischen und phrasischen Ausarbeitung, die ihn als beweglichen Geist und echt romanischen Formerfüller kennzeichnet; dann aber auch durch loderndes Temperament und unheimliche Intensität des Gestaltungs- und Steigerungswillens. Beide Eigenschaften konnte er diesmal aufs freieste entfalten, die erste in einer zauberhaft entschwerten, geklärten und lebendigen Darstellung der 1. Symphonie von Beethoven, die zweite in der rauschhaft aufglühenden, teilweise atemberaubenden Ausdeutung von Richard Straußens Tondichtung „Tod und Verklärung". Einleitend vermittelte Molinari eine eigene Bearbeitung von Vivaldis „Herbst" (aus den „Vier-Jahreszeiten") als erlesenen Klangeindruck. Bei der Ausführung der violinistischen Soloarabesken schien Konzertmeister Borries leider etwas nervös. Ein wenig einseitig auf männlich harte Krafterprobung war die Leistung des Pianisten Pietro Scarpini eingestellt in Ildebrando Pizzettis „Gesängen des hohen Sommers" für Klavier mit Orchester, einer kultiviert gemachten, wenn auch von mancherlei Stilen befruchteten Schöpfung. Eine farbigere Tastenbehandlung in der malerischen Art von Molinaris Begleitung wäre dem Solopart gedeihlicher gewesen. Immerhin imponierte das Können des Spielers.

Im Bereiche lyrisch stiller und zarter Liedwirkungen nimmt **Margarete Kettlitz** durch hellklingende Stimmittel und empfindenden Vortrag für sich ein. Der technische Aufbau ihres in der Reichweite begrenzten Soprans ist namentlich in der Höhe noch nicht ganz durchgeführt; auch fehlen noch reichere dynamische Schattierungen, doch lassen sich die Gaben entwickeln. In der Schubert-Gruppe dankte man der Sängerin einige Seltenheiten. Friedrich Rolf Albes' Begleitung war ein Klangerlebnis voll Duft und Poesie.

Der **1. Bach-Händel-Abend des Berliner Heinrich Schütz-Kreises** unter Leitung von Günther Arndt führte die strebsame Vokalgemeinschaft nur ganz kurz ins Treffen, im schlicht und klangsorglich vorgetragenen Schlußchoral der Kantate Nr. 84 des Thomaskantors, die im übrigen dem Solosopran als Aufgabe vorbehalten ist. Gunthild Weber setzte ihre frische Stimme gegen die Widerstände der hallenden Akustik der nicht sehr stark besetzten Marienkirche gut durch und sang hier, wie in der Kantate „Mein Herze schwimmt im Blut" mit Stilgefühl und Ausdruck. Der Behandlung der Höhe könnte sie noch mehr Aufmerksamkeit widmen. Die Begleitung versah willig ein Kammerorchester, dem Arndt zuweilen aber noch bestimmtere und straffere Weisungen hätte geben können. Mehrere Instrumentalsolisten machten sich dabei verdient, besonders der mit Feinheit blasende Oboist Hans Walter Schleif. Mit Händels *d*-moll-Konzert Nr. 10 trat der Organist Kurt Mild hervor. Er gab im Hinblick auf die große Linie des Werkes eine manchmal zu detaillistische Auslegung.

Vertonungen von Kurt Budde, Alexander Schwartz und Hans Bullerian wurden bei einem Kammermusikabend der **Fachschaft Komponisten** in der Reichsmusikkammer herausgestellt. Buddes Bratschensonatine op. 17, 1 läßt in ihrer figuralen Behendigkeit mehr die virtuosen Spielmöglichkeiten der Viola, als ihren eigentümlich sonoren Klangcharakter zur Geltung kommen. Grillig-humorige Züge stechen hervor. Prof. Hans Mahlke, vom Autor begleitet, konnte als Interpret hier größte technische Beweglichkeit entfalten. Die vier Gesänge für mittlere Stimme und Klavierquintett von Schwartz, durch Margarethe Roll, das vortreffliche Kleist-Quartett und den Komponisten am Flügel stimmungshingegeben ausgeschöpft, sind sensitive Gebilde spätromantischer Feinmalerei. Die dem Liedstil am nächsten stehende „Herbstliche Melodie" mußte von den Künstlern wiederholt werden. In stark leuchtenden Farben schwelgt Bullerians oft musikantisch schwunghaftes *Ges*-dur-Sextett op. 38 für Bläser und Klavier, das in seinem Variationenfinale vielleicht den formal fesselndsten und kontrastreichsten Satz bringt. Der einstige Rimsky-Schüler ist ein Meister des individuellen instrumentalen Effekts. Der Flötist Oskar Fischer, das hervorragende Bläserquartett der Staatsoper und der schattierungsbewußt spielende Pianist Hans Erich Riebensahm trugen die Komposition zum Erfolge.

Dr. Wolfgang Sachse

Staatsoper. Die Neuinszenierung des „Fidelio" im Hause Unter den Linden sah drei Gäste in leitender Aufgabe am Werk. Edward Suhr schuf die Bühnenbilder samt der Ausstattung. Ihre Erneuerung ist, wie man annehmen darf, durch den Brand des Kulissenhauses notwendig geworden. Die Spielleitung war Edgar Klitsch, dem Generalintendanten der Königsberger Oper, anvertraut. Der Herrscherstab des Dirigenten lag in der Hand Hermann Abendroths. Der Aufführung ist kraftvolle Ausprägung aller dramatischen Züge und bemerkenswerte Geschlossenheit in Bild und Darstellung nachzurühmen. Die Stabführung Abendroths entzündete sich nach den singspielartigen ersten Szenen zwischen Marzelline und Jacchino mehr und mehr an den wachsenden dramatischen Spannungen, deren ersten Hauch wir beim Erscheinen Leonorens verspüren. Die dramatische Energie des Dirigenten erreichte in der Kerkerszene ihr Höchstmaß, um sich in der 3. Leonoren-Ouvertüre mit letzter Wucht auszuwirken. Die eindrucksvollen Bühnenbilder Edward Suhrs spiegeln den Geist der Musik wider. Edgar Klitsch sorgte für Leben in Spiel und Gruppierung auf der Bühne, darüber hinaus für hohe Natürlichkeit in Wort und Gebärde. Im Kreise hervorragender Sänger teilten sich Viorica Ursuleac (Leonore) und Franz Völker (Florestan) in den Lorbeer.

Adolf Diesterweg

Oper. Es war immer Eduard Künnekes beste Begabung, den Ton des feinen, kleinen, geschlossenen und munteren Humors zu treffen. Unter seinen früheren Opern war etwa Robins Ende dafür ein schlagender Beweis, aber nicht minder seine späteren Operetten wie Dorf ohne Glocke. Diesmal mußte Künneke nun in ganz andern Größenverhältnissen schaffen, denn der Riesenraum des Theaters des Volkes forderte, wie Künneke auch in einer Rundfunkunterhaltung betonte, al fresco-Arbeit. Das Hauptgewicht dieser Operettenschau **„Hochzeit in Samarkand"** liegt auf den Chören, Aufzügen und Balletten, während die Solonummern diesmal eine geringe Rolle spielen. Wie Künneke noch nie dem Jazz gehuldigt hat, so mied er auch diesmal die eigentlichen Schlager. Dafür wirken weite Strecken durchaus opernhaft. Daß die schillernde Welt des Orients aus 1001 Nacht viele Möglichkeiten zur Vertonung bietet, liegt auf der Hand. Leider ist das Buch von Richard Keßler weder recht übersichtlich, noch besonders witzig geraten. Die Aufführung im Theater des Volkes war vor allem auf äußere Pracht bedacht. Unter der Spielleitung von Wolf Völker sangen die Hauptrollen: H. Fetscherin, H. Komorek, M. Jakisch, J. Schmidt-Ellum u. a. Edmund Nick bemühte sich nach besten Kräften, den Riesenapparat zusammenzuhalten.

Friedrich Herzfeld

Kleine Mitteilungen

Die **Berliner Kunstwochen 1938** finden vom 16. Mai bis 30. Jun statt und bringen in ihrem ersten Teil das „Deutsche Reger-Fest", im zweiten Teil „Alte Musik in den Schlössern". Das Reger-Fest umfaßt Konzerte des Philharmonischen Orchesters unter Leitung von Hermann Abendroth und Carl Schuricht mit Eduard Erdmann und Georg Kulenkampff als Solisten, ferner Kirchenmusik in der Probstei zu Berlin, ein Konzert des

Leipziger Thomanerchors, ein Chorkonzert der Hochschule für Musik, ein Orgelkonzert von Günther Ramin und Kammermusikabende von Wilhelm Kempff, Georg Kulenkampff, Emmi Leisner, dem Havemann- und dem Strub-Quartett und dem Hansen-Trio. Im zweiten Teil der Berliner Kunstwochen wird das Philharmonische Orchester wieder Schloßmusiken im Schlüterhof des Berliner Stadtschlosses veranstalten, das Landesorchester Serenadenkonzerte in den Schloßparks von Charlottenburg und Niederschönhausen; im Weißen Saal des Stadtschlosses werden das Quartetto di Roma und Alfred Cortot konzertieren, bei den Kammermusiken in der Goldenen Galerie des Charlottenburger Schlosses wirken das Pasquier-Trio, das Ramin-Trio und das Casella-Trio mit. Im Schloß Monbijou werden Konzerte mit Wilhelm Backhaus, Elly Ney, dem Strub-Quartett und dem Arrau-Trio gegeben. Außerdem wird ein Bach-Händel-Konzert des Philharmonischen Chors und eine Wiederholung des im Vorjahre in Halle durchgeführten Scheidt-Festkonzertes stattfinden.

Die **Sing- und Arbeitswoche des Tonika-Do-Bundes** (Verein für musikalische Erziehung e. V.) wird wieder im Bundeserholungsheim Niederrödern bei Dresden vom 7.—13. April durchgeführt. Die Arbeit umfaßt Singerziehung und alle Gebiete, die zur Methodik eines lebendigen, modernen Musikunterrichtes gehören, besonders auch Gehörbildung und Gruppenunterricht. Dozenten: Landeskirchenmusikdirektor Alfred Stier (Dresden), Rose-Marie Cramer (Berlin), Dore Gotzmann (Liegnitz-Breslau), Annemarie Keibel (Eisenach), Willy Winnen (Leipzig). Nähere Auskunft erteilt die Geschäftsstelle des Tonika-Do-Bundes in Dresden-A., 1. Walpurgisstr. 7, II.

Das **39. Sängerfest des Nordamerikanischen Sängerbundes** (gegründet 1844) findet vom 22.—24. Juni 1938 in Chicago unter Mitwirkung des „Nordwestlichen Sängerbundes" statt. Die Vorbereitungen sind in vollem Gange. Fünf große Konzerte sind vorgesehen. Es wirken mit ein Männerchor von 5000 Stimmen, ein gemischter Chor von 2000 Stimmen, ein Frauenchor von 1200 Stimmen und ein Kinderchor von 3000 Stimmen. Diesem Sängerfest geht das 30. nationale Sängerfest des „Nordöstlichen Sängerbundes" in Baltimore (Md.) voraus, das vom 24.—30. Mai gefeiert wird.

Im Einverständnis mit der Reichsmusik- und der Reichsrundfunkkammer erließ die Physikalisch-Technische Reichsanstalt **eine Verfügung, daß für alle öffentlichen Musikdarbietungen in Deutschland der Normalstimmton $a^1 = 435$ Hertz anzuwenden ist.** Es ist zumindest eine möglichst starke Annäherung an diesen alten, 1885 bei der Wiener Stimmtonkonferenz festgesetzten Wert anzustreben, auf keinen Fall darf ein über 440 Hertz liegender Stimmton verwendet werden. Bekanntlich ist die Höhe des Normaltons aus Gründen des klanglichen Glanzes bei den Instrumenten im Laufe der Jahrzehnte immer mehr und in den einzelnen Städten verschieden gestiegen. Deutschland wird also in Zukunft darin wieder „tonangebend" sein!

Das 188. Heft der **„Mitteilungen des Hauses Breitkopf & Härtel"** weist zunächst auf das nun schon mehrfach erfolgreich erprobte neue Flötenkonzert von Johann Nepomuk David hin und bringt im übrigen Ankündigungen und Einführungen in neue Verlagswerke von Kurt Thomas, Günther Ramin, Karl Bleyle sowie Mitteilungen über Neuerscheinungen der schwedischen Komponisten Atterberg und Kallstenius, Neuausgaben alter Musik und wertvolle musikliterarische Werke.

Personal-Nachrichten

Der langjährige erste Kapellmeister der Dresdener Staatsoper, **Hermann Kutzschbach,** ist am 9. Februar gestorben. Sein Tod wurde erst nach der Einäscherung bekanntgegeben. Kutzschbach wurde am 30. August 1875 in Meißen geboren und am Dredsener Konservatorium bei Kluge, Krantz und Draeseke ausgebildet. 1895 begann er als Korrepetitor am Königlichen Hoftheater in Dresden seine Dirigentenlaufbahn, ging dann als Kapellmeister an das Stadttheater in Köln und darauf an das Neue Königliche Opernhaus nach Berlin. 1898 kehrte er als dritter Kapellmeister wieder nach Dresden zurück und blieb hier bis 1906, wo er als erster Kapellmeister an das Nationaltheater in Mannheim berufen wurde. Nach drei Jahren kehrte er an die Dresdener Oper zurück und wurde nach Hagens Pensionierung zweiter und nach Schuchs Tode erster Kapellmeister. Vor zwei Jahren, nach der Feier seines 60. Geburtstags, trat er wegen eines Leidens in den Ruhestand.

In Oberbozen feierte **Hugo Becker**, der hervorragende Violoncellovirtuose und Kammermusikspieler (Heermann-Becker-Quartett), der Sohn des ebenfalls berühmten Violoncellisten Jean Becker, seinen 75. Geburtstag. Als ausgezeichneter Pädagoge wirkte Becker in Frankfurt a. M. sowie von 1904—1929 an der Berliner Hochschule. Auch als Komponist für sein Instrument entfaltete er eine reiche Tätigkeit.

In Freiburg i. B. starb Prof. Dr. **Ludwig Schemann**, dessen musikschriftstellerischer Tätigkeit die Musikwelt im Oktober anläßlich seines 85. Geburtstages gedachte. Der auf Gobineau fußende Rassenforscher und Historiker widmete der Musik u. a. eine umfassende Cherubini-Biographie und ein Werk über den Balladenkomponisten Martin Plüddemann und war einer der getreuesten Kämpfer Richard Wagners, mit dem er in Freundschaft verbunden war. Der Gelehrte hatte an seinem 85. Geburtstag die Goethe-Medaille für Kunst und Wissenschaft erhalten.

In Sao Paolo (Brasilien), wo er zu Besuch weilte, starb der verdiente schweizerische Musikpädagoge **Josef Ebner**, der dem Lehrkörper des Züricher Konservatoriums an maßgeblicher Stelle von 1898 bis 1937 angehörte.

Karl Elmendorff, der in dieser Spielzeit gastweise als Dirigent an der Berliner Staatsoper tätig war, tritt ab Herbst endgültig in den Verband der Staatsoper ein. Mit diesem Künstler, der in diesem Jahre wie schon in früheren Jahren auch wieder als Bayreuther Festspieldirigent tätig sein wird, gewinnt das Berliner Musikleben einen besonders stark dem Werk Wagners verwachsenen Musiker. Der jetzt siebenundvierzigjährige Dirigent, einst Schüler von Hermann Abendroth, wirkt seit 1936 in Mannheim, dessen Musik- und Theaterleben er bedeutenden Auftrieb zu geben vermochte. Als Gastdirigent ist er im In- und Ausland (Paris, Mailand, Vichy) seit langem geschätzt.

Theater und Oper

Berlin. Sir Thomas Beecham setzt sein Dirigentengastspiel in der Staatsoper am 26. Februar mit der „Zauberflöte“ und am 2. März mit „Othello“ fort.

Budapest. Als nächstes kommen im Opernhaus „Die Meistersinger“ neu einstudiert zur Aufführung. — Das Kgl. Opernhaus gastiert während der „Maggio musicale“ in Florenz und bringt je einen Einakter von Bartók und Kodaly zur Aufführung.

Prag. In der Deutschen Sendung des Prager Rundfunks kam, leider nicht vollständig, sondern um die zahlreichen Chöre gekürzt, Anton Dvořáks Jugendoper „Alfred“ aus dem Nachlaß des Komponisten zur Uraufführung. Dem Werke kommt besondere Bedeutung dadurch zu, weil es, fast sechzig Jahre nach dem Tode des Dichters, von dem damals unbekannten Bratschenspieler des Prager Nationaltheaters auf den deutschen Text Theodor Körners komponiert ist. Der junge Komponist steht darin noch völlig unter dem Einfluß Wagners.

Rom. Unter Leitung von Tullio Serafin wagte sich die Kgl. Oper erstmals an die zyklische Aufführung von Wagners „Ring“. Diesem Unternehmen kommt angesichts des italienischen Opernbetriebes ohne ständiges Ensemble und ohne stehenden Spielplan ganz besondere Bedeutung zu. Das Publikum gewann den Zugang zu diesem Werk freilich mehr aus der Musik, da der Text trotz der Übersetzung ihm gedanklich sehr fremd blieb. Auch die Ausstattung hatte wenig von deutscher Gepflogenheit. Den Siegfried sang Eyvind Laholm (Berlin) in deutscher Sprache. Der Erfolg war außerordentlich stark und ließ den Wunsch nach Wiederholungen in den nächsten Jahren aufkommen. Zwischen den Abenden des „Ringes“ brachte Serafin als Uraufführung die Oper „Caracciolo“ von Franco Vittadini heraus, der von der Presse wenig Eigenes zugeschrieben wird.

Konzert-Nachrichten

Berlin. Das 4. Eugen Jochum-Konzert der Berliner Philharmoniker bringt als Uraufführung das „Präludium für Orchester“ des jungen Berliner Komponisten Edmund v. Borck, außerdem Bruckners 5. Symphonie und das *A*-dur-Violinkonzert von Mozart (Solist: Hugo Kolberg).

— Edmund Metzeltin hat für seinen Violinabend am 3. März im Beethoven-Saal folgendes Programm gewählt: v. Westerman, César Franck, Paganini, Rachmaninoff, Moussorgsky. Am Flügel: Elga Metzeltin.

— Im Klavierabend Gisela Sott am 3. März im Bechsteinsaal gelangt folgendes Programm zur Aufführung: J. S. Bach, Gerhard Frommel (Sonate 1935 *F*-dur), Schumann.

— Wilhelm Bender führt mit der Parochialkantorei und dem Volksdeutschen Singkreis am 9. März in der Parochialkirche bei freiem Eintritt die Johannes-Passion von Schütz auf.

Florenz. Im überfüllten Stadttheater dirigierte Hans Knappertsbusch mit stärkstem Erfolg Werke von Brahms und Wagner.

Leipziger Künstler empfehlen sich:

Klavier

Sigfrid Grundeis
Leipzig C 1, Leibnizstraße 10 · Ruf 11148

Elisabeth Knauth Konzertpianistin
Leipzig N 22, Pölitzstraße 21
Vorsitzende der Leipziger Gedok-Musikgruppe

Amadeus Nestler Pianist, Klavierunterricht
Leipzig S 3, Hardenbergstraße 17 · Ruf 319 51

Prof. Dr. Walter Niemann Interpret eigener Klavierwerke in Klavierabend u. Rundfunkvortrag
Leipzig S 3, Kochstraße 119 II · Telefon 370 19
„In diesem Sinne ehren wir Sie, einen **Zauberer unserer Tage**, zugleich als einen Meister der echten, aus der lebendigen Wirklichkeit schöpfenden Romantik."
(Dr. E. Bauer, Völk. Beob., München.)

Jörg Retzmann
Pianist
Klavierabende
Orchesterkonzerte
Kammermusik
Leipzig S3
Windscheidstraße 27 · Telephon: 38068

Professor **Otto Weinreich**
PIANIST
LEIPZIG C 1, Floßplatz 32 / Fernruf 38138

Violoncell

Margarete Hopfer Cellistin
Leipzig S3, Bornaische Straße 11 · Ruf 38706

Willy Rebhan Solocellist am Stadt- und Gewandhaus-Orchester
Leipzig S 3, Fockestraße 53, Tel. 37379

Gesang

Margarete Bäumer
Mitglied des Neuen Theaters
Leipzig N 22, Poetenweg 51 / Fernruf 52314

EVA GRAF Sopran / Oper, Konzert, Oratorium
Leipzig S 3, Denkmalsblick 15

Friedrich W. Härtel Bariton
LEIPZIG N 22, HALLISCHE STRASSE 5
Oratorium · Konzert · Unterricht
BESTE REFERENZEN

Meta Jung-Steinbrück Oratorium / Lied Unterricht
Leipzig C 1, Ferdinand-Rhode-Str. 24 · Fernruf 37962

Elly Opitz Konzert-, Oratorien- u. Liedgesang
Leipzig S 3, Steinstraße 11 · Fernruf 36689

ERNST OSTERKAMP Bassist
Leipzig S 3, Kaiser-Wilhelm-Straße 76, Fernruf 33754

Beliebter und hochgeschätzter **Opernsänger,** hervorragend im **Oratorium,** vollendeter **Balladen-** und **Liedgestalter.**
Mitwirkung bei **Festspielen:** in **Zoppot** (Waldoper), **München** (Reichstheaterwoche), **Brüssel** (Wagnerfestspiele).
Bei **Festkonzerten:** in **Leipzig** (Gewandhaus, Thomaskirche), **München** (Jubiläum Philharmoniker), **Neuschwanstein** (Schloßkonzerte), **Berlin** (Philharmonie), **Warschau** (Matthäuspassion), **Regensburg** (Bruckner-Fest vor dem Führer)
Gesungen unter: Prof. H. Abendroth, Prof. M. v. Schillings, Prof. Dr. S. v. Hausegger, Prof. Dr. H. Pfitzner, Prof. Dr. K. Straube, Prof. Wilh. Furtwängler, Prof. R. Volkmann, Ad. Mennerich, Prof. Kittel, Prof. Ramin.
Presse: Berlin: „V. B.": E. O. ein kultivierter Baß.
München: M. N. T.: . . . für uns Münchner bedeutet es jedesmal eine Freude, diesem Leipziger **„Künstlersänger"** im Konzertsaal wie auf der Bühne zu begegnen.
Leipzig: Ein Sänger von vollendeter Technik u. feinstem Geschmack.

Lotte Wolf-Matthäus ALT
KONZERT-
UND ORATORIENSÄNGERIN
LEIPZIG
Anschrift:
Oschatz, Wermsdorfer Str. 7, Fernsprecher 281

Aus Künstlerkreisen

Prof. Dr. **Walter Niemann** fand mit dem poesievollen Vortrag seiner Klavierdichtungen in Berlin, Breslau, Frankfurt, Hamburg, Königsberg, Leipzig, München, Stuttgart usw. wiederum herzlichste Anerkennung.

Im Rahmen des Essener Musikfestes am 13. März findet die Uraufführung des Violoncellokonzertes von **Max Trapp** durch Prof. Ludwig Hoelscher (nicht durch Prof. Paul Grümmer, wie kürzlich versehentlich in einer Notiz der AMZ. gemeldet wurde) und Albert Bittner statt und am 15. März die westdeutsche Erstaufführung der Concertanten Musik von **Boris Blacher** durch Johannes Schüler.

Am 4. Februar fand in Warschau die Gründung der Deutsch-Polnischen Gesellschaft statt. Bei diesem Anlaß sang die deutsche Altistin **Lore Fischer** Lieder von Schubert, Brahms und Hugo Wolf und wurde begeistert gefeiert.

Das Trio *D*-dur für Flöte, Violine, Viola des jungen Komponisten **Kurt Brüggemann** konnte seine ersten eindrucksvollen Erfolge im Deutschlandsender und im Konzert der Hochschule für Musik, Berlin, am Tag der deutschen Hausmusik sowie in Stuttgart im Rahmen der Reichsmusiktage der HJ. erringen.

Von außerordentlichem Erfolg begleitet sind die Duoabende **Stroß-Arrau.** In vierzehn Städten konzertierten die Künstler im Januar, in Schlesien, Süddeutschland, Danzig und Berlin und fanden überall gleiche Anerkennung.

Die Uraufführung von **Hans F. Schaubs** neuer „Ciaconna für Streichorchester“ findet am 14. März am Landestheater Braunschweig unter Leitung von Generalmusikdirektor Ewald Lindemann statt. Die 1937 mit starkem Erfolg durch die Konzertsäle von zwölf deutschen Städten gegangene „Passacaglia und Fuge für großes Orchester“ erklingt am 4. März in Kassel unter Leitung von Dr. Rob. Laugs.

Willem Mengelberg hat **Richard Mohaupt** die Uraufführung seines Orchesterwerkes „Drei Episoden“ angeboten. Sie wird im Rahmen der Festkonzerte anläßlich des fünfzigjährigen Bestehens des Concertgebouw-Orchesters stattfinden.

Hermann Buchals *G*-dur-Symphonie kommt auf dem Grenzland-Musikfest in Hindenburg/Schles. zur Aufführung. Bei dieser Gelegenheit werden auch seine Orchesterlieder „Frauenseele“ und das Klavierkonzert zum Erklingen kommen.

Hans Brehme schrieb im Auftrag des Reichssenders Stuttgart die Musik zu dem Hörspiel „Der Rattenfänger von Hameln“.

Erich Röhn spielt am 28. März in Wiesbaden unter Schuricht im Rahmen des Internationalen Ärzte-Kongresses.

Opernsänger **Ernst Osterkamp** von der Leipziger Oper wurde von Landeskirchenmusikdirektor Dr. Otto Wissig für Karfreitag für die Matthäus-Passion in Oldenburg verpflichtet.

Hilde Wesselmann singt in Paris (Deutsch-Akademischer Austauschdienst) Lieder von Schubert, Brahms und Volkslieder. Begleiter und auch Solist ist Rudolf Müller-Chappuis.

Generalmusikdirektor **Fritz Lehmann** (Hannover) sprang in Wuppertal für den plötzlich erkrankten Gastdirigenten Willem Mengelberg ein und errang nach einer einzigen Verständigungsprobe mit Beethovens 9. Symphonie in zwei Aufführungen außerordentliche Erfolge.

Im Luxemburger Sender wird am 10. März das Violinkonzert von **Karl Hasse** zur Aufführung kommen. Den Solopart hat Georg Beerwald, Professor an der Staatlichen Hochschule für Musik in Köln, übernommen.

Das „Divertimento“ für Orchester op. 19 von **Kurt v. Wolfurt** gelangt Anfang März im Reichssender München und im Deutschen Kurzwellensender zur Aufführung.

Der westdeutsche Pianist **Erwin Bischoff,** dessen Wirken im Deutschen Pavillon der Pariser Weltausstellung auch durch den Reichskommissar der Ausstellung verdientermaßen hervorgehoben wurde, spielte am Reichssender Saarbrücken moderne italienische und französische Klaviermusik und wurde eingeladen, dort am 6. März spanische und am Kölner Sender am 9. März moderne französische Musik zur Aufführung zu bringen. Kürzlich brachte er im Kölner Sender die Erstaufführung der „Phantasie und Fuge op. 21“ von Josef Meßner heraus.

Verantwortlich für die Schriftleitung: Für den Teil „Berliner Musikleben“ wie für alle Berlin betreffenden Berichte und Beiträge (ausgenommen die Rubriken „Kleine Mitteilungen“ und folgende): Paul Schwers, Berlin-Südende, Doelle-Straße 48. — Verantwortlich für den gesamten übrigen redaktionellen Inhalt: Dr. Richard Petzoldt, Berlin-Wilmersdorf, Rudolstädter Straße 127. — Verantwortlich für den Anzeigenteil: Elly Schumacher, Berlin-Südende, Doelle-Straße 48. — Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel, Leipzig C 1. Erfüllungsort und Gerichtsstand Leipzig. IV. Vj. D. A. 1080

Wohnungs-Tafel
Künstler / Unterricht / Institute

Gesang

Sopran und Mezzosopran

Adine Günter-Kothé hoher Sopran SEKRETARIAT: GLIMPF
BERLIN W 15, Xantener Straße 14 / Telefon 92 57 27

ELSE REUTER-NEEB Konzert- und Oratoriensängerin - Sopran Weilburg/Lahn Adolfstraße 5, Tel. 514

ELSE RUECKER Konzert- und Oratoriensängerin — Sopran Wiesbaden, Dotzheimer Straße 51, Telefon 208 97

Marta Schilling Sopran · Lied, Oratorium Berlin-Zehld., Sven-Hedin-Str. 64 · 84 86 22

Lotte Schrader Sopran, Oper-Konzert-Oratorium Sekretariat: Berlin-Charlottenburg 1 Fernsprecher 34 59 77

LORE SCHRÖTER Oratorien und Lieder Köln, Mohrenstr. 5, Tel. 223904

Carlotta TAG Koloratur-Sopran/Berlin W 35 Steglitzer Straße 21 / Fernsprecher 21 31 41

Hilde Wesselmann Sopran—Oratorium—Lied W.-Barmen, Ronsdorfer Str. 64. Tel. 60000

Alt

Lore Fischer ORATORIEN / LIEDERABENDE Stuttgart W, Gaußstr. 74, Fernruf 653 94

RUTH GEHRS ORATORIEN — LIEDER — ORCHESTERGESÄNGE SEKR.: BERLIN-CHARLOTTENBURG 1. TEL. 34 59 77

Margarete Hartmann BERLIN-WILMERSDORF Wexstr. 38, 86 68 53

Eva Jürgens ALT-MEZZO W.-Barmen, Wertherhof 6, Tel. 522 91

Bariton

Hans Friedrich MEYER LIED-ORATORIUM, Berlin-Neuwestend, Bolivarallee 7, Tel. 991 682

Alfons Schützendorf Bariton Oper – Oratorien
Berlin-Charl., Berliner Str. 22, Tel.: 31 23 24 / Gesangspädagoge

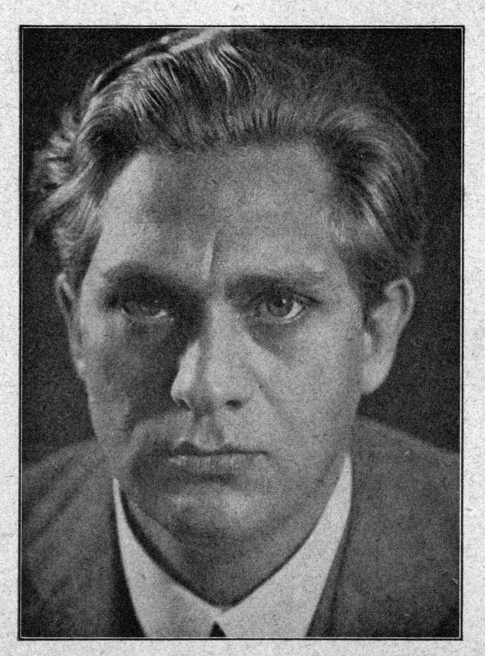
Tenor

Clemens ANDRIJENKO Konzert-Oper Berlin-Steglitz, Albrechtstr. 72b

Nummer 9 · 4. März 1938

Allgemeine Musikzeitung

Rheinisch-Westfälische Musikzeitung · Süddeutscher Musikkurier
Berlin · Leipzig · Köln · München
65. Jahrgang



Werner Trenkner
der namhafte Berliner Komponist und Dirigent

Postversand ab Leipzig

ALLGEMEINE MUSIKZEITUNG

Hauptschriftleitung und Geschäftsstelle: Berlin-Südende, Doelle-Straße 48 • Fernspr. 75 12 38

Telegramm-Anschrift: Musikzeitung Berlin-Südende. Bankkonto: Deutsche Bank und Diskonto-Gesellschaft, Depositenkasse L III, Berlin-Tempelhof. Postscheckkonto: Berlin 283 28. Zu beziehen durch die Geschäftsstelle Berlin-Südende, Doelle-Straße 48, und Köln a. Rh., Am Hof 30—36, sowie durch alle Musikalien- bzw. Buchhandlungen und Postanstalten

Geschäftsstelle für die Rheinprovinz und Westfalen: Musikalienhandlung P. J. Tonger, Köln a. Rh., Am Hof 30—36; Fernsprecher 22 59 48 Postscheckkonto: Allgemeine Musikzeitung Köln 559 23 • Schriftleitung: Studienrat Alois Weber, Köln-Deutz, Markomannenstraße 12; Fernsprecher 126 74

Geschäftsstelle für München und Süddeutschland: Süddeutsche Konzertdirektion Otto Bauer, G.m.b.H., München, Wurzer Straße 16, u. Musikalienhandlung Otto Bauer, München, Maximilianstraße 5 • Stadtauslieferungsstelle für Groß-Berlin: **Bote & Bock, Berlin W 8, Krausenstraße 61** • Auslieferung in Leipzig: **Breitkopf & Härtel, Leipzig C 1, Nürnberger Straße 36—38** • Die Zeitung erscheint jeden Freitag, vom 15. Juli bis 1. September zweiwöchentlich • Bezugspreis durch Postzeitungsamt und den Buchhandel bezogen RM. 6.25 vierteljährlich einschließl. Bestellgeld • Bei Versand nach dem Ausland werden Porto und Streifbandkosten berechnet • **Preis der Einzelnummer RM. 0.70**

Anzeigenpreise werden nach Millimeterzeilen berechnet. Zur Zeit gilt Preisliste Nr. 4 vom 15. September 1936. Ausführliche Auskunft auf schriftliche Anfragen
Für unverlangt eingesandte Manuskripte keine Gewähr. Rückporto ist beizufügen

Allgemeine Musikzeitung

Wochenschrift für das Musikleben der Gegenwart

RHEINISCH-WESTFÄLISCHE MUSIKZEITUNG / SÜDDEUTSCHER MUSIK-KURIER

Herausgeber: Paul Schwers

65. Jahrgang | Berlin, Leipzig, Köln, München, 4. März 1938 | Nummer 9

Zum Problem der Harmonik in der zeitgenössischen Musik

Gedanken eines jungen Komponisten

Von Hugo Puetter, Frankfurt a. M.

Seit etwa drei Jahrzehnten befindet sich die Musik bzw. das musikalische Schaffen fraglos im Stadium einer schweren Krise. Sie erweist sich bei näherer Betrachtung der inzwischen vorgegangenen Entwicklung in erster Linie als eine Krise der Harmonik, die sich aber auch auf alle anderen Komponenten der musikalischen Gestaltung, wie Melodik, Form und Instrumentation, zwangsläufig ausgewirkt hat. Diese Krise ist, wie wir jetzt wissen, das Ergebnis einer organisch verlaufenen Entwicklung, die schon im frühen 19. Jahrhundert eingesetzt hat.

Das System der funktionalen Dur-Moll-Harmonik als formbildendes Prinzip hatte mit der Wiener Klassik seine vollendete Ausgestaltung gefunden. (Unsere heutige „Harmonielehre" ist kaum mehr als eine Abstraktion dieser klassischen Harmonik, und fast alle in der Folgezeit entdeckten harmonischen Phänomene kann sie nur mit größter Mühe in ihr System einbeziehen.) Die weitere Entwicklung der Musik in der Zeit der Romantik — schon beim späten Beethoven und bei Schubert beginnend — ist gekennzeichnet durch eine stetige Differenzierung des Harmonischen, durch eine Suche nach neuen Klangreizen. Sie bewirkte bald eine Zersetzung des klassischen Harmoniebegriffs und damit bereits eine gewisse Ausweitung der Tonalität, die in der Folgezeit durch Chopin, Liszt und Wagner noch verstärkt wurde. Zu älteren harmonischen Erscheinungen ohne tonale Eindeutigkeit, wie z. B. der verminderte Septakkord, gesellten sich neue: der übermäßige Dreiklang (bei Liszt), die Chromatik und die En-Harmonik. Hand in Hand mit der fortschreitenden Differenzierung der Akkordik ging eine Verminderung ihrer formbildenden Kraft. Die Spätromantiker benötigten ein „Programm" als formales Skelett. Zugleich wurde die Melodik immer mehr chromatisch zersetzt, und sie verlor in steigendem Maß an Eigenwert und Plastik. Übrig blieb ein subtiles Klangfarbenspiel (bei Debussy und Skrjabin etwa!) und letztlich — die Atonalität, d. h. eine Musik, die nicht mehr auf eine Zentraltonart bezogen werden kann, die in undefinierbaren Klängen schillert. Die Atonalität ist ein Faktum, das sich schon kurz nach der Jahrhundertwende durch zwangsläufige Entwicklung ergeben hatte, und nicht etwa erst die Erfindung irgendwelcher Kulturbolschewisten in der Nachkriegszeit.

Es gab damals Leute, die glaubten, nun sei eine neue Ära für die Musik angebrochen und sie ginge ungeahnten Zukunftsmöglichkeiten entgegen, nachdem sie von allen einengenden Fesseln befreit sei. Man prägte den Begriff „Neue Musik". Aber es zeigte sich bald, daß die so gepriesene Freiheit in Wirklichkeit einen künstlerischen Nihilismus bedeutete. Das entfesselte Tonmaterial erwies seine formbildende Ohnmacht. Hinzu kam, daß mit der stetigen Differenzierung der Musik sich beim Hörer in gleichem Maß das Gefühl für den Sinn und die innere Logik einer solchen Musik verlor, wie diese innere Logik einer wachsenden subjektiven Willkür der Komponisten Platz machte. So entstand eine reine Atelierkunst, eine Kunst ohne Publikum. Die typischste Erscheinung dieser Entwicklung war Arnold Schönberg. Die Werke aus dessen mittlerer Periode bestehen aus unkontrollierbaren Klangphänomenen, frei von jeder inneren Gesetzlichkeit, die nie vom Hörenden als logisch-organisch gestaltet empfunden werden können. Schönberg hat selbst später die formbildende Ohnmacht eines solchen Anarchismus erkannt und versucht, mit seinem 12-Töne-System eine neue Gesetzmäßigkeit zu schaffen. Aber dieses ist nicht mehr als ein willkürliches Konstruktionsprinzip, daß auf der Gleichberechtigung aller 12 chromatischen Töne beruht. Für den Hörer gibt es keinen Maßstab, die Zusammenklänge einer so konstruierten Musik als logisch zu begreifen. Andere Komponisten versuchten ihr Heil im „linearen Kontrapunkt", einem von jeder harmonischen Bindung freien

Spiel der horizontalen Linien. Aber auch die so entstandenen Gebilde konnten nicht als organisch gestaltete Formen gelten, da ihnen in bezug auf den Zusammenklang jene innere Gesetzmäßigkeit fehlte, die der Hörer braucht, um einen musikalischen Organismus als solchen zu empfinden. Alle diese Versuche wollten bereits als „Neue Musik“ gewertet werden, aber sie waren in Wirklichkeit nur die Enderscheinungen einer abgeschlossenen Entwicklung. Um eine wahre Neue Musik zu schaffen, mußte eine Wiederherstellung des harmonischen Unterbaus vorausgehen, und dem Zusammenklang mußte erst seine sinnfällige Gesetzlichkeit wiedergegeben werden.

Dahin zielende Bestrebungen sind nun seit einer Reihe von Jahren festzustellen. Insbesondere haben sich die jüngeren deutschen Komponisten mit Erfolg um die Konsolidierung einer neuen Harmonik bemüht. Man erkannte die Widernatürlichkeit des atonalen Prinzips und erhob den uns von der Natur als vollkommenste Konsonanz geschenkten Dreiklang wieder zum normativen Wert. Das bedeutet aber keineswegs einen Rückschritt zur einfachen Dreiklangs-Harmonik, sondern eine neue Einstellung zum Konsonanz-Dissonanz-Problem. Der Konsonanzbegriff hatte sich im Lauf der Zeit in wachsendem Maß erweitert, und es war zuletzt keine Grenze mehr festzulegen, wo die Konsonanz aufhört und die Dissonanz anfängt. Gleichzeitig ging auch das Gefühl für Spannung und Entspannung — d. h. für organische Wirkung in harmonischen Abläufen — immer mehr zurück, und es kam schließlich so weit, daß, ebenso wie die 12 Töne, sämtliche denkbaren harmonischen Erscheinungen gleichberechtigt waren. Damit hatte die Harmonik aber jeglichen konstruktiven Sinn verloren, und die so entstandene atonale Musik war genau so sinnlos wie eine Komposition, die sich nur über der *C*-dur-Tonika bewegt. Aus dieser Erkenntnis heraus bemüht man sich heute, die harmonischen Erscheinungen wieder zueinander in Beziehung zu setzen, indem man den Begriff Konsonanz-Dissonanz als eine Relation auffaßt, wobei die Entfernung vom naturgegebenen Dreiklang, als dem reinsten Klang, den Maßstab abgibt für das jeweilige Spannungsverhältnis. Man hat also eine Art „Wertigkeitsprinzip“ für die Harmonik geschaffen. Praktisch gesehen heißt das: der natürliche Dreiklang ist der edelste Zusammenklang und als solcher das Fundament der Musik, zwar können alle erdenklichen Dissonanzen in einer Komposition vorkommen, sie sind aber auf den Grundklang zu beziehen; Aufgabe des Komponisten ist es, einen organischen Spannungsverlauf herzustellen. Das bedeutet eine volle Wiedererschaffung der Tonalität, wenn auch eine starke Erweiterung derselben. Die Harmonik ist wieder zum formbildenden Element geworden, aber jetzt in dem neuen Sinn, daß statische Dreiklangs-Harmonik und tonal aufgelockerte Bildungen bewußt in den Kompositionsprozeß einbezogen und als polare Gegebenheiten der Formgestaltung nutzbar gemacht werden. Als sehr fruchtbar für die Formgestaltung hat sich auch die Tendenz erwiesen, allzu rasche Harmoniewechsel auf kleinem Tonraum zu vermeiden und statt dessen größere harmonische Flächen zu bilden: Partien mit statischer Harmonik solchen mit starker harmonischer Progression gegenüberzustellen und umgekehrt — entsprechend dem Prinzip Spannung und Entspannung.

Das neue tonale Denken hat inzwischen schon in einer beachtlichen Reihe von Werken unserer Zeit seinen Niederschlag gefunden. Hier haben wir die ersten Versuche einer wirklichen Neuen Musik zu suchen, deren Formenklarheit sich vom spätromantischen Chaos scharf abhebt. Das Stadium der Krise ist offensichtlich überwunden, ja, es mehren sich die Anzeichen, daß die Musik in ihrem weiteren Gang einem neuen klassischen Ideal zustrebt.

Wilhelmine Schröder-Devrient

Von Dr. Willy Krienitz

Ihre in allem sich unterscheidende Stellung unter den großen Bühnensängerinnen des 19. Jahrhunderts verdankt Wilhelmine Schröder-Devrieht ebensosehr ihrer ganz einmaligen Begabung, eine Rolle in leidenschaftlichstem Miterleben von innen heraus dramatisch zu gestalten und mit allen Mitteln einer hochentwickelten Schauspielkunst szenisch zu profilieren, wodurch sie, wenn man so sagen darf, das Fach der „dramatischen Sängerin“ überhaupt erst schuf, wie ihrer besonderen Bedeutung, welche sie dank diesem ihr in so eminentem Maße eigenen Einfühlungsvermögen und nachschöpferischen Können für das Schaffen der drei deutschen Meister Beethoven, Weber und Richard Wagner mittel- und unmittelbar gewann. Von ihrer Mutter, der berühmten Tragödin Sophie Schröder, in strenger Schule ausgebildet, betrat sie, erst fünfzehnjährig, 1819 in Wien das Hofburgtheater und spielte sofort Rollen wie die Luise in „Kabale und Liebe“ und die Ophelia in „Hamlet“. Nebenher studierte sie fleißig Gesang, so daß sie bereits nach reichlich einem Jahre den Übertritt zur Oper wagen konnte. Gleich bei ihrem Debut im Hofoperntheater am Kärntnertor, für das die Pamina gewählt worden war, rühmte der aus Beethovens Leben bekannte Wiener Dichter, Musiker und Kritiker Friedrich August Kanne an der jugendlichen Künstlerin vor allem das „Schauspielertalent, wie es noch wenige große Sängerinnen besessen haben“. Noch im ersten Jahre ihres Engagements sang sie die Agathe bei der Wiener Erstaufführung des „Freischütz“ im November 1821, und als Weber im folgenden Jahre selbst nach Wien kam, um sein durch die Zensur übel zugerichtetes Werk von den gröbsten Entstellungen zu reinigen und zu ihrem Benefiz eine Vorstellung zu dirigieren, war sie überglücklich, unter dem Meister selbst singen zu dürfen. Wenige Monate darauf wurde sie nach einem glänzend verlaufenen Gastspiel an die Dresdener Hofoper verpflichtet, der sie bis zum Jahre 1847 treu blieb. Nun zu Weber in engste künstlerische Beziehung getreten, wuchs sie mit ihrer Preziosa, Agathe, Euryanthe und Rezia zu einer immer überzeugenderen und begeisterteren Künderin seiner Kunst heran. Auch menschlich gewann sie ein schönes Verhältnis zu ihm, vor allem aber zu seiner Frau, die ihr eine treue, mütterlich ratende und helfende Freundin war, soweit dieser in allen Lebensäußerungen maßlosen, vom Dämon der Sinnlichkeit gehetzten Frau überhaupt zu raten und zu helfen war.

Ehe sie aber nach Dresden übersiedelte, war ihr noch ein aufwühlendes Erlebnis beschieden. Als man nach dreijähriger Unterbrechung im Herbst 1823 den „Fidelio“ an der Wiener Hofoper neu einstudierte, erhielt sie die Leonore übertragen. Wenn sie auch bei ihrer Jugend begreiflicherweise die gewaltige Aufgabe noch nicht ganz zu erschöpfen vermochte, konnte sie sich doch schon bei der ersten Wiedergabe dieser Rolle, die ihre berühmteste werden sollte, eines unbestreitbar großen Erfolges erfreuen. Über diese Aufführung und ihre Begleitumstände hat sie uns selbst einen Bericht gegeben, den sie als Beitrag zu dem von Gustav Schilling herausgegebenen Beethoven-Album (Stuttgart 1846) schrieb. Er ist sonderbarerweise, wie das ganze Album, in der Beethoven-Literatur fast unbeachtet geblieben, auch Thayer-Riemanns „Beethoven“ kennt ihn nicht. Darin erzählt sie, der „gehörlose Meister“ habe in der von ihm geleiteten Generalprobe „Sänger und Orchester in die größte Konfusion und gänzlich aus dem Takt gebracht“, so daß man ihm eröffnen mußte, „die Oper könne unter seiner Leitung nicht gehen“. Er habe dann „den folgenden Abend bei der Aufführung, in tiefsinniges Nachdenken versunken, hinter Umlauf (dem Dirigenten) im Orchester gesessen“. Weiter heißt es: „Man wollte mich schon damals ein kleines Genie nennen; und wirklich schien an jenem Abend ein gereifterer Geist über mich gekommen, denn es blitzten einige selbständig geniale Züge in meiner Darstellung auf, die Beethoven nicht entgangen sein müssen, denn er kam selbst, der hohe Meister, den andern Tag, mir seinen Dank und seine Anerkennung zu bringen. Mit heißen Tränen benetzte ich seine dargebotene Hand, und in meinem Glück hätte ich den Besitz der ganzen Welt für dieses Lob aus Beethovens Munde ausgeschlagen!“ Gegenüber der hier gegebenen Darstellung behauptet Schindler, Beethoven habe der Aufführung überhaupt nicht beigewohnt und die Schröder-Devrient als Leonore nie gesehen. Wenn auch den Erzählungen der Künstlerin aus ihrem Leben mit einer gewissen Vorsicht zu begegnen

ist, muß doch darauf hingewiesen werden, daß die Beethoven-Forschung Schindler immer mehr Irrtümer und Ungenauigkeiten nachgewiesen hat und z. B. in unserem Falle auch durch andere Zeugen erhärtet ist, daß Beethoven mindestens der zweiten Aufführung am nächsten Tage, in der wiederum die Schröder-Devrient sang, anwesend war. (Vgl. Max Unger. Beethoven und Wilhelmine Schröder-Devrient. Die Musik. 18. Jahrg. 1926. S. 438.) Wie dem auch sei. Fest steht, daß, wenn der „Fidelio" nach der Wiener Aufführung von 1822 sich die Welt zu erobern begann, Wilhelmine Schröder-Devrient daran das größte Verdienst hat, und daß sie eine Darstellerin der Leonore von unerreichter tragischer Größe war. Noch zwanzig Jahre nach dem Tode der Künstlerin schrieb die ihr befreundet gewesene Clara Schumann ins Tagebuch: „Ich weiß nicht, was ich für diesen Genuß sie noch einmal im Leben in dieser Rolle zu hören, gäbe!"

Im „Fidelio" war es auch, als der junge Richard Wagner die Schröder-Devrient zum ersten Male sah. Er berichtet darüber in „Mein Leben": „Wenn ich auf mein ganzes Leben zurückblicke, finde ich kaum ein Ereignis, welches ich diesem einen in betreff seiner Einwirkung auf mich an die Seite stellen könnte. Wer sich der wunderbaren Frau aus dieser Periode ihres Lebens erinnert, muß in irgendeiner Weise die fast dämonische Wärme bezeugen können, welche die so menschlich-ekstatische Leistung dieser unvergleichlichen Künstlerin notwendig über ihn ausströmte. Nach der Vorstellung stürzte ich zu einem meiner Bekannten, um dort einen kurzen Brief aufzuschreiben, in welchem ich der großen Künstlerin bündig erklärte, daß von heute ab mein Leben seine Bedeutung erhalten habe, und wenn sie je dereinst in der Kunstwelt meinen Namen rühmlich genannt hören sollte, sie sich erinnern möge, daß sie an diesem Abend mich zu dem gemacht habe, was ich hiermit schwöre werden zu wollen. Diesen Brief gab ich im Hotel der Schröder-Devrient ab, und lief wie toll in die Nacht hinaus." Und in „Eine Mitteilung an meine Freunde" heißt es: „Die entfernteste Berührung mit dieser außerordentlichen Frau traf mich elektrisch: noch lange Zeit, bis selbst auf den heutigen Tag, sah, hörte und fühlte ich sie, wenn mich der Drang zu künstlerischem Gestalten belebte." Immer wieder kommt er auf dieses erschütternde Erlebnis zurück und auf die, die es ihm geschenkt. „Eine Pilgerfahrt zu Beethoven", die „Erinnerungen an Ludwig Schnorr von Carolsfeld", „Über die Bestimmung der Oper" legen dafür Zeugnis ab, wie auch der Aufsatz „Zukunftsmusik", in dem er sagt, daß „das ganz unvergleichliche dramatische Talent dieser Frau, die ganz unnachahmliche Harmonie und die individuelle Charakteristik ihrer Darstellungen .... ihn mit einem für seine ganze künstlerische Richtung entscheidenden Zauber erfüllten". Nachdem er in der Abhandlung „Über das Dirigieren" bekannt, seine „Anleitungen im betreff des Tempos und des Vortrages Beethovenscher Musik einst dem seelenvoll sicher akzentuierten Gesang der großen Schröder-Devrient entnommen zu haben", zieht er dann mit der ihrem Andenken gewidmeten Schrift „Über Schauspieler und Sänger" die Summe, um an dem Beispiele dieser „herrlichen Frau", die es „verstand, einen Komponisten dazu anzuleiten, wie er zu komponieren habe", „alle seine Ansichten über edles mimisches Wesen zu verdeutlichen". Bereits während seiner Magdeburger Kapellmeistertätigkeit hatte er die „begeisternde Erregung genossen", zwei Opern mit der Schröder-Devrient als Gast zu dirigieren. An die Dresdener Hofoper berufen, sollte er dann des Glückes gemeinsamer Arbeit auf viele Jahre teilhaftig werden. Ein Bund des innigsten Verstehens und der fruchtbarsten Wechselwirkung in ihrer Kunst einte sie und erhielt seine Krönung durch die Mitwirkung der Schröder-Devrient als Adriano, Senta und Venus bei den Uraufführungen von „Rienzi", „Holländer" und „Tannhäuser". Auch als Menschen kamen sie sich sehr nahe und machten einander zu Vertrauten ihrer Nöte und Hoffnungen. In den sturmbewegten Maitagen des Dresdener Aufstandes von 1849, der beide mit ihren Sympathien auf seiten der revolutionären Bewegung fand, sahen sie sich zum letzten Male. Wagner mußte ins Exil ziehen, sie ging einer freundlicheren Zukunft entgegen: nach leidvollen Liebesirrungen sollte sie für die wenigen ihr noch zugemessenen Jahre — sie starb bereits 1860 — in einer dritten Ehe endlich Ruhe finden.

Nachdem dieses an Wechselfällen überreiche Leben von Claire v. Glümer in ihren „Erinnerungen an Wilhelmine Schröder-Devrient" (Gartenlaube 1860, jetzt bei Reclam) mit mehr freundschaftlicher Begeisterung als historischer Genauigkeit und von Alfred v. Wolzogen (Wilhelmine Schröder-Devrient, Leipzig 1863) in schöner Sachlichkeit und wissenschaftlicher Sorgfalt dargestellt worden war, wählte es jetzt Eva Gräfin v. Baudissin zum Gegenstand ihres Romanes „Wilhelmine Schröder-Devrient. Der Schicksalsweg einer großen Künstlerin" (Berlin, Drei Masken Verlag). Sie hält sich von den beiden Extremen, denen die Verfasser von Künstlerromanen meistens verfallen, wohltuend fern, indem sie weder den Fluß der Erzählung durch endlose Kunstbetrachtungen hemmt noch einfach eine Lebensbeschreibung sozusagen mit allen Fußnoten und Anmerkungen in die Form des Romans gießt. Im Stofflichen auf den beiden genannten Biographien fußend, ersah sie vielmehr die Hauptaufgabe darin, die Heldin von innen heraus zu gestalten und aufzuzeigen, wie sich bei ihr Kunst und Leben unauflöslich durchdringen. Dabei ist es der Verfasserin mit ihrer feinen, weiblich einfühlsamen, verstehenden Art ausgezeichnet gelungen, sie mit all ihren Widersprüchen uns menschlich nahe zu bringen. Über dem Seelengemälde kommt aber das äußere Geschehen nicht zu kurz. In bunter Ereignisfülle reiht der Roman, der mit seiner liebevollen Milieuschilderung und kulturgeschichtlichen Treue die ganze Zeit aufs anschaulichste verlebendigt, Bild an Bild und steigert sich bisweilen zu dramatischer Bewegtheit. Die Vorgänge sind geschickt zusammengezogen, nur die letzten Jahre scheinen mir etwas zu skizzenhaft behandelt. Daß Gräfin Baudissin den oft phantasiereich ausgeschmückten Aufzeichnungen, die Wilhelmine Schröder-Devrient von ihrem Leben hinterlassen hat, gläubig auch dort folgt, wo die Forschung ihre Unhaltbarkeit unterdessen nachgewiesen hat, kann ihr bei einem Roman nicht zum Vorwurf gemacht werden.

Lortzings neuerweckter „Prinz Caramo"[1])

Von Georg Richard Kruse

Mit zwei komischen Opern war Lortzing im Jahre 1837 als Komponist in die Öffentlichkeit getreten. Das Leipziger Stadttheater brachte im Februar „Die beiden Schützen" und zu Weihnachten „Zar und Zimmermann" als Uraufführungen heraus, die vom Publikum mit Jubel aufgenommen wurden, wenn auch die Kritiker allerlei Einwände erhoben und den beliebten Schauspieler als Musiker nicht recht gelten lassen wollten. Aber beide Werke eroberten sich bald die Gunst des Volkes, das den deutschen Humor und das deutsche Gemüt Lortzings im Gegensatz zu der ausländischen Ware, mit denen die Bühnen überschwemmt wurden, wohltuend empfand und sich selbst darin erkannte. Wie sechzehn Jahre früher Weber mit seinem „Freischütz" die Vorherrschaft der italienischen Oper gebrochen hatte, so kämpfte Lortzing siegreich für die deutsche Volksoper mit seinen Werken, die er dem deutschen Wesen entsprechend gestaltete, wenn auch die Stoffe aus anderen Ländern stammten.

Mit den ersten Erfolgen schien Lortzings Glück gemacht, und in diesem Hochgefühl ging er sogleich an die Schöpfung der dritten Oper. Aber nicht leichtfertig ging er ans Werk: er ließ sich mehr als ein Jahr Zeit, denn er wollte wieder einen Schritt höher im Gebiet der Kunst steigen und eine „große komische Oper" schreiben, wie Wagner 1836 sein erstes aufgeführtes Werk „Das Liebesverbot" genannt hatte. Für das neue Textbuch benutzte er das einer zweiaktigen französischen komischen Oper „Cosimo", die, von Eugène Prosper Prévost komponiert, 1835 in Paris erfolgreich gegeben worden war. Nach einem älteren Stück, in dem der Titelheld ein Schornsteinfeger war, hatten zwei Pariser Librettisten ihr Buch gestaltet, in dem Cosimo zum Anstreicher wurde. Im Berliner Opernhause ging 1837 eine deutsche Bearbeitung von dem Dichterkomponisten Carl Blum, op. 135, eine Opera buffa „Bergamo", der ein Maurergeselle war, in Szene. Lortzing übertrug das französische Original und nannte den Helden „Caramo", den er einen Fischer werden ließ. Wie beliebt der Stoff war, geht daraus hervor, daß er auch später noch benutzt wurde: 1851 erschien in Köln eine Oper „Prinz und Maurer", komponiert von Franz Deckum, wieder mit einem Kosimo; 1884 eine gleichnamige Operette von Oelschlegel mit einem Bartolo als Pseudoprinz. Während Lortzing eifrig an „Caramo" arbeitete, fand am 4. Januar 1839 im Berliner Opernhause die Aufführung des „Zar" statt, die, wie der Intendant Graf Redern ihm in einem sehr verbindlichen Schreiben mitteilte,

[1]) Zur bevorstehenden Aufführung im Deutschen Opernhaus.

starken Beifall errang. Er ersuchte ihn auch, seine ferneren Bühnenwerke zur Ansicht einzusenden, und Lortzing reichte seine „Beiden Schützen“ ein, die am 16. August einen vollen Erfolg erzielten. Aber vergebens hatte er gehofft, daß der Intendant auf das Schreiben zurückkommen würde, das ihm Lortzing am 18. März gesandt hatte:

„Hochgeehrter Herr Graf! Den freundlichsten Dank für Ihre Teilnahme am gedeihen meines jüngsten Kindes; ich bin fleißig mit seiner Ausbildung beschäftigt; leider raubt mir Dienst zu viel Zeit — dennoch gedenke ich, binnen drei Monaten sicher fertig zu sein. Wie wäre es denn (es ist meinerseits nur eine bescheidene Anfrage, indem ich voraussetze, daß sie über diesen glorreichen Tag noch nicht verfügt haben), wenn die in Rede stehende Oper zu unseres verehrten König Geburtstag (3. August) gegeben werden könnte — ich glaube die Wahl wäre nicht unpassend; die Oper hat viel komisches und bietet außerdem die Gelegenheit zu Effekten, wie sie — leider! — unsere jetzige Zeit erheischt. Auch darf ich Ihnen, bester Herr Graf, die Versicherung geben, daß die In-Szene-Setzung, wenn sie auch recht brillant ausfällt, keine Tausende kosten wird!! Ich würde in diesem Falle um die Vergünstigung bitten, die Oper selbst einstudieren und dirigieren zu dürfen. — Mit der Introduction des dritten Aktes bin ich noch nicht ganz im reinen, sonst hätte ich mir bereits die Ehre gegeben, Ihnen das Textbuch zuzustellen, doch hoffe ich, dies mit Nächstem tun zu können.

Empfangen Sie bis dahin die Versicherung meiner außerordentlichen Hochachtung, mit welcher ich mich nenne

Euer Exzelenz ganz ergebenster Lortzing.“

Ziemlich bedrückt dankte er am 9. Dezember dem Intendant für Honorar und Inszenierung der „Beiden Schützen“ und kündigt die Einsendung der „Caramo“-Partitur nach der ersten Aufführung in Leipzig an, die spätestens in vierzehn Tagen stattfinde. „Die beiden Schützen“ hatten durch die Berliner Aufführung noch einen neuen Reiz gewonnen, indem Louis Schneider, der Darsteller des Peter, den Text zu zwei Einlagen schrieb, die Lortzing komponierte, von denen die prächtige Contre-Tanz-Ariette, die Schneider für sich bestimmt hatte, dauernder Bestandteil der Oper wurde, während die niedliche Ariette Suschens erst in neuerer Zeit wieder eingefügt wurde.

Am 20. September 1839 fand die Uraufführung des „Caramo“ in Leipzig statt und wurde freundlich aufgenommen. Unterm 2. Oktober schrieb Lortzing an die Verleger von „Zar und Zimmermann“:

„Sehr geehrte Herren! Ich wollte die dritte Vorstellung meiner neuen Oper abwarten, um zu sehen, ob der Beifall der nämliche bliebe; da dieses nun der Fall war, so gebe ich mir die Ehre Ihnen den Klavierauszug anzutragen, wenn Sie geneigt sein sollten 100 Stück Friedrichsd'or dafür zu honorieren. Ich hielt es für meine Pflicht, Ihrem allgemein geschätzten Verlage den Vorzug zu geben, bitte indessen um eine baldige, bestimmte Entschließung.

Mit ausgezeichneter Hochachtung und Ergebenheit grüßt

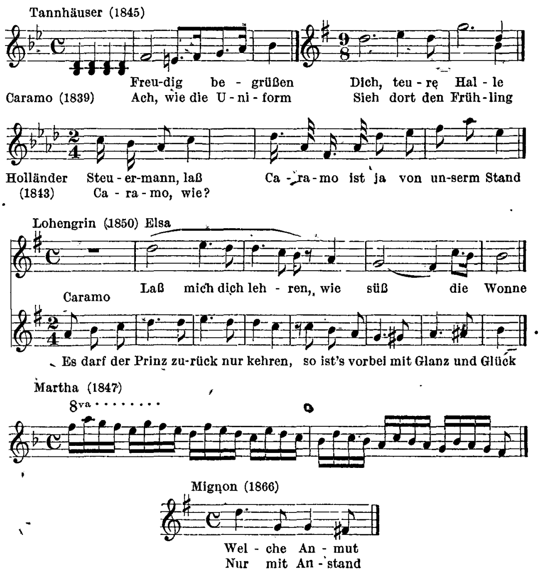
Albert Lortzing.“

Bemerkung des Verlags: Wird abgelehnt.

Mit diesen zwei Worten wurde dem lebensprühenden Werk der Weg zu den Bühnen und der Öffentlichkeit überhaupt verschlossen. Zum Glück ist die von Lortzing selbst für die Aufführung eingerichtete Partitur mit den nachträglichen Änderungen später von mir angekauft und ein Klavierauszug hergestellt worden.

Die Musik zählte Lortzing selbst, und mit Recht, zu dem Besten, was er geschrieben habe. Wie er erhöhte Ansprüche an sich stellte, zeigt sich schon darin, daß er auf das Strophenlied ganz verzichtet hat zugunsten der ausgeführten Arie. Die zahlreichen Ensembles sind wieder ausgezeichnete Arbeiten, der Orchestersatz von besonderem Reiz; die Chöre, die stets in die Handlung eingreifen, zeichnen charakteristisch die zeremonielle, vornehme Gesellschaft im Gegensatz zu den energischen und frischen Fischersleuten. In gleicher Weise heben sich die Solisten in Rang und Stand voneinander ab. Örtlichkeit und Zeit finden in der farbenreichen Partitur wirksamen Ausdruck. Den Sängern sind höchst anspruchsvolle, aber auch ungemein dankbare Aufgaben gestellt — gesanglich wie darstellerisch. Zu der im Mozart-Stil gehaltenen Konzertarie Dianas spielt ein kleines Orchester auf der Bühne die Begleitung. Auch die Ballettmusik, die später teilweise in „Undine“ verwendet wurde, enthält einen Satz von Mozartscher Schönheit.

Auffallenderweise finden sich in der Musik zu „Caramo“ Motive, kleinere und größere, von denen man glauben könnte, sie seien fremden, vor allem Wagnerschen Opern entnommen, wenn sie nicht Lortzing schon Jahre vorher geschrieben hätte. Der Gedanke einer Entlehnung ist beiderseits natürlich völlig ausgeschlossen.



Am 7. November sendet Lortzing die Partitur an die Berliner Intendanz und bittet: „dieselbe einer geneigten Durchsicht zu würdigen; der Klavierauszug ist noch nicht erschienen, ich muß daher die Herren Musikdirektoren ersuchen, sich mit der Partitur zu begnügen. Mit dem Wunsche, daß auch diese Oper, welche ich eigens für die königl. Hof-Bühne berechnet habe, sich des Beifalls der Hochgeehrten Intendanz erfreuen möge, zeichne ich mit vollkommenster Hochachtung ganz ergebenst Albert Lortzing.“

Ehe die ablehnende Antwort noch in seinen Händen war, hatte Lortzing sich nochmals an Graf Redern gewandt mit folgenden Zeilen:

„Man schreibt mir aus Berlin, daß Herr Musikdirektor Mösers Pensionierung vor der Türe sei; ich erlaube mir daher, um dessen Stelle, deren Qualifikation ich in mehrfacher Beziehung zu besitzen mir schmeichle, hiermit ergebenst anzuhalten und habe ich die selbe Bitte in einem Schreiben an S. M., Ihren allergnädigsten König, wie auch Herrn Generalmusikdirektor Spontini auszusprechen gewagt. Die freundliche Teilnahme, welche Sie sowohl, wie das Deutsche Publikum überhaupt meinen weitverteilten Opern gütigst angedeihen ließ, erregt in mir die schöne Hoffnung, daß die kgl. Intendantur mir, einem geborenen Berliner, vor anderen Bewerbern einen Vorzug einzuräumen sich geneigt fühlen werde.

E. E. ganz ergebenster Diener

Albert Lortzing.“

Also Möser blieb zunächst noch im Amt, und Lortzing erfuhr eine neue Enttäuschung. „Caramo“ konnte, da er nicht gedruckt wurde, keine Verbreitung finden, und alle Hoffnungen, die er auf diese Oper gesetzt hatte, schwanden dahin. Sie erschien nach Leipzig auf keiner anderen Bühne mehr. Aber es hingen für ihn Lebensfragen mit ihr zusammen, und er durfte die Ziele nicht aus dem Auge verlieren.

An Louis Schneider schreibt er unterm 23. Mai 1840:

„Am 24. nächsten Monats zur Feier des Buchdrucker-Secularfestes läuft meine neue dreiaktische Oper ‚Hans Sachs‘ vom Stapel. Die Hauptidee ist dem Deinhardtsteinschen Stücke entnommen; doch ist dem Texte eine andere Intrige wie auch ein komisches Element beigesellt. Schade, daß die Zeit zu kurz wird; das wäre eine Fest-Oper zum dritten August. Sachs ist ein brillanter Bariton,

ein ihn begleitender Schusterjunge, der Spieltenor, Eoban, Tenorbuffo, Kunigunde eine reizende, naiv-sentimentale Sopranpartie, ihr zur Seite geht eine muntere Rolle (ein quasi Aennchen im Freischütz), auch fehlt es an einem Volksfeste wie an Ballettschwänken nicht. Ich hoffe, die Sache wird sich machen. Dabei wäre die Sache — inbezug auf den dritten August — analog; der Kaiser Maximilian war ja auch Beschützer der Künste etc."

„Hans Sachs" ging am 23. Juni in Leipzig in Szene, wurde auch in Berlin angenommen. Am 16. September schreibt Lortzing wieder an Schneider:

„Nicht allein der Trieb in einer Sphäre zu leben, zu welcher ich nicht durch mein bißchen Musiktalent berufen glaube, sondern auch der Widerwille am Komödiespielen ist es, der mich treibt und drängt, eine andere Stellung zu gewinnen. — Hinsichtlich Spontinis mögen Sie in allem Recht haben und werde ich, wenn es so weit ist, um die Erlaubnis bitten, dirigieren zu dürfen; glauben Sie aber gesetzt den Fall, der H. Sachs erfreute sich eines Erfolges wie die beiden früheren Opern, und ich bearbeitete nun Spontini mir eine Musikdirektorstelle zu gewähren, glauben Sie, er würde darauf eingehen? Ich nicht. — In Betreff des Selbstdirigierens muß ich Ihnen noch bemerken, daß ich — es werden bereits $1^3/_4$ Jahre verflossen sein, mich damals mit dem ähnlichen Gesuche an Hofrat Teichmann wendete, ihn um seinen Rat bittend, und er erteilte mir folgende Antwort: Man wolle die Bemerkung gemacht haben, daß die königl. Kapelle sich ungern von Fremden leiten ließe, auch müßten solche immer graduierte Personen, als: bereits angestellte Kapellmeister etc. etc. sein, ferner wäre es den Werken selbst nicht günstig gewesen etc. etc. Kurz und gut, sein Rat war: Auf dieses Gesuch zu verzichten. (Das waren nämlich nach den ersten Vorstellungen des Zar etc. und hatte ich die Aufführung des Caramo in petto). — Wenn nur die Oper bald vorgenommen würde, sonst würde es für mich zuspät sein. Nach der nächsten Ostermesse ist meine Zeit um, also müßte bis zum ersten Februar (Kündigungstermin) mein Geschick entschieden sein; widrigenfalls bin ich genötigt, wieder neuen Kontrakt abzuschließen und mindestens zwei Jahre lang Komödie zu spielen!!! Ich habe gegenwärtig den Casanova in der Mache, um ihn zur komischen Oper zu gestalten."

Inzwischen war „Hans Sachs" — die erste von Lortzings Opern, die sich auf dem heimischen Boden deutschen mittelalterlichen Bürgertums bewegt und als Vorläufer der „Meistersinger" besondere Bedeutung hat, im Berliner Opernhaus aufgeführt worden. Nicht am dritten, zu Königs Geburtstag, sondern am 5. August 1841, auch nicht unter Lortzings Direktion; und nach einmaliger Wiederholung verschwand die gemüt- und humorvolle, echt deutsche Volksoper vom Spielplan. Nur der „Wildschütz" noch wurde bei Lebzeiten Lortzings dort zur Aufführung gebracht (1843); „Undine" 1883 und „Waffenschmied" 1887 und als einzige Uraufführung „Regina" 1899. Zum Dirigieren in Berlin kam er erst in seinem letzten Lebensjahr 1850/51, aber nicht an der Hofoper, sondern an dem neuen Friedrich Wilhelmstädtischen (jetzt Deutschen Theater), wo er bei 50 Taler Monatsgage der Not und Sorge in seiner Vaterstadt erlag.

Wie anders hätte sich Lortzings Leben und Wirken gestalten können, wenn er seinen „Caramo" im Berliner Opernhaus hätte inszenieren und dirigieren dürfen. So wurde sein Lieblingswerk das Schmerzenskind seines Lebens.

Nun es sich gefügt hat, daß nach achtundneunzig Jahren „Caramo" in Mannheim zu neuem Leben erweckt wurde, sei daran erinnert, welch freundliche Beziehungen Lortzing mit der kunstliebenden Stadt verbanden. Als in Leipzig 1844 sein Direktor Ringelhardt von der Leitung des Theaters zurücktrat, erfüllte sein Nachfolger Dr. Christian Schmidt den Herzenswunsch Lortzings und verpflichtete ihn als Kapellmeister. Jubelnd teilte er es seinen Freunden und früheren Leipziger Kollegen Philipp Düringer, der in Mannheim beheimatet war, und Philipp Reger in Frankfurt a. M. mit und wurde von beiden eingeladen, sie während der Ferien zu besuchen; womit verbunden werden solle, daß Lortzing an beiden Theatern eine von seinen Opern als Gast dirigiere. So ungern er sich von der Arbeit an seiner „Undine" losriß, gab er doch den Bitten nach und verlebte ein paar Wochen ungetrübten Glücks mit den Freunden und deren Familien und Bekannten. In Mannheim dirigierte er am 3. Juli zum erstenmal eine seiner Opern, und zwar den „Zar" unter dem Jubel des Publikums und freudiger Teilnahme der Kunstgenossen. Ebenso ehrenvoll war seine Aufnahme in Frankfurt, wo er am 20. Juli den „Wildschütz" dirigierte. Auch hier mußte er am Schluß beim Hervorruf eine Rede halten („ohne stecken zu bleiben", wie er ausdrücklich versichert). „Grüße mir ganz Mannheim! Ich werde den dortigen Aufenthalt, die dort genossenen Freuden nie vergessen!" schreibt er an Düringer. Eine besondere Ehrung wurde ihm von seiten des Theaterkomitees zuteil, das ihm einen künstlerisch gearbeiteten Taktstock von Palisanderholz mit breitem silbernem Griff, Datum und Wappen, an der Spitze einen großen, geschliffenen Rheinkiesel, stiftete. Lortzing weihte ihn in Leipzig bei der ersten Opernaufführung „Don Juan" ein; in Mannheim wurde er jetzt von Dr. Cremer bei der Neuaufführung von „Prinz Caramo" geschwungen.

Strawinskys Lebensbericht

Von Paul Zschorlich

Wie eine Springflut sind die Werke Igor Strawinskys seinerzeit in Deutschland eingedrungen. Viel Aufregung haben sie verursacht und in gleichem Grade Entrüstung wie Begeisterung hervorgerufen. Viele, ja vielleicht die meisten haben ihn einfach den Atonalen zugezählt, die um dieselbe Zeit das Land unsicher machten, und forderten dringend Schutzdämme gegen diese Sturmflut. Aber sie wurden eigentlich nur auf dem Papier (der Zeitungen) errichtet. Nun haben sich die Wasser längst verlaufen, hier und da scheinen sie reguliert, sehr groß ist das Überschwemmungsgebiet überhaupt nie gewesen, das der Atonalen war viel größer, der durch sie verursachte Schaden viel bedeutender, aber einigen Schaden hat auch Strawinsky angerichtet, eben weil er so oft als Atonaler schlechthin bewertet wurde. Er wurde nachgeahmt, er wurde zum Vorbild einer sehr mißverstandenen „Moderne". Ihn priesen die Tonsetzer allerorten, darunter auch manche deutsche: sind aber kein Strawinsky geworden!

Der Sturm ist vorüber, und längst ist es ruhiger um Strawinsky geworden. Vielleicht, weil er selbst ruhiger ward. Mit einigen Werken („Feuervogel", „Feuerwerk", „Petruschka-Suite", „Pergolese-Suite" und allenfalls dem Klavierkonzert) hat er sich bei uns durchgesetzt. Das „Sacre du printemps", im Ausland viel gespielt, erscheint bei uns selten, die „Symphonie der Psalmen", die uns Otto Klemperer seinerzeit in so merkwürdiger Verbindung mit katholischen Kreisen brachte, erweckte keinen Widerhall, auch seiner Blasmusik scheint der Atem ausgegangen. Gar nicht zu reden von seinen musikdramatischen Werken, von denen nicht einmal der würdige und gehaltvolle „Ödipus rex" oder die witzige „Geschichte vom Soldaten" ihren Platz behaupten konnten. Der Tatsache, daß sich der Kreis seiner Hörer vermindert hat, kann sich Strawinsky selber nicht verschließen, und ehrlich bekennt er in seinen „Erinnerungen"[1]: „Ich spüre sehr deutlich, daß ich im Lauf der letzten fünfzehn Jahre der überwiegenden Mehrheit meiner Hörer eigentlich fremd geworden bin."

Ein solches freiwilliges Bekenntnis, das eine gewisse Tragik offenbart, nimmt unbedingt für den ein, der es in aller Öffentlichkeit ablegt. Denn er hätte auch schweigen und die Wunde verbergen können. Frühzeitig schrieb Strawinsky seine „Erinnerungen", im Alter von erst fünfundfünfzig Jahren. Er schrieb sie, wie er im Vorwort erklärt, nicht zuletzt auch darum, weil seine Gedanken, die er in zahlreichen Interviews gegeben habe, ja selbst seine Worte und selbst einfache Tatsachen „häufig so entstellt wiedergegeben" worden seien, „daß sie falsch verstanden werden mußten". In seinem „Bericht", wie er sein Buch nennt, fühlt er sich über die Mitteilung der einzelnen Tatsachen hinaus gedrängt, auch von seinem Geschmack, seinen Neigungen und Abneigungen, auch sogar von seinem „Haß" zu sprechen. So ist denn ein aufschlußreicher, was das Tatsächliche angeht, zuverlässiger, anregend und temperamentvoll geschriebener Rechenschaftsbericht zustande gekommen, den wir sehr begrüßen und der uns in jedem Falle dankenswert erscheint. Denn nicht darauf kommt es an, ob wir die Auffassungen und Darlegungen Strawinskys, die sich über das ganze Buch zerstreut finden, gutheißen und uns zu eigen machen können, sondern einzig und allein darauf, daß wir uns endlich einmal ein richtiges Bild von Strawinskys Persönlichkeit machen

[1]) Igor Strawinsky, Erinnerungen. Werdegang und Schaffen eines Musikus. Atlantis-Verlag. Zürich-Berlin, 224 S.

können: Denn an einer solchen Möglichkeit hat es bis jetzt durchaus gefehlt. Wir können es aber um so eher, als der Bericht Strawinskys den Eindruck der Ehrlichkeit und Offenherzigkeit, übrigens auch der Bescheidenheit macht, keineswegs auf Schönfärberei aus ist (wie einige in letzter Zeit erschienene Musikerbiographien!) und die etwas spiralartige Entwicklung dieses Komponisten uns in allen Einzelheiten aufzeigt. Zwar verrät uns der Meister eine kleine Schwäche: er spricht gern von seinen Erfolgen, und so wird dieser Rechenschaftsbericht gelegentlich zum Geschäftsbericht. Aber er vergißt nie, seine Gönner und Mitarbeiter gebührend zu erwähnen und ihre Verdienste hervorzuheben. Ein menschlich sehr schöner Zug, und nicht der einzige in diesem Buch! Er gleitet auch über seine Mißerfolge nicht einfach hinweg, nur sucht er dann die Schuld auch auf andere Schultern zu verteilen. Aber daraus soll man kein Wesens machen.

Man kann nicht sagen, daß Strawinsky als Komponist einen Dornenweg gegangen ist. Er war vielmehr vom Glück begünstigt. Ein Glücksfall war es schon für ihn, daß er, an der Petersburger Universität dem Rechtsstudium ergeben, in dem Sohn von Rimsky-Korssakow einen wahlverwandten Kommilitonen fand, mit dem ihn bald eine enge Freundschaft verband. Vom Sohn zum Vater war es nicht weit. Der alte Rimsky-Korssakow aber, ein gütiger und immer hilfsbereiter Mensch, nahm sich des jungen Strawinsky sofort an. Er unterrichtete ihn nicht nur, sondern sorgte auch für ihn: gleich die erste Komposition Strawinskys („Pastorale") brachte er sofort zur Aufführung in Petersburg. So war das ja schon bei den Jungrussen gewesen: wir haben bei uns in Deutschland gar keine Vorstellung davon, wie diese Männer (Balakirew, Borodin, Arensky, Rimsky-Korssakow, Mussorgsky, Cui u. a.) sich in stetem Meinungsaustausch und bei der Aufführung ihrer Werke gegenseitig selbstlos gestützt und gefördert haben, ohne daß man von einer Kliquenbildung reden könnte! Jeder deutsche Komponist muß sie darum beneiden. Und es scheint, daß fortzeugend diese guten Taten sich auch noch auf den jungen Strawinsky heilsam ausgewirkt haben. Gleich das zweite Werk Strawinskys, ein Trauergesang auf den Tod seines Lehrers, wurde ebenfalls sofort aufgeführt, und genau so das dritte — es war schon das „Feuerwerk". Nichts von Mühen und Sorgen, Bittgängen und Abweisungen — alles geht glatt! Beneidenswert.

Im Leben Strawinskys fehlt auch nicht der bei uns schon legendäre Mäzenas. Immer stellt er sich irgendwie ein, wenn eine Aufführung an der Kostenfrage zu scheitern droht. Die Uraufführung der „Geschichte vom Soldaten" finanziert Werner Reinhart in Lausanne, „Mawra" und der „Fuchs" (zwei bei uns unbekannte Werke) können „dank großzügiger Unterstützung durch die Prinzessin Edmond de Polignac" an der Großen Oper in Paris herauskommen. Später stellt diese Prinzessin ihren Musiksalon für eine ganze Reihe von Werken Strawinskys, darunter selbst für den „Ödipus rex", zu Voraufführungen zur Verfügung — welche Annehmlichkeit, welcher Vorteil für einen Komponisten, der soviel experimentiert wie Strawinsky! „Wir hätten unsern Plan niemals durchführen können, wenn nicht die Prinzessin Edmond de Polignac uns wieder einmal geholfen hätte", bekennt Strawinsky bezüglich der sehr hohen Kosten für den „Ödipus". Selbst in Amerika, in Washington, hat Strawinsky einen weiblichen Mäzenas gefunden.

Wenn Strawinsky selber über die Entfremdung seiner Hörer klagt, so dürfen wir doch eins nicht übersehen: daß er ein durch Zahl und Güte der Aufführungen **sehr** verwöhnter Komponist ist. Wir können die Größe seines Hörerkreises nicht von Deutschland her abmessen. Er gehört buchstäblich der ganzen Kulturwelt an. Es gibt kaum einen Kulturstaat, in dem nicht wenigstens einige seiner Werke erklungen wären. In Frankreich, wo seine Bühnenwerke und Ballette mit den Namen Diaghilew, Nijinsky, Fokin, Ramuz und sogar Ravel für immer verbunden sind, übertrifft die Zahl seiner Aufführungen die in Deutschland bei weitem, ja, selbst im französischen Rundfunk genießen einige seiner Werke, so sonderbar uns das auch vorkommen mag, wirklich eine Art Volkstümlichkeit. In England, Amerika, Spanien, Ungarn, in den nordischen Ländern — kurzum, in Ländern sehr verschiedener Nationalität, werden seine Werke häufiger gegeben als bei uns. Aber freilich: Enttäuschungen und Rückschläge sind auch Strawinsky nicht erspart geblieben. Während „Feuervogel" und „Petruschka" in Budapest einen begeisterten Erfolg erzielten, erlebte „Petruschka" in Wien einen bis zu offener Sabotage gehenden Widerstand. „Die Orchestermitglieder scheuten sich nicht, ganz laut grobe verächtliche Bemerkungen zu machen, ‚schmutzige Musik' rief man mir zu und diese Feindschaft wurde von der ganzen Theaterverwaltung geteilt". Bekannt ist der tolle Theaterskandal bei der Uraufführung des „Sacre du printemps" unter Monteux 1913 in Paris. Fast genau ein Jahr später fand **dasselbe** Werk in Paris, als es im Konzertsaal aufgeführt wurde, einheitlichen Beifall!. Als Kussewitzky im Sommer 1921 Strawinskys „Symphonischen Stücke für Blasinstrumente" (zum Gedächtnis von Debussy geschrieben) in der Queens Hall in London aufführte, saßen die Bläser auf dem Podium so ungeschickt verteilt, daß sie der Dirigent kaum zusammenhalten konnte und ein akustischer Wirrwarr sondergleichen entstand. Die „Mawra" wurde bei ihrer Uraufführung in Paris (1922) von der gesamten Pariser Presse als „wahre Mißgeburt" abgetan. Aber auch hier war Strawinsky vom Glück begünstigt: wiederholt sah er sich bei späteren Aufführungen rehabilitiert.

Es würde eine besondere Untersuchung erfordern, zu Strawinskys ästhetischen Urteilen Stellung zu nehmen. Sehr kluge, aus reicher praktischer Erfahrung (denn Strawinsky hat ja auch in aller Welt dirigiert und seine Klavierwerke selber vorgetragen) gewonnene Urteile mischen sich bei ihm mit gänzlich unannehmbaren Auffassungen. Mitunter widersprechen sich diese Urteile auch, weil sie nicht immer frei sind von einem gewissen kompositorischen Zweckbedürfnis, sondern sozusagen ad hoc gebildet. So weiß Strawinsky z. B. die bei ihm so häufig wechselnde Verwendung der Instrumente immer irgendwie plausibel zu machen. Das Grundsätzliche, das er aus solchem Anlaß zu sagen hat, besitzt nicht immer Überzeugungskraft, und seine Ästhetik erscheint uns dann etwas gewollt und zurechtgebogen.

Auch über den Schaffensprozeß des Komponisten äußert er sich mehrfach in offenherziger Weise. Er scheut sich nicht vor dem Bekenntnis, daß er nur am Klavier komponieren kann, was gewissen Splitterrichtern, die nicht wissen, daß auch Wagner viel am Klavier komponierte, gewiß als ein besonderes Armutszeugnis gelten wird. Außerdem darf ihm um Gottes willen niemand zuhören, wenn er komponiert, was sich ja ebenfalls bequem zu seinen Ungunsten auslegen läßt. Über Deutschland und deutsche Meister sagt er uns nicht viel. Er lobt das „frische, begeisterungsfähige Publikum" der Nachkriegszeit, er lobt insbesondere Klemperer, der ja freilich auch sehr für ihn eingetreten ist, er lobt aber auch sehr die deutschen Musiker (übrigens auch die englischen). Er ist ein großer Verehrer Beethovens und bezeichnet die, welche ihn zu verkleinern suchen, als „Dummköpfe und Großschnauzen". Er ist ein großer Freund Schubertscher Walzer und nennt unsern Weber einen „Fürsten der Musik" — zwei Urteile, über die mancher staunen wird. Er hat sich einmal für Wagner begeistert, besitzt aber kein Verhältnis mehr zu ihm und meint, dessen Musik liege ihm „heute zu fern". Gänzlich verständnislos steht er dem Bayreuther Festspielgedanken gegenüber. Ganz köstlich aber ist es, wenn Strawinsky von der „überladenen Orchestrierung" Wagners spricht und überhaupt gegen die „ungesunde Vorliebe für orchestralen Aufwand" donnert! Da kann man nur sagen: ausgerechnet Strawinsky! Ein solches Urteil des Schöpfers des „Sacre du printemps" war nicht zu vermuten. Er ist andererseits kein Freund von Arnold Schönberg — und das hätte doch gewiß mancher vermutet.

Die ästhetischen Urteile Strawinskys erscheinen uns nicht festgefügt und unveränderlich, sondern rein geschmacklich bedingt, schillernd und wohl auch wandelbar. Doch ergibt sich auch hieraus eine gewisse Harmonie seiner Persönlichkeit: seine Urteile gleichen seiner Musik.

Ludwig Schemann †

Der Tod Ludwig Schemanns hat in allen Lagern des deutschen Geisteslebens tiefe Bewegung ausgelöst. Und zwar, weil Schemann einer der heute selten gewordenen Geistesarbeiter war, die sich auf weit mehr als einem Gebiet betätigen. Schemann, am 16. Oktober 1852 als Sohn westfälischer Erde geboren, wurde Geschichtswissenschaftler. Als solcher trat er zunächst in den Bibliotheksdienst der Universität Göttingen. Aber bald zwang ihn seine schlechte Gesundheit zum Verzicht auf amtliche Tätigkeit. Nach einigen Zwischenaufenthalten setzte sich Schemann in Frei-

burg i. Br. fest, um von hier aus als Privatgelehrter seine großen Arbeiten in Angriff zu nehmen.

Die für das deutsche Volk zweifellos nachhaltigste wurde sein „Feldzug für Gobineau". Der französische Rasseforscher war, außer im Hause Wagners, den Deutschen damals ebenso unbekannt wie der Gedanke der Rasse überhaupt. Schemann ging, unterstützt von Gobineaus Freundin, der Gräfin La Tour, allen Spuren Gobineaus nach, gab dessen Briefe heraus, schrieb die grundlegende Biographie über ihn und übersetzte als Erster dessen herrliches Werk „Die Renaissance". Durch Schemanns Tat ist es im Laufe der Jahrzehnte zu einem deutschen Hausbuch geworden. Durch Gobineau kam Schemann zum Rassegedanken. Als beste Frucht entstanden daraus nach jahrzehntelanger Arbeit die dreibändigen „Studien zur Geschichte des Rassengedenkens", die wiederum grundlegend genannt werden dürfen. Schemann hat mit diesen Arbeiten über die Rasse jene Bewegung mit entfacht und zur Höhe geführt, die zur Grundlage unseres heutigen Staates geworden ist. Auf diesem Gebiete haben sich Schemanns Hoffnungen also reich erfüllt. Ein ziemlich weiter Schritt führte unter anderem zu einem so rein geschichtswissenschaftlichen Werk wie der Beschreibung des Kapp-Putsches, die Schemanns letzte vollendete Arbeit war.

Eine andere Seite seines Wesens führte ihn zu musikalischen Themen. Sie kreisen vor allem um Wagner und Cherubini. Schemann hat noch die Festspiele von 1876 und 1882 miterlebt und ist dabei Wagner menschlich nahe getreten. Daß sich ein leibhaftiger Universitätsprofessor in die Gesellschaft Wagners begab, war damals etwas Ungeheuerliches. Schemann hat mit Heinrich v. Stein und Hans v. Wolzogen manche Lücke schließen helfen, die Friedrich Nietzsche zurückgelassen hatte. Von Richard Wagner erzählt Schemann in seinem kleinen Büchlein „Meine Erinnerungen an Richard Wagner". Schemann ist auch nach Wagners Tode dem Hause Wahnfried verbunden geblieben. Das beste Zeugnis dafür liefert seine Freundschaft mit Cosima Wagner und ihr Briefwechsel mit ihm, der soeben von seiner Tochter herausgegeben wurde und demnächst im größeren Rahmen hier besprochen werden soll. Freilich gehörte Schemann nicht zu den alles verhimmelnden Bayreuther Gefolgsmannen. Sein Blick ertrug keine Verengerung. So wie er sich seit je gegen den schändlichen Artikel Rubinsteins über Schumann aufgebracht hatte, so bereitwillig öffnete er sich der Größe Brahmsscher Musik und so freimütig bekannte er sich auch zu Hans v. Bülow, dem Brahms-Apostel. Dieser Standpunkt, der damals peinliche Folgerungen kleinlichster Art nach sich zog, ist unterdessen zum Standpunkt von uns allen geworden, Schemann hat als einer der ersten die geistige Weite für eine vernünftige Würdigung nach allen Seiten hin gefunden.

Die andere Sonne für Schemann war Cherubini. In jahrelanger Versenkung ist er der Musik des Meisters, der von Geburt Italiener war, in Frankreich lebte und in vielem zur deutschen Musik gehörte, immer näher gekommen. Cherubini ist auch das dritte Feld geworden, auf dem Schemann Grundlegendes geschaffen hat. Denn es ist anzunehmen, daß seine Biographie über Cherubini niemals der Ergänzung bedürfen wird. Freilich hat Schemann an Cherubini auch seine schwerste Enttäuschung erlebt. Noch der über Achtzigjährige glaubte an die Wiederkehr der „Abencéragen" und des „Démophon". Aber so herrlich seine Hoffnungen bei Gobineau und dem Rassegedanken in Erfüllung gegangen sind, so gründlich sind sie bei Cherubini im Wollen und Wünschen steckengeblieben. Cherubinis Opern sind bisher nicht wieder erwacht und wir dürfen ihnen wohl auch für die Zukunft ein recht düsteres Geschick vorhersagen. Über einer volkstümlichen Schrift, die nochmals für Cherubini werben wollte, ist Schemann gestorben.

Seine Vielseitigkeit zeigt sich auch auf dem Gebiet der Musik. Außer Cherubinis tragischen Opern im großen Stil und den Musikdramen Wagners erschloß er sich auch den Dramen im kleinen, den Balladen, bei denen er Martin Plüddemann durchaus neben Loewe gestellt sehen wollte. Seine kleine Schrift über Plüddemann und die Ballade ist inniges Werben für diese Kunstform, die den jüngeren Geschlechtern ziemlich fremd geworden ist. Schon diese knappe Übersicht, in der noch vieles fehlt, zeigt die Vielseitigkeit des Schemannschen Schaffens. Mit Recht durfte er sich in seinen letzten Lebensjahren der trostvollen Gewißheit hingeben, daß er ein reiches Lebenswerk in die Scheuer gebracht hat.
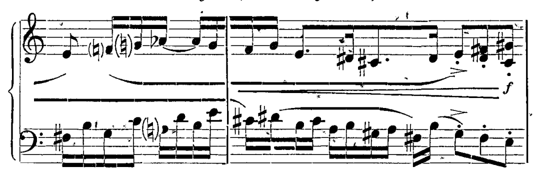
Friedrich Herzfeld

Klaviermusik und Klavierpädagogisches

Die 1936 entstandene dreisätzige Klaviersonate, op. 6, des jungen Leipziger Komponisten Helmut Bräutigam (Verlag Breitkopf & Härtel), wurde schon anläßlich ihrer Uraufführung — im Frühjahr 1937 durch den Pianisten Rudolf Fischer, dem sie auch zugeeignet ist — in der AMZ. (H. 15) kurz besprochen. In der polyphonen Anlage vorklassischen Meisterwerken wesensverwandt, hält sie sich in ihrer formalen Gestaltung streng an das Sonaten-Großschema (Barform) der Wiener Klassik. Zweifellos spricht sich hier eine ganz starke Begabung aus, die aufhorchen läßt. Das Studium dieses Werkes ist eine reine Freude. Ein unbändiger musikantischer Schwung und Rhythmus beherrscht das Ganze. Beim 1. Satz — man möchte an ein Toccata denken — erscheint das Hauptthema (um ein Beispiel zu nennen)

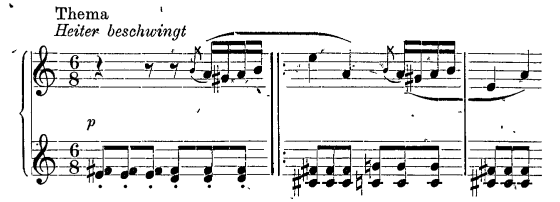
Leicht gehend

Beinahe non legato (Vorsichtig Pedal)



in der Durchführung zwiefach: einmal in seiner ursprünglichen Gestalt und dann darunter als Kontrapunkt in rhythmischer Vergrößerung durch Mensurdehnung. Die Verarbeitung des Themenmaterials zeigt glänzende Beherrschung des Stoffes. Der 2. Satz bringt ein heiter beschwingtes Thema,

Thema
Heiter beschwingt



das fünf Veränderungen in Variationsform einschließt. Das musikalische Geschehen des sehr lebhaft gehaltenen Schlußsatzes wickelt sich in prägnanter Motorik ab. Alle drei Sätze sind durch tonalen und thematischen Zusammenhang wie aus einem Guß. Man kann dieses Werk, das übrigens einen tüchtigen Spieler voraussetzt, freudig begrüßen. Es verdient stärkste Beachtung und Verbreitung.

Julius Weismanns „Musikalischer Wochenspiegel" (op. 123), Einfache Morgen- und Abendmusiken für Klavier zu 2 Händen (Steingräber-Verlag, Leipzig) ist schon in seiner Benennung und Anordnung ein origineller und reizvoller Einfall. Man möchte, was Art und besonders die schlichte liedhafte Haltung dieser kleinen Gebrauchsmusiken betrifft, unwillkürlich an R. Schumanns „Album für die Jugend" denken. Jeder Morgen und Abend der Woche hat sein eigenes Musikstückchen. Der Tag beginnt meist geschäftig, froh und optimistisch, während sein Fazit darauf am Abend ruhig und bedächtig gezogen wird (nur am „Donnerstagabend" gehts aufgeregter und sogar ein wenig gruselig zu). Ein Schlummerliedchen am „Sonntagabend" beschließt dann das Wochenbrevier. Diese reizenden Stückchen, mit zartem Griffel in klaren Linien gezeichnet, bieten gute Spielmusik, zu der man gern etwa im Unterricht der Mittelstufe greifen wird. Im selben Verlag erschien ein ebenfalls dem Musikerzieher angehendes Werk. Mit Heft 3 und 4 der Reihe „Mit Siebenmeilen-Stiefeln" (je zehn melodische Etüden für die Mittelstufe) bringt Martin Frey, dem die Musikerzieher schon manches wertvolle Unterrichtswerk für Klavier verdanken, seinen Etüdenlehrgang für die Mittelstufe zum Abschluß. Über die Verwendung von Etüden im Unterricht sind die Ansichten nach wie vor sehr geteilt. Wie dem auch sei: es ist ja nicht wichtig, daß der Schüler möglichst viele Etüden

spielt, sondern, daß er die für jede besondere Spielfigur, Anschlagsart und Spielbewegung geeignete Etüde vorgesetzt bekommt. Nach diesen Gesichtspunkten scheint der erfahrene Pädagoge das vorliegende Lehrwerk angelegt zu haben. Der Übungsstoff ist auf beide Hände gut verteilt und so verarbeitet, daß keine Ermüdung oder Verkrampfung eintreten kann. Wir finden unter anderem Studien für fortrückende Hand, Rollübungen unter Herausarbeitung einer melodischen Linie, Fingerwechsel bei Tonrepetition, Terzen-Studien und solche an gebrochenen Oktaven, Stakkato-, Legato- und Leggiero-Spiel, Untersatz, Übersatz, Vorstudien für Skalen- und Passagenspiel usw. Hervorzuheben ist die kluge und sparsame Fingersatzbezeichnung. Vorschläge für rhythmische Veränderungen des Spielmaterials, Studien für nachgetretenes Pedal werden nicht vergessen, auf Entwicklung und Festigung des rhythmischen Sinnes wird Wert gelegt. Der Musikerzieher wird dankbar sein, hier Unterrichtsmaterial in die Hand zu bekommen, das in übersichtlichem und logischem Aufbau neuzeitliche klavierpädagogische Erfahrungen mit geschmackvoller Form der Darbietung vereint. Karl Heinz Schottmann

* * *

Musikpädagogisches enthalten zwei Neuveröffentlichungen von Erich Geselbracht: „Im Blumenladen“ (op. 7), sechs kleine leichte Klavierstücke für den Unterricht, und die „Sechs Klavierstücke“ (op. 8) (beide: Verlag von Anton Böhm & Sohn, Augsburg und Wien). Der „Blumenladen“ bringt Stücke, die mit ihrem durchaus kindlichen Gepräge sicherlich den Dienst leisten werden, unsere kleinsten Pianisten zu interessieren und so ihrem Klavierspiel neue Impulse zu geben; das wiegende Stück IV befriedigt darüber hinaus höhere Ansprüche. — In den „Sechs Klavierstücken“, die, wie die Überschriften Humoreske, Arietta, Intermezzo, Capriccio, Bagatelle und Groteske ankünden, ebenfalls von leichter Gattung sind, bezeugt der Verfasser eine Vorliebe für den Tripeltakt, der in jedem Stück anders benutzt wird. Die technisch nicht schwierigen Stücke werden einem musikalischen Laien, der am Klavier mit unbeschwerter Musik Spannung suchen will, willkommen sein. Das ein halbes Hundert umfassende, mit einem Phil. E. Bachs „Versuch“ zitierenden Vorwort der Herausgeberin beginnende „Romantische Jugendalbum“ von Annie Schoberlechner (Universal-Edition) ist einmal wegen seines pädagogischen Zweckes, andererseits aber auch als interessante Sammlung zu begrüßen, in der man neben dem unumgänglichen Robert Schumann Reger, Tschaikowsky, Niels W. Gade, Adolf Jensen, Stephen Heller u. a. mehr vertreten findet. Bereichert wird die Sammlung durch ausführungstechnische Anmerkungen zu Stücken mit besonderen Schwierigkeiten.

Sechs Préludes für Klavier op. 61, veröffentlicht Friedrich Karl Grimm (Verlag für musikalische Kultur und Wissenschaft). Die ersten drei und das fünfte dieser Préludes sind weiche, aus Mixturengängen pastellierte Klangbilder, die „Stimmung machen“ wollen; der Zigeunertanz und die Etüde dagegen sind kurze effektvolle Virtuosenstücke. Obgleich sehr eingängig und gefällig in der Diktion, verschmäht Grimm die Errungenschaften der neuen Durchgangs- und Klangmischungstechnik keineswegs. Mit Unterstützung der Deutschen Gesellschaft der Wissenschaften und Künste für die Tschechoslowakische Republik, erschienen „Ballade“ und „Humoreske“ von dem sudetendeutschen Komponisten Theodor Veidl in Prag (Verlag Kistner & Siegel, Leipzig). Die zweithematige Ballade mit ihrem kontrapunktisch ornamentalen Satz sowie die leichtfüßig dahinspringende Humoreske sind aus der absoluten Linie geboren, die hier teils unbegleitet, teils vor einem motivisch figurierten Akkordhintergrund, wobei der Quartenklang eine große Rolle spielt, langzügig schwingt oder in Figuren tanzt. Durch den belebten und lockeren Klaviersatz und die oft kühn, aber folgerichtig übereinandergedeckten Klangfarben heben sich die Werke aus der Flut der zeitgenössischen Klavierliteratur als beachtenswerte Erscheinungen heraus. Ernst Boucke

Musikbriefe

Darmstadt

In einer Stadt von gerade 100000 Einwohnern spielt die Oper und die Konzerttätigkeit des Orchesters selbstverständlich im Musikleben die entscheidende Rolle. Durch das Ausscheiden des seitherigen Generalmusikdirektors Karl Friderich aus dem Verband des Landestheaters ist nun eine eigentümliche Lage geschaffen. Als Gastdirigent steht Hermann Abendroth im Mittelpunkt des Interesses, seine Opern- und Konzertleitung bringt ausverkaufte oder wenigstens sehr gut besetzte Häuser. Die regelmäßige künstlerische Arbeit erledigen zwei einander gleichgeordnete erste Kapellmeister, die in verständlichem Wetteifer den von ihnen geleiteten Aufführungen größtmögliche Bedeutung zu geben suchen. Zweifellos aber fehlt die verantwortliche Persönlichkeit, die als eigentlicher Leiter der Gesamtoper sich für die Stetigkeit der Leistungshöhe auch für die Zukunft einsetzt, der um seine guten Künstler auch einmal den nie ausbleibenden Kampf bei den Verwaltungsstellen aufnimmt und der verhindert, daß allzu viele der besten Kräfte der Oper am Ende der Spielzeit das Landestheater verlassen. Leider wird das der Fall sein, und der Generalmusikdirektor des kommenden Jahres die große Mühe haben, sich mit großenteils neuen Kräften ein brauchbares Ensemble aufzubauen und nach angänglicher, mit vielen Neuengagements stets verknüpften Dürre allmählich wieder einen beweglichen Spielplan zu erarbeiten. Also wieder eine künstlerische Krise, wie sie meist mit dem Wechsel des Opernleiters verbunden ist. Möge über dem Landestheater dabei wieder der glückliche Stern leuchten, daß es gelingt, wirkliche Talente in die entstehenden Lücken einzufügen.

Viel Wagemut zeigte der Opernspielplan in den ersten Monaten der Spielzeit nicht. Da ein recht gut aufeinander eingespieltes Ensemble zur Verfügung stand, konnte das Repertoire der beiden letzten Jahre ohne weiteres übernommen werden, verdienstvolle Neueinstudierungen waren Webers „Oberon“ in möglichst originalgetreuer Form, Mozarts „Così fan tutte“, Verdis „Maskenball“, für den sich Hermann Abendroth selbst einsetzte. Auch die französische Oper kam wieder einmal in Gounods „Margarete“ zu Wort, — ein Werk, das dadurch einen gewissen Zusammenhang mit der Geschichte der Darmstädter Bühne besitzt, weil hier die erste deutsche Aufführung 1861 stattfand. Freudig begrüßt wurde eine sehr sorgfältige Einstudierung von „Ariadne auf Naxos“ von Richard Strauß, und eine Auferstehung der Gluckschen „Iphigenie auf Tauris“ im Kleinen Haus des Landestheaters, während die Operette „Das Spitzentuch der Königin“ von Johann Strauß nicht ganz so wirkte, wie man es erhofft hatte. Als einziges neues Werk bleibt „Schwarzer Peter“, Oper für kleine und große Leute, Musik von Norbert Schultze, dem in der Weihnachtszeit ein recht freundlicher Erfolg beschieden war.

Da in der Leitung der Oper wohl ein Wechsel stattfinden wird, wie umfangreich ist noch nicht zu überschauen, so begegnen schon verschiedentlich Dirigentengastspiele, während Gastspiele für Neuengagements von Opernkräften in ziemlichem Umfang stattfinden. Naturgemäß ist der künstlerische Wettstreit zwischen den beiden ersten Kapellmeistern groß, und die Sorgfalt der Aufführungen hat durchaus Vorteile, dadurch. Dr. Werner Bitter ist von beiden der Erfahrenere, seine Opernleitung zeigt starkes Temperament und große Überlegenheit, und ganz hervorragend war sein bisher einziges Symphoniekonzert, in dem er die Altdeutsche Suite von Paul Höfer, mit dem Solisten Eduard Erdmann ein Mozart-Klavierkonzert und als Höhepunkt die *C*-dur-Symphonie von Schubert leitete. Heinrich Hollreiser, ein ganz junger Künstler, steht vielleicht am Anfang eines ganz bedeutenden Aufstiegs, viele seiner Leistungen zeigen verblüffende Übertragungskraft, aber noch ist nicht alles so ausgeglichen, daß nicht neben Meisterleistungen auch schwächere Abende zu verzeichnen seien. So wurde sein Symphoniekonzert für alle die, die seinen raschen Siegeszug erwarten, eine kleine Enttäuschung, da wohl gerade die Wichtigkeit dieses Ereignisses eine Befangenheit verursachte, die nicht alle Werke gleich gut hervortreten ließ.

Umjubelt ist jedesmal Hermann Abendroth, und seine beiden Symphoniekonzerte, die von zeitgenössischen Komponisten Hansheinrich Dransmann mit seiner „Symphonischen Musik“ und die 5. Symphonie von Max Trapp neben Haydn, Beethoven und Brahms zu Gehör brachten, werden als die Höhepunkte des Darmstädter Musiklebens aufgefaßt. Hinzu kamen noch ein von ihm geleitetes Symphoniekonzert mit außergewöhnlich verstärktem Orchester während der Gaukulturwoche, das allerdings vor geladenen Gästen stattfand, und ein ausgezeichnetes Konzert der Münchener Philharmoniker unter Adolf Mennerich mit Beethovens Achter und Bruckners romantischer Symphonie. Von den größeren Chorvereinen brachte der Musikverein mit Darmstädter Solisten am Bußtag das Requiem von Brahms, der Mozart-Verein einen Schubert-Abend mit begleiteten und unbegleiteten Männerchören, der Sopranistin Sophie Hoepfel und dem Pianisten Albert Hofmann (Wiesbaden) als Solisten, während die Liedertafel während der Gaukulturwoche ein ausgezeichnetes a cappella-Konzert mit zeitgenössischen Chorwerken gab.

Dr. Friedrich Noack

Jena

Nach wie vor erfreuen sich die von Prof. Rudolf Volkmann geleiteten Akademischen Konzerte starken Zuspruchs. Wir hörten als Gäste Tiana Lemnitz, die sich mit Schubert, Wagner und Wolf als äußerst feinfühlige und stilvolle Liedgestalterin vorstellte, Wilhelm Kempff mit dem überaus plastisch gestalteten *d*-moll-Konzert von Brahms und Alfred Cortot im Klavierabend mit Schumann und Chopin. Mit dem Jenaer Symphonieorchester brachte Volkmann die 2. Symphonie von Brahms in einer sehr fein erfühlten Wiedergabe und als Uraufführung die Serenade

für Kammerorchester von Gottfried Müller „Abschied von Innsbruck", die dem Werk starken Erfolg eintrug. In den Kammermusiken gab das Strub-Quartett einen Schubert-Abend und die drei Quartette op. 59 von Beethoven. Beide Abende gestalteten sich zu tiefem Erleben für die Zuhörer und zu begeistertem Erfolg für die Künstler.

Die von der Stadt Jena eingerichteten Stammkonzerte des Symphonieorchesters gewinnen mehr und mehr an Beachtung. Diese Konzerte zeigen insbesondere die ernste Arbeit von Ernst Schwaßmann, unter dessen Leitung sich das Orchester zu einem vollwertigen und vielseitig brauchbaren Klangkörper entwickelt hat. Das zeigt sich in der Aufführung stilistisch sehr verschiedenartiger Werke und auch bei der Begleitung von Solisten, wofür Schwaßmann ein besonders feines Gefühl hat. Wir hörten auch hier Gäste aus dem Reich: Kulenkampff, Hoelscher und Max Martin Stein. Außerdem brachte Schwaßmann klassische und zeitgenössische symphonische Musik. Sehr beachtet wurde die Passacaglia über ein Händel-Thema von Georg Goehler, die bei Gelegenheit einer städtischen Feier wiederholt wurde. Die 2. Suite von Respighi (Antike Tänze) und die „Symphonische Musik" von Dransmann gehören weiterhin in diesen Rahmen, endlich die mit großem Beifall aufgenommene Bearbeitung des Orgelkonzertes von Bach-Vivaldi *d*-moll für großes Orchester von Karl Stueber. Der Konzertmeister des Orchesters, Siegfried Wengert, trat erfolgreich mit dem *E*-dur-Konzert von J. S. Bach auf.

Der für das Jenaer Musikleben wesentliche a cappella-Chor (Leitung: Rudolf Volkmann) sang in mehreren Abendmusiken. Sehr beachtlich war die ungekürzte Aufführung der Motette „Jesu meine Freude" von Bach, die der Chor auf besondere Einladung auch in Weimar sang. Ferner brachte er Gesänge von Brahms und Reger und in einer Weihnachtsmusik alte deutsche Meister. An der Orgel brachte sich Rudolf Volkmann als stilvoller Bach- und Reger-Interpret in Erinnerung. Die Bach-Gemeinde ließ in einem Bach-Beethoven-Abend die am Jenaer Konservatorium tätigen Lehrer zu Wort kommen: Walter Hansmann (Violine), Hanns Keyl (Violoncello), Andreas Gehrsitz (Flöte) und Horst Gebhardi (Klavier). In einem Weihnachtskonzert trat auch das Konservatoriumsorchester (Leitung: Walter Hansmann) hervor. Heinrich Funk

Königsberg

Als bemerkenswerte Erstaufführung brachte das Königsberger Opernhaus Ottmar Gersters neue Oper „Enoch Arden". Das Werk wurde hier bei glänzender Aufführung unter Wilhelm Franz Reuß mit Condi Siegmund in der Titelrolle (dieser ebenfalls wie auch alle übrigen Mitwirkenden hervorragend) als eine rechte Volksoper aufgefaßt, die mit ihrem leicht faßlichen Textbuch von allgemein menschlicher Haltung und der außergewöhnlich bühnengemäßen Musik Aussicht auf einen Dauererfolg haben dürfte. Der Erfolg der Erstaufführung war durchschlagend. — Im übrigen brachte das Opernhaus in letzter Zeit in sehr hübscher Wiedergabe Wolf-Ferraris „Vier Grobiane", den „Rosenkavalier", Lortzings „Undine" und „Fidelio". Zu Silvester gabs eine Operetten-Uraufführung. Das kleine Werk betitelt sich „Der Silvesterprinz". Das Libretto ist nach der im Original sehr hübschen Novelle „Das Abenteuer in der Neujahrsnacht" von Zschokke zurechtgezimmert. Die Musik von A. Hahn bringt zwar keine Überraschungen besonderer Art, ist aber ganz frisch und geschickt gemacht und gefiel.

In den Symphoniekonzerten hörten wir als Erstaufführung für Königsberg Max Trapps 5. Symphonie, die unter Wilhelm Franz Reuß in hervorragend guter Aufführung herauskam und dank ihren großen künstlerischen Werten einen Erfolg hatte, wie er neuen Werken hier im zurückhaltenden Osten nur selten beschieden ist. Eine andere wertvolle Neuheit war außer Höllers „Hymnen", von denen schon im vorigen Bericht die Rede war, eine „Salzburger Passacaglia" für zwölf Soloinstrumente von Karl Walter Meyer, der hier als Bratscher im Orchester des Reichssenders tätig ist und durch seine wertvollen kompositorischen Arbeiten schon öfters aufhorchen ließ. Das neue Werk ist eine Kette geistvoll gemachter Variationen, die ihren Autor als Musiker von starkem Können und vornehmer Haltung zeigen. Sehr gut wirkte auch die „Musik mit Mozart" von Ph. Jarnach, die Generalmusikdirektor Abendroth als Gastgeschenk in seinem hiesigen Abend mitbrachte.

Um bei den zeitgenössischen Werken zu bleiben: der Königsberger Lehrergesangverein brachte unter seinem Leiter Prof. Firchow einen ganzen Abend solcher neuen Dinge, ein größeres Chorwerk von Gerster, den „Memelruf" von Herbert Brust, der auch hier mit außergewöhnlicher Herzlichkeit aufgenommen wurde. Im gleichen Konzert erlebten ferner Orchestergesänge von Gert Ochs und von Otto Besch (diese auf Texte von Hölderlin) ihre Uraufführung (von Hans Eggert, dem ausgezeichneten Königsberger Sänger, sehr schön gesungen).

Der Bach-Verein trat unter Traugott Fedtke ebenfalls für neues Schaffen ein. Er brachte Kantaten von Hermann Reutter („Der glückliche Bauer"), Wolfgang Fortner („Fragment Maria"), Hugo Distler („An die Natur") und Kurt Thomas („Weite Welt und breites Leben"). Eingeleitet wurde der Abend mit einer kräftig herben Spielmusik von Wilhelm Maler. Erscheinungen wie diese Konzerte müssen hier besonders vermerkt werden, weil sie immer noch zu den Seltenheiten gehören und Mut bei den Veranstaltern voraussetzen.

In den „Königsberger Stunden der Musik" gabs auch eine Uraufführung, ein Klavierquartett von Herbert Brust, nach der Verwendung einer Volksweise Falken-Quartett genannt, ein schlichtes, von Naturstimmungen erfülltes, innig melodiöses Werk. Aus der erheblichen Fülle der Konzerte vor Weihnachten gedenken wir noch der eindrucksstarken Wiedergabe des „Deutschen Requiems" von Brahms durch die Vereinigte Musikalische- und Singakademie unter Hugo Hartung und desselben Werkes auch durch den Bach-Verein unter Fedtke in einer schönen Kirchenaufführung. Hartung brachte zu Weihnachten ferner Bachs Weihnachtsoratorium. Sehr interessant war ein Konzert des Collegium musicum der Universität, das sich unter Leitung von Prof. Dr. Engel in den Dienst der neu gegründeten Ostpreußischen Musikgesellschaft gestellt hatte und ostpreußische Musik aus vier Jahrhunderten vermittelte.

Als Solisten hörten wir Ludwig Pogner, den Königsberger Geiger, und Hans Erich Riebensahm in einem sehr gelungenen Sonatenabend. Einen neuen künstlerischen Aufstieg zeigte Prof. Joachim Ansorge in seinem Klavierabend. Auch Rudolf Winkler konzertierte mit großem Erfolg. Otto Besch

London

Vier der Symphoniekonzerte der British Broadcasting Corporation wurden von Boult geleitet, Sargent betreute das fünfte, und da diese Abende wohl vielen meiner Leser durch den Rundfunk zugänglich sind, darf ich mich darauf beschränken, die weniger alltäglichen Begebenheiten aus den Programmen zu erwähnen. Da war z. B. ein Kuriosum in Gestalt einer Canzona des Venetianers Giovanni Gabrieli für drei Gruppen von Blechbläsern. Auf modernen Instrumenten und in dem Milieu von Queens Hall gespielt, klingt das Werk wohl recht anders als zu Zeiten seiner Entstehung! Sehr gelungen war eine Aufführung von Mozarts Haffner-Serenade, darauf folgte das Casals gewidmete Violoncellokonzert von Donald Tovey, von diesem meisterlich gespielt. Das Werk dauert zwar eine Stunde, auf den 1. Satz entfallen allein fünfundzwanzig Minuten, eine harte Nuß für den Zuhörer! Dafür ist aber das Adagio wirklich edle Musik, das Intermezzo delikat, und das Schlußrondo genial zu nennen. Das Werk sollte sich einen Platz in dem nicht überreichen Repertoire von Violoncellokonzerten erringen.

An einem Abend mit Chor erfuhren zwei Neuheiten ihre erste Aufführung in London: William Waltons Vertonung einer Ode von Dunbar „In Honour of the City of London" und John Irelands „These Things shall be" auf ein Gedicht von John Addington Symons. Beide Werke verdanken der Krönungsatmosphäre ihr Entstehen und atmen gesunden Patriotismus und Nationalstolz, besitzen dabei hohen musikalischen Wert und bedeuten eine Bereicherung der Chorliteratur, allerdings wohl nur der einheimischen. Der Abend schloß mit Waltons großer Kantate „Belshazzar's Feast", die in wenig Jahren sehr beliebt geworden ist. Sargent wählte für seinen Abend die 5. Symphonie des übrigens vor kurzer Zeit geadelten Bax, ein Werk, über das ich bei der Erstaufführung vor drei Jahren eingehend berichtete. Bei erneuter Bekanntschaft erweist es sich als eine gediegene Arbeit, die großes Können und Ideenreichtum an den Tag legt und unbedingt leben wird. Bei dieser Gelegenheit kam auch das reizende und vergnügte Violinkonzert von Dvořák wieder einmal zu Gehör, mit dem Russen Milstein als vorzüglichem Solisten.

Das London Symphony Orchestra, welches auf genossenschaftlicher Grundlage arbeitet, und keinen ständigen Dirigenten verpflichtet, befand sich vor einigen Jahren in einer Art Krise, hat sich aber inzwischen in mancher Richtung umorganisiert und es fertig gebracht, seinen alten Ruhm wieder zu erobern und sein Publikum zurückzugewinnen. Gutes Spiel in allen Gruppen des Orchesters, ziemlich konservative Programme und zugkräftige Solisten trugen zu dieser erfreulichen Wiedergeburt bei. Georg Szell, der in diesem Jahre das Scottish Orchestra betreut, war für ein Beethoven-Programm verpflichtet, Boult dirigierte eine gelungene Aufführung von Elgars „Traum des Gerontius". Am letzten Abend hörten wir erstmalig die Symphonie in *G*-dur von Dr. George Dyson unter seiner Leitung. Es ist ein gediegenes Werk für normales Orchester, von vernünftiger Länge, dessen vier Sätze voll ausgearbeitet sind, und das sich nicht scheut, die klassische Sprache der symphonischen Form zu sprechen. Sensation des Tages wird die Symphonie also nicht werden, aber man freut sich auf die zweite und dritte Aufführung, um mit den vielen Schönheiten und Feinheiten erneute Bekanntschaft zu machen und sie besser zu erkennen und zu verstehen. — Das 5. Brandenburgische Konzert und das 1. Konzert von Brahms mit Solomon am Klavier umrahmten die Symphonie.

Die Dienstag-Konzerte von van Wyck brachten u. a. einen Liederabend der Amerikanerin Rose Bampton und ein Orchesterkonzert, wofür das L.S.O. mit Stanley Chapple am Pult verpflichtet war. Zwischen Elgars Introduction und Allegro für Streicher und Brahms' 4. Symphonie spielte Mischa Elman das Violinkonzert von Beethoven. Eine rechte Enttäuschung war uns beschieden über diesen einstmals bedeutenden Geiger: eine harte Geduldsprobe. Beecham und die Londoner Philharmoniker hatten im Frühjahr in Paris konzertiert, als Gegenbesuch brachte die Anglo-French Art & Travel Society das Colonne Orchester nach Queens Hall mit Paul Paray als Dirigenten. Liszts Faust-Symphonie bestritt den ersten Teil, ein rechter Mißgriff im Programmbau, denn es gibt wahrlich interessantere Kompositionen in der französischen Literatur neuerer Zeit, die man uns hätte vorsetzen können. Im zweiten Teil hörten wir Ravels brillantes Klavierkonzert (Solistin: Yvonne Lefébure) und eine Reihe von Dingen wie Debussys „L'après-midi d'un Faune" und den „Apprenti sorcier" von Dukas, die hier ebenso bekannt und sogar abgedroschen sind, wie auf der anderen Seite des Kanals. Das Konzert diente wohl auch noch anderen Zwecken als musikalischen, und ist vielleicht anzusehen als Geste angesichts der regelmäßigen Besuche von Berliner, Wiener und Prager Orchestern. Jedenfalls erschienen an jenem Abend Ministerpräsident Chamberlain und Frau, Herr und Frau Eden, der Griechenkönig, die frühere Königin von Spanien und der französische Gesandte. H. R. Wolf

Zürich

Die Abonnementskonzerte der Tonhallgesellschaft prunken diesen Winter mit berühmtesten Solistennamen, sollen aber künftig nicht mehr doppelt geführt werden, womit eine seit fünfunddreißig Jahren bestehende und jetzt überlebte Einrichtung dahinfällt. Gelegentlich wird nun neben der Tonhallekapelle auch das Schweizerische Radio-Orchester zur Mitwirkung herangezogen. Dessen Dirigent Constantin Bernhard enttäuschte allerdings schwer mit seiner nüchternen Einstellung zu Beethoven sowie mit der lässigen Art, das von Emil Frey im Solopart hervorragend schön gespielte Klavierkonzert von Schumann zu begleiten. Günstiger stand es um Tschaikowskys „Pathétique", in deren Partitur sich Bernhard besser auskannte. Dem Orchester ist viel Gutes nachzurühmen. Volkmar Andreä als der Leiter der regelmäßigen Symphoniekonzerte begann mit Brahms und Beethoven. Ein starker Dirigiererfolg war Richard Straußens „Don Quixote". Versuchsweise hat man dieses Jahr die Volkskonzerte aus der Tonhalle ins Limmathaus verlegt, wo, ebenfalls unter Andreäs Leitung, mit Beethoven und Wagner ein guter Anfang gemacht wurde.

Alexander Schaichet an der Spitze seines Kammerorchesters kam uns ungarisch mit zwei Probestücken von Paul Kadosa und Miklós Rózsa. Beide Neuheiten wurden aber von Bartóks jüngster und hochbedeutsamer Orchestersuite (Musik für Saiteninstrumente, Schlagzeug und Celesta) in den Schatten gestellt. Das Berner Streichquartett gab dem ersten Abend der zumeist mit modernster Kunst sich befassenden Gesellschaft „Pro Musica" Ansehen und Würde. Man hörte Quartette von Arthur Honegger und Willy Burkhard, ferner ein vollklingendes, aus dem abstrakten Stil herausführendes und mit einer tatsächlich spanisch anmutenden Seguidilla geschmücktes Streichtrio von Richard Sturzenegger sowie eine ziemlich grätige, aber nicht ohne Humor erdachte Klaviersonate des eigenwilligen Zürchers Huldreich Georg Früh. Nachhaltige Eindrücke empfing man von einem Sonatenabend, der die hiesige Geigerin Else Stüssi mit dem Glarner Pianisten Jakob Gehring in Dienste Mozarts, Regers und Busonis (Sonate mit dem Bach-Choral „Wie wohl ist mir") zusammenführte.

Die Oratoriensängerin Ria Ginster, die vom Zürcher Konservatorium in den Lehrkörper aufgenommen wurde, zeigte, begleitet von Dr. Andreä, wie vornehm und zartfühlend (manchmal auf Kosten des Temperaments) sie auch im Liedbereich zu gestalten weiß. Im Großmünster sekundierte Lucia Corridori mit ihrem beseelten Gesang dem jungen Luzerner Organisten Rudolf Sidler, dessen technisch schon bemerkenswert herangereiftes und auch gedanklich belebtes Spiel (Bach, Reger und Kaminski) ein verheißungsvolles Debüt bedeutete. Irma Schaichet im Kreise des von ihrem Gatten dirigierten Kammerorchesters spielte Bach, Mozart und Schumann mit sehr prägnantem Ausdruck. Eine Pianistin von ähnlich dezidierter Haltung und beherrschtem Können ist Silvia Kind, die neben Beethoven und Chopin auch Skriabin und Hindemith würdigte. Sviatoslav Soulima Strawinsky, der namentlich als Techniker imponierte, ist kein bloßes Schattenbild seines berühmten Vaters, sondern weiß in sympathischer Weise sein künstlerisches Selbstgefühl geltend zu machen.

Die Chronik des Zürcher Stadttheaters, dessen Personalbestand dem Vorjahr gegenüber keine nennenswerten Veränderungen aufweist, hat einige erfolgreiche Neueinstudierungen zu verzeichnen. Es betrifft dies namentlich Verdis „Don Carlos", Wolf-Ferraris „Neugierige Frauen", Straußens „Ariadne", Weinbergers „Schwanda" sowie „Meistersinger" und „Boris Godunoff". Ein erwünschtes neues Ferment in unsern Opernbetrieb brachte der neuverpflichtete Kapellmeister Hans Swarowsky, der sich mit Robert F. Denzler in die Hauptaufgaben der Oper teilt, während die aus finanztechnischen Gründen immer mehr ins Gewicht fallende Operette dem jungen und routinierten Dirigenten Viktor Reinshagen überlassen bleibt. Prof. Dr. Fritz Gysi

Aus dem Berliner Musikleben

Das *c*-moll-Quartett von Brahms und ein Quartett in *Es*-dur von Ditters v. Dittersdorf bildeten die Eckpfeiler der **18. Stunde der Musik.** Größere Gegensätze, als die schwerblütige Schöpfung des niederdeutschen Meisters und das, einer kristallklaren Quelle gleich munter dahineilende Quartett des Zeitgenossen Haydns und Mozarts, sind nicht leicht zu finden. Es spricht für die stilistische Wendigkeit des Strub-Quartetts, daß beide Werke eine gleich unmittelbare Wiedergabe fanden. Innigkeit im Ausdruck und beglückende Harmonie im Zusammenspiel ließen die Romanze im Brahms-Quartett zum tiefsten Eindruck des Abends werden. Zwischen den Instrumentalwerken trug Rolf Pfarr eine Liederfolge von Wilhelm Fehres vor („Vom Baume des Lebens", Erstaufführung). Die Singstimme dieser Lieder bewegt sich in sinnvoller, freier Deklamation über einer mit sparsamen Mitteln tonmalenden Klavierbegleitung. Es war nicht zum wenigsten die Eindringlichkeit, mit der sich der Sänger dieser Lieder annahm, die ihnen achtungsvolle Aufmerksamkeit sicherte. An dem Erfolg hatte Gerhard Puchelt als charaktervoller und feinnerviger Begleiter am Flügel einen bedeutenden Anteil.

Die Huldigung, die **Hellmuth Knoll** Chopin darbrachte, offenbarte innere Verbundenheit mit der Eigenart des großen polnischen Romantikers. Der junge Künstler hat sich mit besonderer Liebe und Einfühlungsfähigkeit in die träumerische Klangwelt Chopins versenkt. Er weiß sie mit „singendem", verschwebend-zartem Anschlag zum Widerhall zu bringen. Vielleicht nur, daß er im Gebrauch der „Dämpfung" noch sparsamer sein könnte. Sein Spiel verbindet ungewöhnliche Gelöstheit mit bedeutender Technik, deren klare Entfaltung nur gelegentlich, so im 1. Satz der *b*-moll-Sonate, unter allzu stürmischem Zeitmaß litt.

Hilde Sander widmete ihren Klavierabend Werken von Beethoven. Ihr Spiel war während des ersten Teils des Abends durch Befangenheit beeinträchtigt, so daß es nicht leicht war, einen klaren und gesicherten Eindruck vom Stand ihres Könnens zu gewinnen. Im weiteren Verlauf des Konzertes wandte sich die junge Künstlerin der „Phantasie" und der „Appassionata" zu. Ihr Vortrag gewann an Klarheit und Ausgeglichenheit. Man erlebte in Auffassung und Phrasierung von rühmenswertem Verständnis zeugende, feinsinnige Einzelzüge. Das nächste Ziel, das Hilde Sander zu erreichen bestrebt sein muß, ist Gelöstheit der Armfunktionen, die sehr zu wünschen übrig läßt. Darüber hinaus wird sich die junge Künstlerin in die geistige Welt Beethovens noch tiefer hineinleben müssen, um zu der Größe und Geschlossenheit der Wiedergabe zu gelangen, auf die sie Anspruch hat.

Arien von Händel, Gluck und Max Bruch bildeten das Eingangstor eines erfolggekrönten Abends im Beethoven-Saal, den **Eva Liebenberg** im übrigen Liedern von Brahms und Gesängen Mussorgskys widmete, um mit einer Hugo Wolf-Gruppe zu schließen. Die Darbietungen der Sängerin standen unter dem Zeichen kraftvoller Steigerung. So elementare Wirkungen Eva Liebenberg dank ihrer, in der Mittellage und Tiefe am machtvollsten ausschwingenden, pastosen Altstimme den monumentalen Gesängen von Händel und Gluck abgewann, mit so großer Eindringlichkeit sie sich für Lieder von Brahms einsetzte, ihre Leistungen gipfelten im Vortrag der, von Raucheisens großzügig-packender Klavierbegleitung getragenen „Lieder und Tänze des Todes" von Mussorgsky.

Adolf Diesterweg

Die Aufführung der 5. Symphonie Anton Bruckners im Reichssender Berlin wurde benutzt, um Generalmusikdirektor **Hans Weisbach** für die Veranstaltung des großen **Bruckner-Zyklus** im deutschen Rundfunk zu danken und zu ehren. Die Internationale Bruckner-Gesellschaft überreichte ihm das Ehrenmedaillon. Reichsintendant Glasmeier erhielt gleichzeitig eine Ehrenurkunde. Hans Weisbach bietet die Brucknerschen Symphonien in den Originalfassungen. Er ist ja deren eifrigster Verfechter. Gerade darum wurde er von der Bruckner-Gesellschaft so hoch ausgezeichnet. Weisbach hält sich streng an die von Bruckner vorgeschriebenen Bestimmungen für den Vortrag, d. h. er läßt es haargenau bei den in den Originalfassungen befindlichen Vortragszeichen, die gegen die in den Druckfassungen außerordentlich gering an Zahl sind. Weisbach meidet also Espressivos und Zeitmaßdehnungen. Für jeden Satz legt er ein ziemlich durchgehendes Zeitmaß fest. So kommt es, daß z. B. im 1. Satz das alla breve-Zeitmaß aus der Druckfassung langsamer geht als das „Langsam" des zweiten

Themas, denn Weisbach schlägt nach der Originalfassung den ganzen Satz in Vierteln. Es erhebt sich für den unbefangenen Zuhörer die Frage, ob Bruckner beim ersten Thema nicht doch alla breve gemeint hat, selbst wenn er Viertel schrieb. Klanglich wird die 5. Symphonie in der Originalfassung durch Weisbachs Auffassung fast noch verstärkt: ein Musizieren zwischen den Streichern und dem Blech. Die Holzbläser treten stark zurück. Hier drängt sich uns wieder eine Erwägung auf. Wenn wir die Originalfassung mit dem herberen, unfarbigeren, unwagnerischeren Klang spielen, ist es dann recht, die ganzen Bläser doppelt zu besetzen, also etwa mit sechs Posaunen anzutreten? Ist das auch nicht abweichend von den Vorschriften Bruckners? Wenn nun der Choral im letzten Satz nicht mehr von einem zweiten Orchester erklingt, dafür aber von den doppelten Bläsern, müssen wir dann in solcher Klangballung nicht doch ein geheimes Liebäugeln mit dem reicheren Satz der Druckfassung erkennen? Die endgültige Lösung bei Bruckner scheint also doch noch nicht gefunden zu sein. Die Größe von Weisbachs Leistung, daß Maß seiner hingebungsvollen Begeisterung bleibt von all diesen sachlichen Erwägungen natürlich völlig unberührt. Die beiden Orchester der Reichssender Berlin und Leipzig ergänzten sich zu einer hervorragenden und geradezu mustergültig sauberen Leistung.

Der französische Dom erlebt nur selten Orgelkonzerte. Jetzt lud **Horst Nordmann** zu einer Orgelstunde. Daß er in der Hauptsache Werke von Bach und Reger spielte, ist fast selbstverständlich. Es sind nun einmal die Orgelmeister. Daß Nordmann ein Werk von Buxtehude vorausgehen ließ, ist kennzeichnend. Um Bach gruppiert sich eine Reihe würdiger Orgelmeister. Reger aber steht auf weitem Feld allein. Außer von ihm ist uns aus dem 19. und beginnenden 20. Jahrhundert für die Orgel fast nichts geblieben. Nordmann spielte die Werke mit großer Liebe und verstehendem Hingegebensein. Seine Neigung zum großen, brausenden Orgelklang ist unverkennbar, aber ebenso auch sein Streben, in das geistige Gefüge der Werke einzudringen. Die gehaltvolle Orgelstunde hätte eine größere Zuhörermenge verdient.

Lilia D'Albore ist Italienerin. Das hört man schon am ersten Ton. Es liegt darin jene Süße und jene fast an die Bratsche erinnernde Rundung des Klanges, wie sie nur in einem Lande des blauen Himmels wachsen können. Dagegen findet sich bei der jungen römischen Geigerin fast nichts von dem gewissen italienischen Temperament. Niemals rauscht südliche Leidenschaft auf. Eher wird ihr Spiel von einer manchmal fast zu weitgehenden Zurückhaltung bestimmt. Mozarts himmlische *A*-dur-Sonate z. B. zog beinahe flächenhaft an uns vorüber. Allerdings ist ja das Verhältnis der Italiener zu Mozart überhaupt lockerer als wir es für wahrscheinlich halten. In kleineren Virtuosenstücken fand die Geigerin viel bessere Gelegenheiten zu persönlicher Entfaltung. In Prof. Hinze-Reinhold hatte sie einen gleichstrebenden Begleiter gefunden.

Der Liederabend von **Margarete Vogt-Gebhardt** stellte drei Berliner Tonschöpfer in den Mittelpunkt und brachte damit eine erfreuliche Abwechslung in den fast beängstigenden Gleichschritt der üblichen Programme. Friedrich Welter läßt in seinen Liedern eine ungemein feine und reizsame Harmonik aufschillern. In kleinen aber sinnvoll gefügten Abweichungen von den Grundtonarten setzt er seinen meist ostpreußischen Textvorlagen kunstvolle Lichter auf. Von Hugo Rasch erklangen wieder seine Wilhelm Buschlieder. Daß sich Raschs Humor so stark mit dem des großen philosophischen Spaßvogels deckt, sichert ihm den Erfolg. Grete v. Zieritz zeigt in ihren japanischen Liedern Gottseidank kein japanisches Kolorit, sondern musiziert temperamentvoll und brausend. Margarete Vogt-Gebhardt hat für so verschiedenartige Aufgaben viel Sängerintelligenz einzusetzen. Als Begleiter war Fr. Rolf Albes eingesprungen.

Das **Elly Ney-Trio** widmete seinen jüngsten Abend Beethoven. Wie in den meisten andern Formen auch hat Beethoven im Trio das Höchste gesagt, was die Vereinigung dieser drei Instrumente überhaupt künden kann. Das Elly Ney-Trio scheint nun eine feste und bleibende Zusammensetzung gefunden zu haben, zugleich wohl auch die günstigste, die sich unter unsern heutigen Künstlern überhaupt denken läßt. Denn zu der rheinischen Pianistin passen Max Strub und Ludwig Hölscher als hervorragende Ergänzungen. So ergibt sich ein wunderbarer Zusammenklang. Auffallend ist die starke Zurückhaltung. Als Grundcharakter wird ein zartes aber klingendes Piano gewählt. Von hier bricht der Sturm der Leidenschaft um so mächtiger hervor. Friedrich Herzfeld

Beim **3. Sonderkonzert des Philharmonischen Orchesters** mit großen Dirigenten des Auslands stand wieder einmal **Willem Mengelberg** am Pult. Obgleich — oder weil? — seine Vortragsfolge diesmal ganz auf ein neueres Konzertwerk verzichtete, hatte sie unverminderte Anziehungskraft auf die Berliner Konzertbesucher. Der Abend wurde zum kraftvollen Bekenntnis des holländischen Dirigenten zu deutscher klassisch-romantischer Ausdrucksformung. Fest mit der Erde verbunden, in fast behäbiger Breite erstand Beethovens Coriolan-Ouvertüre, mit dagegen teilweise auffallend raschen Zeitmaßen und einigen sehr persönlichen melodischen Dehnungen Schuberts *h*-moll-Symphonie (wie wäre es mit einer Schonzeit für sie?) und schließlich die *c*-moll-Symphonie von Brahms; geschlossen und maßvoll. Bereitwillig übertrug der gefeierte Dirigent den Dank der Hörer auf das Orchester, das ihm folgewillig zur Verwirklichung seiner künstlerischen Absichten verholfen hatte.

Ein Leckerbissen für musikalische Feinschmecker war in der Hochschule die Veranstaltung **„Lautenkunst des Spätbarock“.** Hier wurde die Laute, das heutzutage aus seiner früheren beherrschenden Rolle völlig verdrängte Instrument, in seine Rechte als Solo- und Generalbaßinstrument wieder eingesetzt. Hans Neemann, der mit großem Können eine prachtvolle Theorbe aus eigener Werkstatt spielte, hatte Köstlichkeiten der Literatur zusammengestellt. Überraschend lebendig erwies sich Bachs Schüler J. L. Krebs in seinem Konzert für Laute mit Streichern, von Haydn hörte man ein reizendes Quartett für Laute, Violine, Viola und Violoncello, ferner gab es neben Solostücken — ein herrliches Konzert für Viola d'amore, Laute und Streichorchester von Vivaldi. Prof. Hans Mahlke, der an Stelle des erkrankten Prof. Stein außerdem die Leitung des Kammerorchesters übernommen hatte, spielte den Bratschenpart mit gewohnter Sicherheit. Es war ein Abend, der in der Einheitlichkeit seiner Stimmung den Hörer aus der Zeit zu entrücken vermochte und fest im Gedächtnis haftet.

Das **Fehse-Quartett** spielte diesmal in etwas anderer Zusammensetzung: für den erkrankten Violoncellisten Peter Herbert Lehmann gab der auch als ausgezeichneter Solospieler hervorgetretene Walter Lutz mit sanglichem Ton und rhythmischer Belebtheit das Fundament des Klangkörpers. Richard Fehse führte die Spielgenossen mit seiner zierlichen Klanggebung durch die abstrakte Geistigkeit eines der viel gehörten Mozartschen Quartette, durch Beethovens musikantischere Trio-Serenade und zum Schluß durch Schuberts unvergängliches Klavierquintett, bei dem sich die Pianistin Duscha v. Hakrid mit ihrer durchsichtigen Spielweise und der Kontrabassist Hermann Schumacher der Gemeinschaft sinnvoll einfügten. Die Hörer nahmen die gut durchdachten Darbietungen mit herzhaftem Beifall entgegen. Dr. Richard Petzoldt

Von „Minne und Fröhlichkeit“ in alter und neuer Chormusik sang die **Kantorei an der Staatlichen Hochschule für Musik** unter der Leitung von Prof. Kurt Thomas und stellte wiederum ihr schwereloses Klanggeben, das in schnellen Sätzen geradezu zum Parlando wird, unter Beweis. Die edle Sehnsucht des vom Barock schon zur Klassik weisenden Madrigals „Süßes Lieb“ von John Dowland sowie Haßlers Klage „Muß ich dich denn aufgeben“ fanden unter der außerordentlich intensivierenden Zeichengebung Thomas' ergreifende Klanggestaltung. Von Hugo Distlers eigenartig schwebenden „Minneliedern“ nach Heinz Grunow erweckte das sehr anspruchsvoll gesetzte „Im Maien“ als verblüffend ausgeführtes Kabinettstück besonderen Beifall. Aus dem fröhlichen Teil mußten Scandellis lebensfrohes „Hennlein“ und Lassos „Echo“ wiederholt werden. „Fünf Tierfabeln“ op. 31 von Kurt Thomas beschlossen den Abend; sowohl humoristische wie ernste Charakterisierung ist in diesen, zum Teil zum Lachen, zum Teil nachdenklich stimmenden, wirkungsvoll und in überzeugender Sprache für Chor geschriebenen Fabeln verwendet. Das Helga Schon-Quartett (Helga Schon, H. Jürgen v. Hansemann, Liselotte Schönwaldt und Heinrich Jakobskötter) und Hans Jakob Seydel, Flöte, alle Kammermusikklasse Prof. Hans Mahlke, bereicherten das Programm noch um Paul Höffers Volksliedbearbeitungen für Streichquartett und Regers Trioserenade op. 141, die, beide frisch und geschmackvoll gespielt, den Spielern viel Beifall erwarben.

Das 2. der **Internationalen Austauschkonzerte der Singakademie,** wiederum ein deutsch-italienisches, wurde von der Kammermusikvereinigung Gruppo Stromentale Italiano, Turin, unter Mitwirkung von Clelia Gatti Aldovrandi (Harfe) ausgeführt. Die von Nino Sanzogno geleitete Vereinigung umfaßt Streichquartett, Holzbläserquartett und Trompete. Man hörte Musik des 17. und 18. Jahrhunderts in neuer Bearbeitung und hauptsächlich, zeitgenössische italienische Musik. Das fünfsätzige Divertimento von Roberto Lupi verwendet Lautentabulaturen des 17. Jahrhunderts, die hier als Nonett für Streicher, Bläser und Harfe erscheinen; sehr geschmackvoll instrumentiert, kam die alte Musik weitab von allem nur historischen Musizieren zu schönster Wirkung, wozu die hohe Spielkultur des kleinen Orchesters mit seinem gepflegten Klang das ihrige beitrug. Meister des 17. und 18. Jahrhunderts Zipoli, Durante und Galuppi, hörte man, zu einem Pasticcio vereinigt, in einem Sextett-Divertimento unter der Bezeichnung „Arlecchino“ von G. L. Tocchi. Diese mehr spielerische Musik voll rhythmischer und instrumentaler Delikatessen fand großen Beifall. — Die Werke der modernen Italiener zeugten von recht verschieden gearteter künstlerischer Individualität. Das Quintett für Flöte, Oboe, Viola, Violoncello und Harfe des 1911 geb. Mailänders Nino Rota hat eingängige Melodik und leuchtenden, ekstatischen Klang. Eine ganz andre Natur ist Giovanni Salviucci. Seine Serenade, ein Nonett, war wohl als das beste Werk des

Abends zu bezeichnen. In den harmonischen Kühnheiten, in den energiegeladenen Ecksätzen (der Schlußsatz von delikaten Zwischenpartien unterbrochen), wie auch in der Canzone, spricht sich modernes Seelentum aus. Die Introduzione (Oktett) von Sanzogno, eine einsätzige, stark dissonante Musik, mag als Einleitung zu einer Groteske gedacht sein. Den Beschluß bildete eine humoristisch-parodistische, italienische Volksmelodien benutzende, viel Heterogenes in sich vereinende Serenade (Quintett) von Alfredo Casella. — Den Veranstaltern gebührt für ihr Bemühen, die Bekanntschaft mit neuen ausländischen Werken zu vermitteln, Anerkennung und Dank.

Werke von Martin Grabert bot ein **Konzert des Steglitzer Markuskirchenchores** unter der Leitung von Martin Grabert. Man hörte aus den Gottsucherliedern op. 53, von Lisa Bardeleben-Comperl (Sopran) sehr schön gesungen, das eindrucksvolle „Da die Tage so voll Not", ferner, von der Altistin Gertrude Tiede-Lategahn ausgezeichnet interpretiert, die ergreifenden Lieder „Herbert" und „Abendlied" auf feine besinnliche Texte von Gustav Schüler. Die in schönen Steigerungen aufgebaute Kirchenkantate „Hanna und Simeon" für Chor, Soli, Orgel und Streichorchester beschloß, unter des Komponisten Leitung lebensvoll musiziert, den reichhaltigen Abend. Der für den verhinderten Valentin Ludwig eingesprungene Tenor Krebs zeigte sich als gewandter Evangelist mit modulationsfähigem schönem Stimmaterial. Die Kantate gestaltet mit für den andächtigen musikalischen Laien verständlichen Mitteln sehr fein und eindringlich das Erlebnis der langen und endlich erfüllten Messias-Sehnsucht.

Im **Beethoven-Mozart-Zyklus** des Philharmonischen Orchesters dirigierte Carl Schuricht das 2. Konzert mit der Griechin Anna Antoniades als Solistin. Diese hier schon vorteilhaft bekannte Künstlerin spielte das *c*-moll-Klavierkonzert von Beethoven mit klassischer Eleganz und vornehmer Gefühlsäußerung. Von den symphonischen Darbietungen des Orchesters fesselte diesmal die Symphonie *D*-dur ohne Menuett von Mozart ganz besonders; Schurichts beschwörende Führung ließ die kostbaren dissonanten Durchgänge und die aparte Instrumentation dieses hochgeistigen Werkes in genußreichster Durchsichtigkeit erstehen. Für die Aufnahme dieser mit Unrecht ihren drei Schwestern nachgestellten Symphonie ins Programm war man besonders dankbar. Den Abend beschloß Beethovens Natursymphonie. Es ist erstaunlich, wie die sich ihres Könnens stolz bewußten Philharmoniker sich der Ausdeutung durch eine Persönlichkeit wie die Schurichts unterordnen! Ernst Boucke

Bei ihrem Duoabend erprobten **Heinz Schkommodau** (Violine) und **Susy Mayweg** (Klavier) sicheres Können, persönliche gestalterische Haltung und kammermusikalische Verständigungsbereitschaft. Der Geiger pflegt einen tragenden, ausdrucksmäßig abwechslungsreichen Strich — Ausfeilung vertrüge noch sein Staccatospiel! — und zeigt im Vortrag künstlerisches Nachdenken. Seine Partnerin, im Besitze technischer Bravour, hat Schwungkraft, aber auch individuelle Klangabtönung einzusetzen. In der von ihrem Streichergefährten kapriziös und kantabel zugleich erfaßten *a*-moll-Suite von Reger wandte sie dynamische Kontrastmittel manchmal etwas zu jäh an, in der rauschend ausladenden Sonate von Gerhard von Westerman kam ihr dagegen von der Natur des Werkes her die führende Rolle zu.

Ein Erlebnis bereiteten **Georg Kulenkampff** und **Siegfried Schultze** mit ihrem Sonatenabend für die Berliner NS.-Konzertgemeinde. Der Meistergeiger, auf dem Gipfel seines Könnens, lieh Mozarts beseligender *B*-dur-Schöpfung K.-V. Nr. 454 die ganze Süße und entstofflichte Schönheit seines Striches und gestaltete in engster Verbundenheit mit seinem vollkommen durchsichtig spielenden und geistvoll phrasierenden Klavierpartner großzügig und echt kammermusikalisch zugleich. Die Wiedergabe fand überzeugend die Mitte zwischen rokokohafter Überfeinerung und frühromantischer Empfindsamkeit und legte so den Werkstil auf die klassische Linie fest. Mit der allen Schwierigkeiten spottenden, architektonisch unerhört konzentrierten und auf großen Ton gestellten Auslegung der *C*-dur-Solosonate von Bach bewährte sich Kulenkampff wieder als einer der geistigsten Künstler, die wir haben. Jubelnder Beifall, der bei Mozart auch den Verdiensten Schultzes gerecht wurde! Dr. Wolfgang Sachse

Volksbühne. Ein China der Phantasie grüßt uns aus Franz Lehárs „romantischer" Operette „Das Land des Lächelns", deren Erstaufführung in das Theater am Nollendorfplatz rief. Dem Werk der leichten Muse, die sich dieses Mal in einigermaßen tragische Falten hüllt, war, wie in anderer Fassung zu früherer Zeit, wiederum ein lebhafter Erfolg beschieden. Lehár verstand sich, wie wenige, auf jene Mischung von Rührseligkeit und fernöstlicher Fremdartigkeit, der das große Publikum nicht widerstehen kann. Seine mit ungewöhnlichem Geschick instrumentierten, höchst eingänglichen Melodien treffen die Liebhaber der Operette unfehlbar dort, wo sie am sterblichsten sind. Die Aufführung ging im Rahmen der phantasievollen und farbenfrohen Bühnenbilder Paul Sträters unter der geschmackvollen Spielleitung Bernhard Herrmanns in Szene. Der Musik nahm sich Wilhelm Schönherr als schwungvoller Dirigent an. Zwei Gäste aus der Welt der Oper sicherten den Hauptrollen durchgreifenden Klang: Hans Fidesser, ein Prinz in sprechend ostasiatischer Maske, und Maria Horstwig aus Graz, eine Herzensbrecherin im konziliant-österreichischen Stil. Edith Schollwer tanzte und sang auf das launigste in leicht kapriziöser „chinesischer" Manier, deren drastische Seite Friedrich Honna als watschelnder „Eunuch" von vielen Graden verkörperte. Adolf Diesterweg

Die **„Zauberflöte"** in der Hochschule für Musik war ein ergreifendes Erlebnis. Mit welcher Inbrunst und Begeisterung wurde gespielt! Es ist ein unaussprechliches Gefühl eigener Art, dieses an die erhabensten Dinge rührende Werk von jungen Menschen, denen unverbrauchter Idealismus vom Gesicht strahlt, aufgeführt zu sehen. Prof. Clemens Schmalstich hatte alle Spieler im Orchester und auf der Bühne fest an der Hand; in ausgeglichenem Fluß vollzog sich die Handlung unter Dr. Hanns Niedecken-Gebhards szenischer Leitung; das groteske und spaßhafte Element war durch tänzerische Grazie, durch die auch der stimmlich und schauspielerisch ausgezeichnete Darsteller des Papageno, Walter Guder, hervorragte, veredelt. Alle Rollen, einschließlich die der Geharnischten, des Sprechers, der zwei Priester und drei Sklaven, waren gut besetzt. Reinhold Güther, im Besitz eines tragenden, vollen Tenors, spielte den Tamino sympathisch und glaubhaft; von rührender Anmut in der Darstellung sang Maria Nowak die Pamina mit Schmelz und Ausdruck; der mit ausgesprochen süßer Stimme begabten Elisabeth Wilde war die schwierige Partie der Königin der Nacht anvertraut worden, die sie als Koloratursängerin in bestem Fortschritt begriffen zeigte. Einen ehrfurchtgebietenden Sarastro mit Baßtiefe und -fülle gab Otto v. Rohr ab. Helmut Krebs' Monostatos war eine gute Leistung; bleibt noch die in Figur und Stimme niedliche Elisabeth Schilling als Papagena zu erwähnen. Die Terzette der drei Damen und der drei Knaben erfreuten durch jugendliche Frische. Ernst Boucke

Mit der Neuinszenierung von Otto Nicolais „Lustigen Weibern von Windsor" hat sich die **Volksoper** eins der köstlichsten Gebilde des musikalischen Buffostils für ihren Spielplan gesichert. Mit Behagen an derber Situationskomik leitet Carl Möller die Handlung. Dem beschwingt, gestuft und durchsichtig musizierenden Orchester steht Ernst Senff mit anerkennenswerter Stabfertigkeit und Stilbewußtsein als Dirigent vor. Die Ouvertüre gelingt besonders anregend. Lebhafte Bildeindrücke vermittelt die Ausstattung von Walter Kubbernuß: Wir denken da vor allem an die freundlich-bunte Kleinstadtansicht, das zecheranziehende Schenkenbild und die nächtig-dämmrige Waldszene. Die technischen Mittel des Hauses werden stets wirksam eingesetzt. Der Elfenspuk des Finales wird durch das von Marta Welsen geleitete Ballett ganz reizend verwirklicht. Ein hübscher Gedanke, für die Mücken und Wespen eine Kindergruppe heranzuziehen. Zwei besonders zukunftsreiche, anziehende Sopranstimmen stehen für die Rollen der Frau Fluth und der Jungfer Anna in Ingeborg Schmidt-Stein und Maria Wutz zur Verfügung. Den wein- und liebesfrohen Sir John Falstaff gibt Rolf Heide vital, den eifersüchtigen Ehemann Fluth charakterisiert mit Geschick Wilhelm Schmidt. Vergnüglich Eva Adamy als Frau Reich, Einar Ellgen als ihr behäbiger Gatte, urkomisch Ernst Kurz als dämlicher Junker Spärlich und Fritz Düttbernd als kollernder Dr. Cajus. Ein zärtlicher Fenton ist Max Fischer, der freilich gesangstechnisch noch sicherer werden muß. Schade, daß Frau Reichs schöne Ballade vom Jäger Herne ausgelassen wurde! Die Besucher nahmen an der launigen Vorstellung freudigsten Anteil
Dr. Wolfgang Sachse

Aus dem Leipziger Musikleben

Wie andere deutsche Musikinstitute gedachte auch das **Gewandhaus** des 100. Geburtstags von Max Bruch mit einer Wiedergabe seines ersten Violinkonzerts, des beinahe einzigen Instrumentalwerkes, das den Namen des Komponisten heute noch in den deutschen Konzertsälen vertritt. So sauber und gekonnt diese Musik in vieler Weise gearbeitet ist und so wesentliche melodische Einfälle ihr manchmal zugrunde liegen — niemand wird leugnen wollen, daß sie inhaltlich unserer Zeit nicht mehr viel zu geben vermag. In einem Punkt aber kann sie so manchem unserer zeitgenössischen Komponisten als Vorbild dienen: Bruch wußte seine Kantilene und seine Figurationen aus der Geige heraus zu erfinden und sie geradewegs ins Griffbrett hineinzuschreiben, eine — gewiß

in sich selbst begrenzte — Kunst, die heute selten geworden ist. Wohl ist jetzt weniger die Zeit als je, einer kalten musikalischen Akrobatik das Wort zu reden. Aber der Virtuose braucht nun einmal Werke, in denen er zunächst die Persönlichkeitswerte seines Künstlertums einsetzen, dann aber auch seine Virtuosität bewähren kann. Daß auch in einem durchaus modernen Stil ein Werk solchen Anforderungen genügen, dabei aber zugleich in der Meisterung der kompositorischen Technik wie auf inhaltlichem Gebiet höchsten Kunstwert in sich schließen kann, hat erst jüngst Johann Nepomuk David mit seinem Flötenkonzert bewiesen. Ein Violinkonzert, das so geigerisch geschrieben und daher so dankbar wie das des alten Bruch wäre und dabei vom Geiste unserer Zeit einen Hauch in sich verspüren ließe, könnte ein sieghafter Erfolg für seinen Komponisten werden. Dem Werk, das Prof. Wilhelm Stroß mit aller Überlegenheit und mit gepflegtem Geschmack spielte, ging mit der Feiermusik von Cesar Bresgen ein Stück makellos gearbeiteter und energievoller neuer Musik voran. Anschließend gab es Graeners in der Feinheit ihres Witzes immer wieder ergötzliche „Comedietta" und zum Schluß in einer wunderbar kraftvoll, klar und tief erlebten Deutung Hermann Abendroths die 2. Brahms-Symphonie.

Das **14. Gewandhauskonzert** brachte einen klassischen Abend, dessen glanzvoller und beglückender Höhepunkt die Wiedergabe von Beethovens *C*-dur-Konzert durch Wilhelm Kempff war. All die Liebenswürdigkeit der Empfindung, in der der Meister hier, bezaubert vom Erlebnis der Kaiserstadt, die klassische Konzertform mit seinem Geiste zu erfüllen trachtet, die reizvoll spielerischen Züge und die adelige lyrische Schönheit der gesanglich gehaltenen Partien brachte Kempff in idealer Vollendung zum Klingen. Inhaltlich naturgemäß weniger ergiebig und doch anregend genug war die musikalisch wie technisch ebenfalls unübertreffliche Wiedergabe eines Oboekonzerts von Haydn durch Helmut Schlövogt, die erneut den Wunsch wach werden ließ, auch den hervorragenden ersten Bläsern des Orchesters öfters als Solisten im Gewandhaus zu begegnen, was in der Spielfolge dieses Jahres erfreulicherweise in stärkerem Maße als früher verwirklicht wurde. Hermann Abendroth steuerte zu diesem Abend Schuberts Ballettmusik zu „Rosamunde" und die *A*-dur-Symphonie K.-V. Nr. 201 von Mozart bei, die er in ihrer stilistischen Übergangslage von der „romantischen" Zeit des Komponisten zu seiner „galanten" mit bewußter Betonung des „Sturm- und Drang"-Charakters zu sehr eindringlicher Wirksamkeit brachte.

Mit einer liebenswürdigen und dabei wahrhaft bemerkenswerten Überraschung wartete das **Landeskonservatorium** auf: Die Opernschule des Instituts hatte sich zu ihrer diesjährigen Aufführung die „Fledermaus" gewählt — ein wahrhaft kühnes Unterfangen, ein Stück dieser Art mit jungen Sängern zu geben, die sich immer von Zeit zu Zeit erst wieder einmal besinnen müssen, was man nur mit seinen so überflüssigen zwei Händen anzufangen habe. Und der Erfolg: Man sah sich drei und eine halbe Stunde köstlich unterhalten, und einen toten Punkt gab es nicht. Mit Dr. Max Hochkoflers, des Dirigenten, urösterreichischem Musikantentum und der künstlerischen Sorgfalt seiner Vorbereitung wirkte die ungemein gewandte und den Spielablauf straff zusammenfassende Regie Hans Lißmanns zu einem erstaunlich geschlossenen Eindruck zusammen. Unmöglich, die ausgezeichnet geschulten und meist weit über dem Durchschnitt begabten jungen Talente hier alle zu nennen. Für einen Theaterleiter, der die Mühe nicht scheut, aus einem Anfänger einen tüchtigen Bühnensänger zu machen, gab es hier allerlei zu engagieren.

Dr. Waldemar Rosen

Westdeutsches Musikleben

Köln

Konzerte. Der von der Schulmusikabteilung der Staatlichen Hochschule für Musik in Köln und dem NS.-Lehrerbund Gau Köln-Aachen veranstaltete Musikpädagogische Lehrgang war von mehr als 300 westdeutschen Schulmusikern besucht. In zahlreichen Vorträgen wurden wichtige Fragen des Musikunterrichts an der völkischen Schule behandelt. Ein „Kantatenabend" der Schulmusikabteilung unter Leitung von Prof. Stoverock brachte als Uraufführungen Rheinische Volkslieder in Bearbeitung für gemischten Chor und Instrumente von Klußmann („Abendliche Ansingelieder"), W. Maler („Liebeslieder"), W. Rein („Maientänze") und P. Höffer („Soldatenlieder"). Sie bedeuten wertvolle Bereicherung der Chorliteratur für die Schule durch ihren gehaltvollen Satz und ihren frischen musikalischen Geist. Zwei Musikabende der Städtischen Oberschule für Jungen an der Kreuzgasse (Leitung: Studienrat H. Schmidt) und in Köln-Deutz (Leitung: Studienrat Weber) bewiesen den hohen Leistungsstand musikerzieherischer Arbeit an den höheren Schulen.

Im Rahmen der Sonntagskonzerte der Kölner Musikhochschule stellte sich Adelheid Laroche, die feinsinnige Düsseldorfer Sopranistin, mit Liedern von Schumann und Knab vor, zugleich mit ihr der impulsive, überlegen musizierende Willi Hülser mit Bach, Schumann und den einfallsreichen, klang- und kraftvollen Klaviervariationen A. v. Hohenzollerns. Studierende der Klaviermeisterklasse des Direktors der Engelbert Haas-Musikschule H. Schüngeler brachten Bachs „Kunst der Fuge" in der Bearbeitung für zwei Klaviere von Dr. E. Schwebsch zu prägnanter, in der Linienführung klar erhellter und im Aufbau kraftvoller Darstellung. Die ausgezeichneten Leistungen der Mitwirkenden (Marianne Griesenbeck, Margret Bueren, Margret Wiethüchter, Christel Quirl, Therese Kannen und Fritz Emonts) legten das beste Zeugnis ab für die erzieherischen und künstlerischen Qualitäten Schüngelers.

Im Rahmen der von der Bücherstube am Dom und der Westdeutschen Konzertdirektion veranstalteten Kammermusikabende spielte das Quartetto di Roma. Das technisch vollendete und klanglich ausgewogene Zusammenspiel war getragen von einer seelischen Ausdeutung, die das Ideal klassischer Ruhe zu erfüllen suchte, oft auf Kosten der Unmittelbarkeit von Spannungsgegensätzen. Mit Werken von Bach erhärtete Herman Drews, der Nachfolger Erdmanns an der Hochschule, seinen Ruf als vielseitiger Künstler. Sichere Spielfertigkeit und beherrschte Klangkultur, die besonders auch der erste Abend mit den letzten Klavierwerken Beethovens erkennen ließ, verbinden sich mit werkgetreuer und durchgeistigter Darstellung und groß empfundenem Aufbau.

Unter dem Titel „Der heitere Bach" veranstaltete der Bach-Verein einen für Köln recht zeitgemäßen Abend. Die umsichtige Leitung von Prof. Michael Schneider zielte auf stilistische Werktreue, das vorzügliche Kölner Kammer-Symphonieorchester, der kleine Auswahlchor des Bach-Vereins und die Solisten (Erika Schütte, Elisabeth Delseit, F. E. Engels, Th. Hannappel) musizierten mit musikantischer Frische und innerer Beschwingtheit im Geiste der frohen Lebensbejahung des ernsten Thomaskantors.

Im VII. Gürzenichkonzert brachte Generalmusikdirektor Prof. Eugen Papst Händels „Messias" zu eindrucksvoller Darstellung. In der rhythmischen Elastizität, der dynamischen Schattierungsfähigkeit und in dem Reichtum der Klangfarben des Chores sowie in der ungewöhnlichen Differenziertheit des orchestralen Klangbildes offenbarte sich neben der immer wieder bewährten chorerzieherischen Kraft des Dirigenten seine Neigung zur subtilen Aufdeckung der melodischen Linien im kammermusikalischen Sinne. So genoß man auch hier alle Feinheiten der Partitur, alle Nuancen der Chorpartien, besonders auch in den großen Fugen, doch erschien das Ganze mehr empfunden aus dem Geiste Mozarts als aus dem barocken Monumentalstil Händels. Aus dieser Grundeinstellung mag sich auch die oft ungewohnte Wahl der Tempi erklären. Die hervorragenden Gestalter der Solopartien waren Amalie Merz-Tunner, Lore Fischer, Peter Anders und J. v. Manowarda. Die Orgel ließ Prof. Bachem in Händelscher Fülle erklingen.

A. Weber

Osnabrück

Das Musikleben dieses Winters hat nach verschiedenen Richtungen hin einen unverkennbaren Aufschwung genommen. Eine wesentliche Verstärkung des Städtischen Orchesters (starker Streichkörper, dritte Holzbläser) gibt dem Dirigenten ein klangvolles Instrument in die Hand, das auch weitgehenden Ansprüchen gewachsen ist. Musikdirektor Willy Krauß, als Leiter der Symphoniekonzerte, hat sich im Lauf seiner mehrjährigen Tätigkeit zu einem Orchesterleiter mit gediegenem und sicherem Können entwickelt. Seine mit glücklicher Hand entworfenen Vortragsfolgen berücksichtigen, wenn auch etwas zurückhaltend, auch neuere Literatur: R. Hegers Ernstes Präludium und heitere Fuge, ein Violinkonzert von Wilhelm Kempff, endlich ein Adagio con Variazioni (für Violoncello und Orchester) von Respighi. Der ausgezeichnete Violoncellist Enrico Mainardi und die begabte Geigerin Maria Neuß als Solisten wurden lebhaft gefeiert, während die Leistungen des bekannten Bassisten J. v. Manowarda, wohl infolge von Indisposition, nicht ganz den hohen Erwartungen entsprachen.

Ein von Günter de Witt geleitetes Chorkonzert vermittelte eine Schöpfung des jungen (in Flensburg lebenden) Komponisten Heinz Schubert: „Verkündigung", dessen Kennzeichen streng lineare Polyphonie, formelle Geschlossenheit und eine aller Sinnlichkeit verschlossene Farbengebung sind. Der übrigens numerisch nicht starke Städtische Hauptchor löste seine schwierige Aufgabe in anerkennenswerter Weise. Der Neuheit waren „Gesang der Parzen" und „Tragische Ouvertüre" von Brahms vorausgegangen; einige Lieder des Meisters wie auch das sehr schwierige und umfangreiche Sopransolo in Schuberts „Verkündigung" sang Amalie Merz-Tunner mit bewunderswerter künstlerischer Gestaltungskraft.

Eine seit langem schmerzlich empfundene Lücke im Musikleben der Stadt hat man durch eine Reihe volkstümlicher Orchesterkonzerte mit leichtverständlichem Programm und ganz kleinen Eintrittspreisen ausgefüllt. Einheimische Künstler gaben ihnen mit zum Teil vortrefflichen Einzeldarbietungen erhöhten Wert. Leider ist — im Gegensatz zu den vollbestzten Hauptkonzerten — der Besuch dieser für die breiten Massen gedachten Veranstaltungen nicht immer den Erwartungen entsprechend.

Die Pflege der Kammermusik ist hauptsächlich dem Schloßverein zu danken, dessen Vorsitzender (Dr. Bernard Wieman) wertvolle Kräfte heranzuziehen weiß. So erfreute das Hamburger Kammerorchester mit einem alter Musik gewidmeten Abend. Das Peter-Quartett (Essen) bot u. a. Gelegenheit, ein Streichquartett des heimischen Komponisten Günter de Witt kennenzulernen, dessen Handschrift, an Brahms und Reger sich anlehnend, bemerkenswerte Könnerschaft und selbständigen Gestaltungswillen verrät. Der zu früh verstorbene Ewald Strässer kam an einem Abend des Stuttgarter Trios (K. Bosch-Möckel, A. Saal, W. Rehberg) mit einem wertvollen Trio in *G*-dur zu Gehör. Häufig wiederkehrende und mit Recht gefeierte Gäste sind Wilhelm Kempff und Raoul Koczalski. Aber warum legen sich diese Meister des Klavierspiels immer auf denselben Komponisten (Beethoven und Chopin) fest? Ein lebhafter Erfolg war auch dem bekannten Tenoristen Marcel Wittrisch mit einem Lieder- und Arienabend beschieden.

Dem Dirigenten des Lehrergesangvereins, de Witt, ist eine trefflich gelungene Wiedergabe von Brahms' Fest- und Gedenksprüchen zu danken. Der Männerchor allein brachte bei dieser Gelegenheit außer Volksliedern den Trunkschen Zyklus „Feier der neuen Front" zu Gehör; außerdem lernte man dabei einige hübsche Volksliedbearbeitungen aus der Feder des Dirigenten kennen, die für Sopran und Tenor mit Begleitung eines Streichquartetts gesetzt sind.

In der Oper ist dank der Verpflichtung mehrerer vorzüglicher Kräfte eine erhebliche Erhöhung der künstlerischen Leistungsfähigkeit gegen die Vorjahre festzustellen. So konnte der Entschluß gefaßt werden, den ganzen Nibelungenring zur Aufführung zu bringen, ein Wagnis, das seit zwölf Jahren nicht mehr versucht worden war. Die bisherigen Aufführungen von „Rheingold" und „Walküre" erbrachten in ihrer inneren Geschlossenheit und Abrundung die volle Rechtfertigung des Vorhabens und lassen eine würdige Vollendung erhoffen. Dem Dirigenten Willy Krauß, der mit einem starken Einfühlungsvermögen für die Erfordernisse dieser Musik begabt ist, gebührt in erster Linie der Dank für das schöne Ergebnis. Weitere Anstrengungen galten, außer einigen italienischen Repertoireopern, der Eroberung von Straußens „Arabella" für unsere Bühne. Hierbei hatten vor allem die jugendlich-dramatische Sängerin Walburga Vogel und der Heldenbariton Josef Permann Gelegenheit, ungewöhnlich schöne Stimmmittel zu zeigen.

Dr. Hans Glenewinkel

Kleine Mitteilungen

Der Präsident der Reichsmusikkammer hat eine **„Anordnung über die Durchführung der gewerbsmäßigen Konzertunternehmung und Konzertbesorgung“** erlassen, die den geschäftlichen Teil des Konzertwesens betrifft. Definiert werden in ihr die Begriffe „gewerbsmäßiger Konzertunternehmer“ und „gewerbsmäßiger Konzertbesorger“. Zur ersteren Gruppe gehört, wer gewerbsmäßig Instrumentalkonzerte, Vokalkonzerte, Gesangsvorträge oder andere Darbietungen (einschließlich von Tanzveranstaltungen) für eigene Rechnung veranstaltet, bei denen ein höheres Interesse der Kunst oder Wissenschaft beteiligt ist. Gewerbsmäßiger Konzertbesorger ist, wer gewerbsmäßige Veranstaltungen der genannten Art für Rechnung eines anderen ausführt. Die Anordnung regelt im einzelnen im Interesse einer lauteren Geschäftsgebarung und insbesondere auch der Künstler die Zulassung und die Verfahrensweise beim geschäftlichen Teil des Konzertwesens.

Die **Berliner Staatliche akademische Hochschule für Musik** führt, nach zweijähriger Pause, das neu ausgebaute Hauptfach „Rhythmische Erziehung“ in ihrem Lehrplan wieder ein. Dieser schöne Frauenberuf verlangt zwei bis drei Jahre Ausbildungszeit und schließt ab mit der Staatlichen Privatmusiklehrerprüfung. Nach Ablegung einer Aufnahmeprüfung (am 17. März) kann der Eintritt zum Sommersemester erfolgen. Das Sekretariat der Hochschule erteilt jede gewünschte Auskunft und nimmt Anmeldungen bis zum 10. März entgegen.

Das **Budapester Konzertorchester** unternimmt Anfang Mai unter dem deutsch-amerikanischen Dirigenten Carl Kruegеr eine längere Konzertreise durch Italien.

Ende Januar konnte das **Musikhistorische Museum Neupert** in Nürnberg mit einer neuen wertvollen Bereicherung vor die Öffentlichkeit treten. Es wurde ein neuer Raum geschaffen, der der berühmten Instrumentenbauerfamilie Stein-Streicher gewidmet ist und sechs seltene Hammerflügel enthält. In diesem neuen Raum bietet sich, wie in keinem anderen Museum, die Gelegenheit, die Klangeigenart der Entwicklungsstufen des Klaviers und zwar hier die der Klassik an außerordentlich wertvollen Originalinstrumenten zu studieren, die zu ihrer Zeit als unübertroffen galten.

In der Erkenntnis, daß Musik und Rhythmus Kräfte enthalten, die für die körperliche und geistige Entwicklung des Menschen unentbehrlich und durch deren Einfluß auch Heilerfolge zu erzielen sind, hat der Vorstand der Gesellschaft für Musikerziehung (Sitz: Prag) beschlossen, die nächste Internationale Arbeitskonferenz dem Thema **Musikerziehung und Heilpädagogik** zu widmen. Im Einvernehmen mit dem Schweizerischen Musikpädagogischen Verband und dem Heilpädagogischen Seminar in Zürich wird sie vom 23.—28. Juni in Zürich, Bern und Basel veranstaltet. Namhafte Psychologen, Musik- und Heilpädagogen haben Vorträge in Aussicht gestellt.

Die „Richard Wagner-Society“ in New York ist schon lange um eine neue, dichterisch wertvolle **Übersetzung des Wagnerschen Gesamtwerkes** bemüht. Richard Wagner gehört bekanntlich zu den meistaufgeführten Komponisten der drei großen amerikanischen Opernhäuser in New York, Chicago und San Franzisko. Ein Preisausschreiben soll zunächst eine neue Übersetzung des Nibelungen-Ringes erbringen.

Auch in diesem Jahr werden wieder die **Bergischen Burgmusiken** durchgeführt. Die erste wird am 23. April veranstaltet und steht unter dem Leitgedanken „Nordische Musik“. Die nächste, die neunzehnte Burgmusik im fünften Jahr der Veranstaltungen, ist als Feier zum 70. Geburtstag von August Weweler gedacht. Im Rahmen der Frühjahrstagung der deutschen Komponisten ist am 6. Mai ein Kammerkonzert. Die Burgmusik am 18. Juni gehört der Hitler-Jugend. Der finnischen Musik ist eine Burgmusik am 10. September gewidmet. In den beiden letzten Burgmusiken des Jahres wird dann im Rahmen der Gaukulturwoche vor allem die zeitgenössische Musik herausgestellt.

Personal-Nachrichten

Der Berliner Komponist und Dirigent des Mengeweinschen Chores **Fritz Krüger** feiert am 15. März seinen 60. Geburtstag. Eine stattliche Anzahl von zum Teil mehrfach mit Erfolg aufgeführten Kompositionen liegt von ihm teils im Druck teils im Manuskript vor.

Am diesjährigen Händel-Tag in Halle hat der Oberbürgermeister folgenden um das Werk des großen Sohns der Stadt verdienten Persönlichkeiten die Händel-Plakette verliehen: dem Händel-Forscher **Smith** am British Museum London, dem Universitätsprof. Dr. **Joseph Müller-Blattau** und Dr. **Kurt Taut**, dem verdienten Leipziger Musikbibliographen, der am 1. März seinen 50. Geburtstag feiern konnte. Ferner überreichte der deutsche Botschafter in Washington der amerikanischen Musikförderin **Lawrance Townsend**, die allwöchentlich Konzerte mit vorwiegend deutscher Musik veranstaltet, eine Händel-Plakette.

Nach dem fünften Abend des großen Bruckner-Zyklus, den die Reichssender Berlin und Leipzig gemeinsam im Berliner Funkhaus durchführen, überreichte der Präsident der Internationalen Bruckner-Gesellschaft, Prof. Auer (Wien), dem Dirigenten der Sendereihe, Generalmusikdirektor **Hans Weisbach** (Leipzig) die Bruckner-Ehrenmedaille, ferner dem Reichsrundfunkintendanten Dr. **Glasmeier** die Ehrenurkunde der Gesellschaft.

Universitätsprof. Dr. **Ernst Bücken** (Köln) wurde vom Direktorium der neugegründeten Vivaldi-Gesellschaft in Venedig zum Ehrenmitglied ernannt.

Der aus Rotterdam gebürtige, dort und in Hamburg ausgebildete Dortmunder Organist, Chorleiter und Pädagoge **Gerard Bunk**, der auch mit zahlreichen Kompositionen erfolgreich hervorgetreten ist, wird am 4. März fünfzig Jahre alt.

Nikolaus v. Lukacs, bisher musikalischer Leiter des Stadttheaters Ratibor, wurde vom Intendanten Dr. Claus Dietrich Koch als musikalischer Oberleiter für Oper und Konzert für die Spielzeit 1938/39 an das Stadttheater Greifswald verpflichtet.

Das isländische Parlament beschloß, dem Komponisten **Jón Leifs** einen staatlichen Komponistensold zu verleihen. Leifs hat seine Tätigkeit am isländischen Staatsrundfunk aufgegeben, um mehr als bisher seinem Schaffen zu leben. Er tritt als Präsident des „Isländischen Kulturrates für Internationalen Austausch" und des „Bundes Isländischer Künstler" in verstärktem Maße für den künstlerischen Austausch ein und verbringt wie bisher alljährlich mehrere Monate des Jahres auf dem Kontinent.

Im Alter von neunundachtzig Jahren starb Musikdirektor **Adolf v. Lünen**, der Altmeister des Musiklebens in Remscheid. Mit der Kraft seiner Persönlichkeit hat sich v. Lünen in der damals musikalisch unbedeutenden Stadt für den Aufbau eines Konzertlebens eingesetzt. Unter seiner Führung nahm das Musik- und Konzertleben einen großen Aufschwung und durch seine Arbeit wurde das Musikleben auch der Nachbarstädte befruchtet. Für die Hausmusik setzte sich v. Lünen in gleicher Weise ein; er gründete vor rund einem halben Jahrhundert in Remscheid die erste Musikschule.

In Buenos Aires starb der 1862 von italienischen Eltern geborene Komponist **Arturo Berutti**, dessen Opern auch in Italien aufgeführt worden sind.

Theater und Oper

Berlin. Siegfried Wagners dreiaktiges Werk „Der Schmied von Marienberg" wird in der Staatsoper Unter den Linden am 6. März erstaufgeführt. Die musikalische Leitung hat Robert Heger, die Inszenierung besorgt Edgar Klitsch (Königsberg) als Gast.

Leipzig. Unter dem Sammeltitel „Italienische Komödien" bringt das Neue Theater am 5. März unter der Bühnenleitung von Wolfram Humperdinck und Heinz Helmdach als Neuaufführung: „Susannens Geheimnis" von Wolf-Ferrari (Dirigent: Rudi Kempe), als Uraufführung „Der Hummer", einaktige Kammeroper von Adriano Lualdi (Dirigent: Kempe), und als Neuaufführung Puccinis „Gianni Schicchi" (Dirigent: Wolfgang Allio).

Konzert-Nachrichten

Berlin. Hans Otto Schmidt und Astrid Schmidt-Neuhaus veranstalten am 6. März im Bechsteinsaal ein Konzert auf zwei Klavieren. Im Programm: Mozart-Busoni, Chopin, Debussy, Reger. — Ein weiteres Sonderkonzert der Philharmoniker untersteht am 7. März der Leitung von Georges Georgescu (Strauß, Tschaikowsky), das 9. Philharmonische Konzert am 14. März dirigiert als Gast Ernest Ansermet (Mozart, Brahms, Debussy, Dvořák; Solist: Tibor de Machula, Violoncello). Solistin des dritten Abends des von Carl Schuricht dirigierten Mozart-Beethoven-Zyklus am 4. März ist Lubka Kolessa, Solist des 4. Konzerts am 9. März Hugo Steurer.

Berlin. Pierre Fournier (Paris) gibt seinen zweiten (letzten) Violoncelloabend am 9. März im Bach-Saal. Die Begleitung hat Prof. Michael Raucheisen. Zur Aufführung gelangen Werke von Vivaldi, J. S. Bach, R. Strauß, Debussy, Ravel, Nin, Francoeur.

Brüssel. Wie in den Jahren 1936 und 1937 veranstaltete auch in diesem Jahre der Aachener Städtische Gesangverein mit dem Städtischen Orchester in Brüssel auf Einladung der Société Philharmonique im dichtbesetzten Saal des Palais des Beaux Arts als deutsch-belgischen Kulturaustausch ein Gastkonzert. Herbert v. Karajan fand mit seiner von romantischem Geist diktierten Deutung von Bachs Matthäus-Passion stärkste Anerkennung. Solisten waren Walter Ludwig, Günter Baum, Helene Fahrni, Lore Fischer.

Freiburg (Schweiz). Unter der Leitung von Prof. Dr. K. G. Fellerer sang das Collegium musicum vocale der Universität Freiburg (Schweiz) am 20. Februar Kirchenmusik des 16. Jahrhunderts (Handl, Victoria, Morales, Suriano) im Radio Beromünster.

Leipzig. In Zusammenarbeit mit der Deutschen Arbeitsfront, NS.-Gemeinschaft „Kraft durch Freude" sowie mit der Arbeitsgemeinschaft Reichsmusikkammer-Musikinstrumentengewerbe, veranstaltet das Leipziger Meßamt während der Frühjahrsmesse 1938 am 8. März in den Concordia-Festsälen ein Messekonzert, das für die Schaffung neuer Instrumentalgruppen insbesondere in den Betrieben werben soll.

— Die Neue Leipziger Singakademie e. V. (gegründet 1918) veranstaltet im Rahmen der Ausstellung „Leipzig — die Musikstadt" im Gewandhaus am 2. April 1938 ein Konzert „Nordische Musik" und bringt unter Leitung von Otto Didam neben Werken von Sibelius und Grieg als Erstaufführung für Deutschland die „Voluspaa" (Gedicht aus der Edda) für Soli, Chor und Orchester von D. Monrad Johansen.

Münster i. W. Die Westfälische Schule für Musik wird im Rahmen der nächstdem stattfindenden Gaukulturwoche Westfalen-Nord unter der Leitung des Direktors Dr. Richard Greß einen Abend „Serenaden und Ständchen" durchführen, wobei außer Stücken von Pez und Haydn die zeitgenössischen Komponisten Hans Lang, Leo Bensch und Josef Quinke mit Erstaufführungen Berücksichtigung finden werden.

Paris. Auf eine Einladung der Pariser Konzertgesellschaft „Triton" hin veranstaltete das von dem bekannten Komponisten Wolfgang Fortner geleitete Heidelberger Kammerorchester ein Konzert in der „Ecole normale de la musique" zu Paris. Das Programm umfaßte kammermusikalische Werke von Bach, Fortner, Höller, v. Borck und Bartók.

Posen. Der große, durch die Zusammenarbeit der künstlerischen Kräfte der Grenzmark ermöglichte Aufführungsapparat, der vor kurzem die auch von uns gemeldete Darbietung von Beethovens 9. Symphonie in Schneidemühl ermöglichte, brachte das Werk in gleicher Zusammensetzung in Posen im Rahmen der deutsch-polnischen Kulturbeziehungen zu Gehör.

Witten (Ruhr). In Witten trat das SA.-Symphonieorchester der SA.-Gruppe Westfalen in einer Stärke von 100 Musikern unter seinem Dirigenten Konzertmeister A. Schmidt (Hagen) mit Werken von Beethoven, Schubert und Wagner zum erstenmal vor die Öffentlichkeit.

Aus Künstlerkreisen

Das **Peter-Quartett**, das mit großem Erfolg in Paris konzertierte, wurde zu einer Konzertreise nach Rumänien eingeladen.

Roderich v. Mojsisovics' Sonate für Bratsche und Klavier op. 74 kam im Wiener Akademischen Wagner-Verein durch Camillo Pfersmann und Fritz Kuba zur Aufführung.

Paul Graeners Violinkonzert op. 104, das Wilhelm Stross im März 1937 in Köln uraufführte und seitdem zweimal unter der Leitung des Komponisten, unter Schuricht in der Berliner Philharmonie und vielen anderen Städten spielte, steht im Reichssender München, in Düsseldorf und Wiesbaden auf den Programmen.

Hans Erich Riebensahm spielt bei seinem Berliner Klavierabend die „5 Préludes" von **Friedrich Karl Grimm** als Uraufführung.

Kurt Heuser schrieb eine Sonate in alter Form für zwei Klaviere, die durch Prof. Julius Dahlke und Fritz Kieselbach demnächst zur Uraufführung gelangt.

Carl Orffs „Carmina Burana" wurden vom flämischen Sender in Brüssel zur Sendung gebracht und auf Grund des Erfolges in szenischer Darstellung vom Opernhaus in Frankfurt a. M. in die zweite Spielzeit übernommen.

Verantwortlich für die Schriftleitung: Für den Teil „Berliner Musikleben" wie für alle Berlin betreffenden Berichte und Beiträge (ausgenommen die Rubriken „Kleine Mitteilungen" und folgende): Paul Schwers, Berlin-Südende, Doelle-Straße 48. — Verantwortlich für den gesamten übrigen redaktionellen Inhalt: Dr. Richard Petzoldt, Berlin-Wilmersdorf, Rudolstädter Straße 127. — Verantwortlich für den Anzeigenteil: Elly Schumacher, Berlin-Südende, Doelle-Straße 48. — Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel, Leipzig C 1. Erfüllungsort und Gerichtsstand Leipzig. IV. Vj. D. A. 1080

Wohnungs-Tafel
Künstler / Unterricht / Institute

Gesang

Sopran und Mezzosopran

Adine Günter-Kothé hoher Sopran
SEKRETARIAT: GLIMPF
BERLIN W 15, Xantener Straße 14 / Telefon 925727

ELSE REUTER-NEEB Konzert- und Oratoriensängerin - Sopran
Weilburg/Lahn Adolfstraße 5, Tel. 514

ELSE RUECKER Konzert- und Oratoriensängerin — Sopran
Wiesbaden, Dotzheimer Straße 51, Telefon 208 97

Marta Schilling Sopran · Lied, Oratorium
Berlin-Zehld., Sven-Hedin-Str. 64 · 848622

Lotte Schrader Sopran, Oper-Konzert-Oratorium
Sekretariat: Berlin-Charlottenburg 1
Fernsprecher 34 59 77

LORE SCHRÖTER Oratorien und Lieder
Köln, Mohrenstr. 5, Tel. 223904

Carlotta TAG Koloratur-Sopran/Berlin W 35
Steglitzer Straße 21 / Fernsprecher 21 31 41

Hilde Wesselmann Sopran—Oratorium—Lied
W.-Barmen, Ronsdorfer Str. 64. Tel. 60000

Alle Musikalien * Alle Schallplatten Accordeons, Kleininstrumente

BOTE & BOCK
G. m. b. H.

Im Zentrum:
Leipziger Straße 37
166416

Gegr. 1838

Im Westen: ab 1. April 38
*Passauer Straße 1
Ecke Tauentzienstraße
241582, 248300

Stadtauslieferungsstelle der Allgemeinen Musikzeitung für Groß-Berlin

---

Konzert-Organisation, Künstler-Vertretung

LOLA BOSSAN

Gründerin und Leiterin des Orchestre Philharmonique de Paris. Geschäftliche Vertretung der Allgemeinen Musikzeitung. **151, Avenue Wagram, Paris XVIIe**

Süddeutsche Konzert-Direktion
Otto Bauer G. m. b. H. Leitung: Arnold Clement

München Wurzer Straße 16. Gegründet 1890
Telefon: 22795, 23537 / Telegr.-Adr.: Weltkonzert
Geschäftsstelle und Vermittlung sämtlicher Münchener Konzertgesellschaften und Chorvereine

Arrangement von Konzerten, Vorträgen, Tanzabenden im In- und Ausland. Verlag der Musikzeitschrift Dur und Moll. Schriftleitung: Richard Würz

---

Alt

Lore Fischer ORATORIEN / LIEDERABENDE
Stuttgart W, Gaußstr. 74, Fernruf 65394

RUTH GEHRS ORATORIEN — LIEDER — ORCHESTERGESÄNGE
SEKR.: BERLIN-CHARLOTTENBURG 1. TEL. 345977

Margarete Hartmann BERLIN-WILMERSDORF
Wexstr. 38, 866853

Eva Jürgens ALT-MEZZO
W.-Barmen, Wertherhof 6, Tel. 52291

Bariton

Hans Friedrich MEYER LIED-ORATORIUM, Berlin-Neuwestend, Bolivarallee 7, Tel. 991682

Alfons Schützendorf Bariton
Oper — Oratorien
Berlin-Charl., Berliner Str. 22, Tel.: 312324 / **Gesangspädagoge**

Tenor

Clemens ANDRIJENKO Konzert-Oper
Berlin-Steglitz, Albrechtstr. 72b

Konzertdirektion Johan Koning

Ruijchrocklaan 32 **HAAG** Telefon 721571
Engagementsvermittlung und Organisation von Konzerten

Zum Richard-Wagner-Jahr 1938

KARL HERMANN MÜLLER

Wachet auf!

Ein Mahnruf aus dem Zuschauerraum
für Richard Wagners Bühnenbild

XI, 123 S. mit einem Bildnis Richard Wagners u. 58 Bühnenbildern
Kartoniert RM. 3.80

„Der Fachmann tut gut daran, diese Laienstimme nicht mit überlegenem Lächeln zu überhören, selbst dann, wenn er berechtigte Einwände gegen ihre Gedankengänge zu haben glaubt. Denn sie erklingt aus einer Ergriffenheit von der Sendung des Wagnerschen Bühnenwerks heraus, die durchaus nicht jedem eignet, der berufsmäßig mit Wagner-Werken zu tun hat. Und wie mancher Fachmann auf den Brettern ist ein Laie im Wissen um das, was im Zuschauer vor sich geht! Endlich noch verfügt ein Zuschauer, der, wie der Verfasser, lange Jahre in ganz Deutschland Wagner-Aufführungen gesehen hat, über eine besondere Art von Erfahrung, auch wenn diese vorwiegend unerfreulich ist."
(Die Bühne, Berlin, Februar 1936)

Zu beziehen durch jede Musikalienhandlung und durch

BREITKOPF & HÄRTEL, LEIPZIG

ALLGEMEINE MUSIKZEITUNG

Hauptschriftleitung und Geschäftsstelle: Berlin-Südende, Doelle-Straße 48 • Fernspr. 75 12 38

Telegramm-Anschrift: Musikzeitung Berlin-Südende. Bankkonto: Deutsche Bank und Diskonto-Gesellschaft, Depositenkasse L III, Berlin-Tempelhof. Postscheckkonto: Berlin 28328. Zu beziehen durch die Geschäftsstelle Berlin-Südende, Doelle-Straße 48, und Köln a. Rh., Am Hof 30—36, sowie durch alle Musikalien- bzw. Buchhandlungen und Postanstalten

Geschäftsstelle für die Rheinprovinz und Westfalen: Musikalienhandlung P. J. Tonger, Köln a. Rh., Am Hof 30—36; Fernsprecher 225948 Postscheckkonto: Allgemeine Musikzeitung Köln 55923 • Schriftleitung: Studienrat Alois Weber, Köln-Deutz, Markomannenstraße 12; Fernsprecher 12674

Geschäftsstelle für München und Süddeutschland: Süddeutsche Konzertdirektion Otto Bauer, G.m.b.H., München, Wurzer Straße 16, u. Musikalienhandlung Otto Bauer, München, Maximilianstraße 5 • Stadtauslieferungsstelle für Groß-Berlin: Bote & Bock, Berlin W 8, Krausenstraße 61 • Auslieferung in Leipzig: Breitkopf & Härtel, Leipzig C 1, Nürnberger Straße 36—38 • Die Zeitung erscheint jeden Freitag, vom 15. Juli bis 1. September zweiwöchentlich • Bezugspreis durch Postzeitungsamt und den Buchhandel bezogen RM. 6.25 vierteljährlich einschließl. Bestellgeld • Bei Versand nach dem Ausland werden Porto und Streifbandkosten berechnet • **Preis der Einzelnummer RM. 0.70**

Anzeigenpreise werden nach Millimeterzeilen berechnet. Zur Zeit gilt Preisliste Nr. 4 vom 15. September 1936. Ausführliche Auskunft auf schriftliche Anfragen
Für unverlangt eingesandte Manuskripte keine Gewähr. Rückporto ist beizufügen

dem Rundfunkgerät völlig gewohnt, das was dem Klangbild an letzten Oberschwingungen fehlt, hinzuzufügen, so daß wir wirklich den Eindruck der lebenden Stimme, des klingenden Instruments haben — vor allem bei der gegenüber dem Rundfunkgerät viel saubereren und störungsfreien Schallplattenwiedergabe.

Damit ist die Schallplatte heute dem Bereich der „Konservenmusik" unbedingt entrückt. Sie vermag musikalische Erlebnisse zu vermitteln, die denen des Radiohörens eher überlegen sind. Sie wird zwar den unmittelbaren Eindruck des Konzertlebens nicht ersetzen, weil sie nicht die Gemeinschaft zwischen Musiker und Publikum vermitteln kann, dafür aber bietet sie den Vorteil des „Konzertgenusses" zu Hause, zu beliebiger Zeit, und ein besonders inniges Sichvertiefen in die Feinheiten von Werk und Wiedergabe durch die Möglichkeit, bestimmte Stellen beliebig zu wiederholen. Sie vermag damit ein Musikerlebnis zu erschließen, das nicht mehr ausschließlich passiv ist. Sie ist geeignet, die Rolle zu übernehmen, die bislang der Klavierauszug im häuslichen Musikleben spielte. Ihm gegenüber bietet sie die Vorteile müheloser Vertiefung in das Werk in richtiger Interpretation und unter Wahrung des richtigen Klangeindrucks. Die Übertragung von Orchesterwerken auf das Klavier ist ja immer eine zweifelhafte Angelegenheit gewesen, und die meisten Klavierauszüge waren ein Greuel für jeden Musiker, und völlig ungenießbar für den, der das Werk nicht in der richtigen Fassung für das Orchester kannte. Wenn diese Klavierauszüge heute durch die Schallplatte ersetzt werden — die man am besten mit der Partitur daneben studiert —, so geschieht damit dem Klavier bestimmt kein Unrecht, zumal sie klavieristisch meist sehr unzulänglich waren. Das aktive häusliche Musizieren wird dadurch nicht geschädigt, es bleibt noch genug Klavierliteratur, die zu spielen lohnt und die niemand, der ein ernsthafter Musikfreund ist, zugunsten der bequemeren Schallplatte vernachlässigen wird. Er wird höchstens einmal ein von ihm besonders geliebtes Werk in der Wiedergabe eines großen Meisters erwerben, um an seiner Auffassung und Technik zu lernen. Aber er wird deswegen nicht aufhören, sich selbst auch weiterhin im Spielen dieses Werks zu versuchen, auch wenn er weiß, daß er die Leistung eines Gieseking oder Kempff nicht erreichen wird — aber das wußte er ja vor Erfindung der Schallplatte auch schon.

Daß die Schallplatte sogar sehr anregend auf das häusliche Musikleben zu wirken vermag, beweist der große Erfolg der neuen Aufnahmereihe „Spiel mit". Diese Platten ersetzen dem Musikliebhaber die Spielpartner für die häusliche Kammermusikpflege. Es sind Schallplattenaufnahmen von einer Reihe der schönsten und für das häusliche Musizieren geeignetsten Streichquartette, Konzerte und Sonaten für zwei Violinen, vorbildlich gespielt, mit fehlender 1. oder 2. Violine, Bratsche oder Violoncello sowie Klaviertrios und Klavierquintette mit fehlendem Klavierpart. Nun braucht man nicht mehr zu klagen, daß man kein Quartett zusammenbekommt, die Schallplatte wird aufgelegt, das mitgelieferte Notenblatt auf den Ständer gelegt, die Geige eingestimmt nach dem *A* der Platte und los geht es — „auf Wiedersehn bei der Fermate!" Ebenso verdienstvoll und für das häusliche Musizieren wertvoll sind die meisterhaften Klavierbegleitungen von Raucheisen zu den gangbarsten Liedern von Mozart, Schubert, Schumann, Wolf, Brahms und Strauß, die auch besonders für den Gesangstudierenden wichtig sind. Dadurch aber, daß die Schallplatte nun zu einem vollwertigen Musikinstrument geworden ist, das aus dem Bereich der häuslichen Musikpflege nicht mehr wegzudenken ist, erwachsen ihr auch Aufgaben und Verpflichtungen, die von der Industrie heute noch nicht ganz erfüllt sind. In dem Augenblick, in dem aus einem technischen Spielzeug, einer Geräuschmaschine zur Vermittlung rhythmischer Impulse für das häusliche Tanztraining und zur Erzeugung der nötigen Stimmungs- und Lärmkulisse im Kaffeehaus und in der sonst doch gar zu stillen Natur ein ernst zu nehmendes Musikinstrument für die Hausmusikpflege, für die Musikdarbietung in Schule, Kollegsaal und Festgemeinschaft wurde, wird die Schallplatte aus einem reinen Industrieartikel zu einem Kulturfaktor. Dieses von der Industrie zu solcher Vollkommenheit entwickelte Gerät verlangt nun aber auch, zur Vermittlung musikalischer Werte eingesetzt zu werden.

Die Schallplatte als Kulturträger hat drei Anforderungen zu erfüllen: höchste technische Güte, größtmöglichste Preiswürdigkeit und organische Programmgestaltung. Die erste Forderung darf als erfüllt gelten. Die beiden anderen sind erst zum Teil verwirklicht. Sie sind gleichfalls erfüllbar, wenn die in erster Linie kulturellen Aufgaben dienenden Aufnahmen aus der Sphäre des reinen Geschäftes entrückt, wenn sie als Kulturaufgabe der Schallplattenindustrie angesehen werden. Dieser Standpunkt beginnt sich durchzusetzen. Von allen Firmen werden heute künstlerisch besonders wertvolle Aufnahmen als reine Kulturschöpfungen hergestellt, bei denen der Standpunkt der Rentabilität mehr oder weniger ganz hinter die Notwendigkeit zurückgestellt wird, mit der Herausgabe von technischen und musikalischen Meisteraufnahmen zu einem für weiteste Kreise erschwinglichen Preis eine Verpflichtung gegenüber dem Musikleben der Nation, eine Kulturaufgabe zu erfüllen. Nie wird der Absatz der Kulturschallplatten den Umfang der Tanzplattenerzeugung erreichen und damit diese Aufnahmen zu rentablen Geschäftsobjekten machen. Kunst ist kein Gegenstand des Geschäftes und soll es auch nicht sein.

Natürlich kann die Industrie solche Kulturplatten ohne Aussicht auf Rentabilität nur in dem Umfange herstellen, in dem sie Schlagerplatten mit Gewinn absetzt. Sollen diese Aufnahmen aber kulturellen Wert haben, dann müssen sie auch für jedermann erschwinglich sein. Sie dürfen nicht einem kleinen Kreis begüterter Liebhaber vorbehalten bleiben. Diese Forderung ist von der Industrie erkannt und zum Teil verwirklicht. Bei fast allen Fabriken kosten heute die meisten Kunstmusikaufnahmen vor allem der letzten beiden Jahre — also gerade die technisch besten — nicht mehr als ihre Tanzplatten gleicher Qualität. Betrachtet die Industrie aber die Kunstmusikschallplatten oder Teile dieser Produktionsgattung als Kulturschöpfungen außerhalb des von kommerziellen Gesichtspunkten bestimmten Produktionsprogramms, dann braucht sie auch in der Wahl der Werke weniger ängstlich auf den Geschmack der breiten Massen Rücksicht zu nehmen. Bisher beschränkte sich das Programm an Kunstmusikplatten auf gute volkstümliche Unterhaltungsmusik — Ouvertüren, Fantasien, Potpourries, Mittelsätze von Orchester- und Kammermusikwerken, beliebten Opernnummern und Liedern — und auf die beliebtesten Stücke aus den Programmen des Konzertlebens. Die Schallplatte ist aber kein Ersatz für das Konzert und das Kaffeehaus, keine Übertragung dieser Musikpflegestätten ins eigene Heim. Diese Rolle hat sie wohl endgültig an den Rundfunk abgetreten. Der Musikstudent und der eifrige Konzertbesucher begrüßen gewiß dankbar die Möglichkeit, die aus Oper und Konzertsaal geläufigen Werke zu Hause in Muße und in beliebiger Wiederholung aller Einzelheiten an der „klingenden Partitur" zu studieren. Sie aber wie alle Musikfreunde wünschen daneben auch vor allem solche Werke, durch die Schallplatte kennenzulernen und zu besitzen, die sie im Konzertsaal nie oder selten zu hören bekommen, die also für sie nur stumme Partituren oder musikhistorische Bildungsreminiszenzen sind. Die

Schallplatte sollte ihre Programmgestaltung etwas mehr von dem Konzertrepertoir lösen und alle lebensfähigen Musikwerke aller Epochen in ihr Programm aufnehmen. Je mehr sie gerade solche Werke berücksichtigt, die in Konzerten selten sind oder aus konzerttechnischen Gründen dort fehlen müssen, um so mehr wird sie sich um die Musikkultur verdient machen, ihr eigenes Gesicht gewinnen und zu einem selbständigen und wichtigen Faktor des Musiklebens werden.

Hier liegen noch viele ungelöste Aufgaben. Verglichen an dem unendlichen Schatz der Musikliteratur aller Zeiten schrumpft das auf Platten vorhandene zusammen auf einige wenige Proben besonders beliebter Konzert- und Opernwerke des 19. Jahrhunderts. Und von diesen ist dann freilich jedes in vielfacher Ausführung vorhanden durch alle derzeit und seinerzeit beliebten Künstler — wie überhaupt die Programmgestaltung nur zu oft vom Interpreten, nicht vom Werk ausging. Das ist aber für die weitere Entwicklung der wertvollen Schallplattenmusik durchaus unerwünscht. So interessant für den Fachmusiker der Vergleich eines und desselben Werkes in der Interpretation verschiedener Meister ist, der Hausmusik pflegende Musikfreund wird darauf wenig Wert legen. Zudem ist das nicht die Aufgabe der Schallplatte. Dazu bieten Konzertsaal und Rundfunk genug Möglichkeiten. Der Musikfreund erwartet von der Schallplatte eine möglichst vielseitige Stoffsammlung guter, unterhaltender und erhebender Musik für seine Hausmusik, neben und anstatt seiner eigenen musikalischen Betätigung. Seine unerfüllten Wünsche bieten Produktionsstoff auf Jahrzehnte an großen und kleineren, vor allem kleineren Musikwerken — denn es ist nicht gerade ideal, mitten im Stück, zuweilen mitten in der Phrase die Platte wenden zu müssen; auch bedeutet der Erwerb eines vielplattigen Werkes eine Ausgabe, die sich nur wenige Musikfreunde gelegentlich einmal leisten können.

Der Musikwissenschaftler hat noch eine Reihe von Sonderwünschen. Der Historiker möchte für das Studium, für die Vorführung im Kolleg, für die Musikerziehung im Schulunterricht und im Konservatorium mehr alter Musik auf Platten haben. Er kennt so unendlich viel an alter Musik, die nicht nur historisches Interesse hat, sondern voll lebensfähig wäre — wenn man sie spielen würde. Es gibt genug Orchester und Chöre, Collegia musica und Sänger und Instrumentalisten, die alte Musik pflegen. Aber auf Schallplatten findet man kaum etwas davon. Wir vermissen vor allem auch die Musik der Gegenwart[1]). Von dem gewaltigen Umbruch unseres Musiklebens, der sich in der Jugend vollzieht, von dieser großartigen Blüte einer neuen Schaffensperiode und einer neuen Form des Musizierens und Musikerlebens findet sich keine Spur in den Katalogen der Schallplattenindustrie. Und von den Komponisten der Gegenwart ist selbst die ältere Generation genau so spärlich vertreten, wie die Zeit vor Haydn. Volkslieder gibt es nur in Männergesangvereinsaufmachung, echter Volksgesang fehlt, und mit instrumentaler Volksmusik ist es auch nicht besser bestellt. Außerdeutsche Volksmusik gibt es nirgends. Die großen Bestände, die die Tochtergesellschaften deutscher Industrien im Ausland an außereuropäischer Musik, vor allem in den Hochkulturen Asiens, aufnehmen ließen, sind nicht einmal den wenigen wissenschaftlichen Anstalten zugänglich, obwohl sie in Deutschland fabriziert werden. Das alles sind Lücken, die aufgefüllt werden müssen.

Technisch ist die Schallplatte ihrer Aufgabe als Hausmusikinstrument nun voll gewachsen. Damit sie aber dazu werden kann, muß sie sich auch auf diese Aufgabe einstellen. Das verlangt eine Wandlung nach innen wie nach außen, nach der Programmgestaltung wie nach der Produktionsform. Wir wollen keine Konservenmusik, keinen Abklatsch des Konzertlebens, keinen Opernersatz. Wir wollen gute Hausmusik. Neben der „tönenden Partitur" der Standardwerke der Musikliteratur wollen wir schallplattengemäße, wertvolle, schlichte und schöne Musik für die Hausmusikpflege, ernste und heitere, erhebende und unterhaltende. Es gibt so unendlich viel Geeignetes. (Und außerdem — warum komponiert man nicht für die Schallplatte?) Ein neues Instrument ist geschaffen oder vielmehr allmählich geworden. Es verlangt nun aber auch seine eigene Musik, sein eigenes Repertoir, seinen eigenen Stil. Wenn das einmal erkannt ist, sind die Möglichkeiten der Wirkung und die Bedeutung dieses Instruments für das Musikleben ungeheuer. Ansätze zu einer solchen Erkenntnis konnte ich vereinzelt aufzeigen. Aber die Ausnahmen müssen zur Regel, das Zufällige bewußt werden. Die neue Lage verlange einen Anschauungs-, einen Gesinnungswandel von der Industrie. Wir, das Publikum, können nur Anregungen geben, Forderungen erheben, Wünsche äußern. Erfüllen muß sie die Industrie. Und sie wird es tun. Sie wird es tun müssen, wenn sie nicht ihre große Stunde versäumen will.

[1]) Vgl. hierzu den Aufsatz von Dr. Schmidt-Garre im vorliegenden Heft. — Die Schriftleitung.

Die Schallplatte im Dienste der Gesangskunst

Von Emil Lardy, Berlin

Vor noch gar nicht allzuvielen Jahren wurde von der sogenannten „konservativen" Gesangslehre: die menschliche Stimme durch organische Korrektur, also durch systematische konstruktive Entwicklung zu einem brauchbaren Kunstgesangsinstrument umzuwandeln, als absurd zurückgewiesen. Heute wissen wir mehr! Der schöpferische Stimmbildner sieht in dem Stimmechanismus zwar einen fertigen Apparat, aber in den allerseltensten Fällen ein für den idealen Gesangston fertiges Instrument.

Die konstruktive Stimmentwicklung — ausgehend von der jeweilig vorhandenen gesunden Naturveranlagung — hat somit dem landläufigen Gesangsunterricht unschöpferischer Lehrobservanz vorauszugehen und es wird endlich Zeit, daß die logischen Erkenntnisse von Ursache und Wirkung hier die (meist sogar unsaubere) Methodenluft reinigen und damit zugleich auch die Werkstätten solcher Gesangsmeister, die mit undefinierbaren Lehrprinzipien die Kunst der Stimmbildung mit einem undurchdringlichen „Geheimnis" umgeben und sich hinter dem Schlagwort „individueller" Stimmerziehung verschanzen. Ganz zu schweigen von Überlieferungen aus uralter Vergangenheit. In der Tat sind die Stimmforscher und Stimmbildner, die sich mit dem Ergründen von Ursache und Wirkung bei der Tonerzeugung eingehend beschäftigen, der Ansicht, daß die „Überlieferung" auf diesem Gebiet gleichbedeutend mit Degeneration ist, und daß unsere deutsche Gesangskultur frische Blutzufuhr auf einem neuen, aber arteigenen Nährboden notwendig habe. Vorkämpfer waren Friedrich Schmitt und Müller-Brunow. Weit davon entfernt, der Tradition „altitalienischer" und „italienischer" Schule den Glanz trüben zu wollen, vertrat ich von jeher den Standpunkt: daß wir die traditionelle Überlieferung der sogenannten „altitalienischen" Schule nicht in Form, wie wir sie oft bei unseren deutschen Stimmbildnern erleben, als allgemein gültig hinnehmen können, also ohne Rücksicht auf unsere Sprache und unsere Wesensart. Die objektive Beobachtung der Sängerstimmen aller Länder läßt bald die Wesensunterschiede erkennen und führt ganz zwangsläufig zur natureigenen Richtung.

Mit meiner objektiven Beobachtung des Tatsächlichen setzte auch ein autodidaktisches Studium ein, wobei mir die Schallplatte unschätzbare Dienste leistete insofern, als sie mir nämlich das bot, was mir nicht eine einzige Gesangsschule mit ihrer Druckerschwärze und auch selten ein Lehrer bewußt bieten konnte, nämlich: die Tonkriterien bzw. die für den edlen Gesangston notwendigen Klangsubstanzen kennenzulernen. Gerade die Schallplatte lehrte mich, daß nicht die schablonisierende „Methode" die richtige Form schafft, sondern einzig und allein die künstlerisch hochwertige Qualität des Tonsinnes. Mit Vorliebe lauschte ich auch denjenigen

Sängern in „natura“, deren Stimmqualitäten ich vorher auf der Schallplatte zu studieren Gelegenheit hatte.

Ich habe dabei zunächst die Beobachtung gemacht, daß die Stimmen auf der Schallplatte eine größere Tonintensität bzw. eine schärfere Resonanz haben als in Wirklichkeit, bei Benutzung der halbstarken Nadel aber doch ziemlich naturgetreu die Stimme wiedergeben. Es ist ganz selbstverständlich, daß man sein Ohr für das Plus und Minus der Schallplattenwiedergabe regelrecht einüben muß, um die Klangunterschiede einwandfrei zu erkennen. Dies setzt aber wieder voraus, daß der Hörer von „Natur“ den richtigen Tonsinn hat. Wo dies nicht der Fall ist, muß es Aufgabe des Stimmbildners bleiben, diesen Tonsinn (ein Haupterfordernis für die Stimmbildung) zu wecken und zu verfeinern. Und wo dieser Stimmbildner fehlt, wird man zur Erziehung dieses Tonsinnes zunächst nur Platten von den anerkannt besten Sängern und Sängerinnen wählen und solange hören, bis sich das Ohr mit diesen Klängen vertraut gemacht hat und man das Gute vom Schlechten sehr wohl zu unterscheiden versteht. Solange ein Gesangstudierender bzw. Sänger für den idealen Ton noch kein verfeinertes Ohr hat, solange wird er selbstverständlich auch nicht die richtige Form für sein Gesangsinstrument finden, geschweige denn ohne Kontrolle des Lehrers üben können. Hier kann aber die Schallplatte den Lehrer bei der Hausarbeit des Schülers — nach einer gewissen Vorarbeit — ergänzen und wertvolle Arbeit leisten: indem der Lehrer die für die Stimmentwicklung des Schülers geeigneten Platten sorgfältig auswählt und gemeinsam mit dem Schüler kritisch analysiert. Die Behandlung des künstlerischen Vortrages bleibt einer späteren Entwicklung vorbehalten.

Bevor also der Schüler zur Vokalbildung, zur bewußten Schallentwicklung schreitet, muß zunächst einmal dem Gesangsinstrument diejenige Form gegeben werden, die durch mechanische Beeinflussung möglich ist, ganz unabhängig vom Ohr bzw. von der durch den Klangsinn bedingten Form. Darunter ist zu verstehen:

1. Übungen zur Weitung des Kehlgrundes sowie der Resonanzräume unterhalb und oberhalb des Kehlkopfes.

2. Übungen zur Erzielung eines weich komprimierten Atems unter gleichzeitiger Beobachtung eines exakten, aber ebenfalls weichen Stimmbandverschlusses — also ohne Preßdruck.

3. Übungen zur Weckung der Resonanzen und Verstärkung der Klänge, insbesondere Verstärkung der Kopfresonanz: erstens als Faktor zur Deckung der Töne in der höheren Stimmlage, zweitens als Faktor für die Tonverstärkung, für die Erweiterung des Tonvolumens.

Diese Auffassung über das vielgepriesene „Decken“ der Töne in der höheren und höchsten Stimmlage, weicht vollkommen von den altbekannten, aber total unzulänglichen „Regeln“ ab, die ausschließlich mit einer Verdunkelung der Vokalfarbe, oder mit einer geschlosseneren, engeren Vokalform (bei gleichzeitiger Halsstrangulierung natürlich) eine bessere Resonanz und Tonrundung erzielen, und vor allen Dingen eine edle freie Höhe erobern wollen. Diese Art „Deckung“ habe ich zur Genüge an der eigenen Stimme kennengelernt und mit Hilfe der Schallplatten gerade noch zur rechten Zeit als Irrweg erkannt. Auf der Suche nach der richtigen Form des „Deckens“ kam ich bald zu der Erkenntnis, daß immer nur die Form des Ansatz- und Aufsatzrohres die richtige sein kann, welche den Stimmbändern einen freien Ausschlag nach allen Seiten gestattet und diese Form ist: der weitoffene Kehlgrund mit weiträumigen Resonanzkomplexen über und unter den Stimmbändern, ferner der kleine Atem, bewegt durch ein elastisches Zwerchfell — kurz der „approchierte“ Ton! Alles andere ist Ohnmacht, die jeder zu beobachten bei den meisten Sängern Gelegenheit hat.

Da mit der Verdunkelung der Vokale und erst recht mit dem Bestreben nach der geschlossenen Form in der Höhe nach dem bekannten Rezept eine unbedingte Verengung im Aufsatzrohr, insbesondere aber eine Zusammenziehung des weichen Gaumenbogens zu beobachten ist, dürfte es eigentlich nicht allzuschwer sein zu erkennen, daß mit diesen halsverengenden Manipulationen niemals ein freier, gelöster, runder, strahlender und voluminöser Ton erzeugt werden kann. Frei müssen alle Töne sein, vom tiefsten bis zum höchsten — frei können alle Töne sein, besonders in der Höhe, wenn man das „Decken“ nach berühmten Vorbildern: durch die Kopfresonanz bei vollkommener Lösung der inneren Kehlkopfmuskel versteht. Eine ganz besonders hervorragende Rolle spielt hierbei die Weiträumigkeit des Resonanzkomplexes oberhalb des Kehlkopfes sowie deren Erfassung bis hoch zum Schädelgewölbe für die Höhe, Klangfarbe und Leuchtkraft der Stimme. Von der Wichtigkeit der Nasenrachenresonanz für die Tonentwicklung mag sich der Interessierte durch das Anhören einer Auswahl Schallplatten überzeugen. Er wird dann bald heraushaben, was des Guten zuviel und zuwenig, was „näselich“ und mit Resonanz gut gemischt ist. Denn resonanzgemischt müssen alle Töne sein. Nasaltöne und die — besonders bei der Frauenstimme — beliebten „Gaumen“töne sind unbedingte Erkennungszeichen einer schlechten Stimmbildung; aber auch Erkennungszeichen eines schlechten Tonsinnes.

Hören wir uns doch einmal daraufhin die Schallplatten unserer Sängerstars an. Wir werden bei ihnen vergebens nach solchen Stimmfehlern suchen. Aber noch manches andere können wir dabei feststellen. Hören wir z. B. Caruso-Platten. Neben der vorzüglichen Wiedergabe kann man bei diesen die interessante Beobachtung machen, daß Caruso sehr häufig und sehr vernehmbar die Rachenweitung unmittelbar v o r dem Fassen ganz hoher Töne in die Erscheinung treten läßt. Man kann zwar nicht behaupten, daß diese markanten Stellen gerade „entzücken“, aber — wenn ein Caruso sich einmal über die Bedingungen des „idealen“ Tones hinwegsetzt, dann muß es auch seinen Grund haben; um so mehr, wenn die Klangfarbe der Vokale mit der Grundstimmung des Textes nicht harmoniert. Caruso nimmt nämlich die Vokale an diesen bewußten Stellen (vor der Höhe) so breit und auffällig offen, daß das feinere Ohr des Stimmbildners und Sängers auch sofort seinem feineren Muskelgefühl das „Warum“ dieser Kehlgrundweitung und Breitspannung im hinteren Nasenrachenraum überträgt: es soll damit die Kopfresonanz auf eine möglichst breite Basis der Brustresonanz, auf einen weiten Kehlgrund gestellt — also eine Verbreiterung der Höhe vorbereitet werden, die dann auch in seltener Schönheit und Kraft erstrahlt. Man empfindet Carusos Töne als eine Klangmasse, die von innen nach außen an die Wände des Raumes — und von dort zurückprallend wieder nach innen durch weite Resonanzräume in den Körper hinabstürzt, ohne die Stimmbänder in ihren freien Schwingungen, in ihrer „automatischen“ Tätigkeit zu beeinträchtigen. Die Schallkraft der Stimme ist bei dieser Einstellung ganz ungewöhnlich groß. Auffallend auch der komprimierte Atem mit dem „Nachächzen“ am Schlusse eines Tones bzw. einer Phrase. Es ist dies nicht etwa (wie vielfach angedeutet wurde) eine „Manier“ des Sängers, sondern einfach die ganz natürliche Folge einer schallmäßigen Vokalisation von ganz gleichmäßiger Luftkomprimierung, vom Tonansatz bis zum Abschluß der Tonlänge.

Hören wir uns weiter die Schallplatten von Battistini, Tita Ruffo, Schlusnus, Franz Völker u. a. m. an, dann können wir weiter hinsichtlich der Klangmischung einen mehr oder weniger vollendeten Ausgleich beobachten. Die Ausnützung des Nasenrachens bzw. der Schädelresonanz ist bei diesen Sängern fein „dosiert“ — d. h. nach der Höhe zu tritt der Kopfklang immer mehr in die Tonmasse — nach der Tiefe dagegen immer mehr zurück zu Gunsten der Brustsubstanz, bei gleichzeitiger Abspannung der Stimmbänder. Die Gesangstechnik dieser Sänger läßt weiter erkennen, daß ihnen die Vorzüge eines weich komprimierten Atems, die verstärkende Kraft durch Reibungen und Widerstände, welche die Klangwellen an Flächen finden, sehr wohl bewußt sind. Es handelt sich hier um die gleiche Gesetzmäßigkeit, die man bei der Geige, der Orgelpfeife pp als „gekräuselte“ Schwingungsfigur kennt und auch immer anstrebt: zur Erzielung eines weichen, aber doch runden, voluminösen Tones. Ein Naturgesetz! Denn jede Welle wird erst durch eine „Brechung“, eine „Kräuselung“ hörbar! Den Bach, die Meereswellen, den Wind, den Strom würde man nie hören, wenn es bei ihnen keine „Brechung“, keine „Kräuselung“ gäbe. Je stärker die Kräuselung oder Brechung, desto stärker und voller der Laut und Ton. Diese Gesetzmäßigkeit gilt vom feinsten bis zum stärksten Tongebilde. Stimmforscher und Stimmbildner, die speziell Carusos Stimme klanganalytisch erforscht haben, sind zu der Erkenntnis gelangt, daß die Luftkomprimierung unter den Stimmbändern in allerengster Wechselbeziehung mit den Reibungsflächen oberhalb der Stimmritze zu stehen hat, wenn man zu einem klanglich vollwertigen Ton nach dem Muster Carusos kommen will. Aus dieser Erkenntnis ergibt sich zwangläufig die Unzulänglichkeit des gehauchten Pianotones sowie der einseitig nasalen Tonentwicklung als Stimmbildungsmittel, wie überhaupt jede „Methode“, die sich nur auf die Entwicklung des Stimminstrumentes oberhalb der Stimmbänder beschränkt, von vornherein den Keim der Unzulänglichkeit (besonders für das Wagnersche Musikdrama) in sich trägt.

Dasselbe Schicksal blüht auch der einseitigen Brusttonentwicklung auf dem ganzen Stimmumfang mit dem vorgeschriebenen halsstrangulierenden „Decken" in der Höhe. Es läßt sich ebensowenig die Kopfstimme, als auch die Bruststimme vorherrschend über den ganzen Stimmumfang ausdehnen, wenn man über eine monumentale Stimmstruktur im hochkünstlerischen und klangästhetischen Sinne verfügen will. Daran ist nun einmal nichts zu deuteln! Stimmphysiologisch auch ganz selbstverständlich.

Bei Carusos Stimme ist die Klangmischung vom tiefsten bis zum höchsten Ton, vom Piano bis zum Forte in idealer Dosierung vorhanden. Über dieses Stimmphänomen ist bereits soviel geschrieben worden, daß man eigentlich kein weiteres Wort mehr darüber zu verlieren braucht. Es sei aber hier speziell auf die Wichtigkeit dieser Schallplatten für Studienzwecke hingewiesen. Wer Carusos Töne klanglich zu analysieren und zu erfühlen versteht, der wird auch bald das Geheimnis seiner Stimme: in der Fessellosigkeit seines Zwerchfelles und in seiner Atemkunst bei vollkommen „automatischer" Kehlkopftätigkeit entdeckt haben. Kommt noch zur Atemexpansion seine Gefühlsexpansion, ein Moment, das bei der Stimmbildung nur zu wenig beachtet wird. Von den lebenden Tenören will ich als Stichprobe dieser Erkenntnis Gigli und Völker herausgreifen. Diese Sänger lassen der inneren Kehlkopfmuskulatur vollkommen freies Spiel und ihrem Tonstrom, besonders nach der Höhe zu, immer hemmungslosen freien Lauf (durch ein weiträumiges Aufsatzrohr) in die Kopfresonanzdeckung.

Dieser kleine Schallplattenspaziergang, vom Gesichtspunkte des Stimmphysiologen betrachtet, dürfte vollauf genügen, die Schallplatte dem Lehrer und Schüler, und überhaupt jedem, der beruflich mit der Vokalkunst verbunden ist, zum unentbehrlichen und wertvollen Freund zu machen. Doch kann die Schallplatte in keinem Falle den schöpferischen „Meister" in der Gesangslehrkunst ersetzen, ebensowenig, wie die dem Lehrer zur Demonstration etwa fehlende Stimme durch die Schallplatte ersetzt werden kann. Das gibt ja gerade dem Gesangsmeister seine ganz besondere Note, daß er immer und immer wieder Vorbild und Führer sein muß, auch über die Schallplatte hinaus. Der Lehrer, der die gesamte Materie beherrscht, ist durch mechanische Instrumente bzw. Hilfsmittel nie und nimmer zu ersetzen. Die Membrane vermag die notwendigen inneren und direkten Wechselbeziehungen zwischen Lehrer und Schüler nicht zu ergänzen. Es fehlt hier der wertvollste Kontakt: die Floreszenz der Seele — als schöpferisches Wesen.

Zeitgenössische Musik auf Schallplatten

Von Dr. Helmut Schmidt-Garre, München

Die Schallplatte liefert trotz ihrer außerordentlichen technischen Vervollkommnung an Stelle einer lebendigen Aufführung den Ersatz durch mechanische Reproduktion, und diese Tatsache der Verdrängung des Originals durch einen Ersatz wird ihr von einer großen Zahl Musikinteressierter ganz mit Recht zum Vorwurf gemacht. Wo sich daher die Möglichkeit bietet, ein Werk in einer lebendigen Wiedergabe zu hören oder mitzugestalten, wird man dieser Wiedergabe den Vorzug vor der toten Schallplatte geben. Dies um so mehr, als auch die beste Wiedergabe durch ein Gerät — und das gleiche gilt für das Radio — die Klangfarben vielfach verändert und bisweilen entstellt. Eine Gewöhnung nun an die veränderten Gegebenheiten der mechanischen und elektrischen Übertragung muß auf die Dauer das Gehör verderben und es den natürlichen Klangfarben entfremden.

Sind so die negativen Seiten der Schallplatte sehr augenfällig, so besitzt sie andererseits eine Reihe von Eigenschaften, die überaus positiv zu bewerten sind. Zunächst einmal steht die Aufführungsqualität bei den meisten Schallplatten auf einer sehr hohen Stufe. Bei den Aufnahmen vereinen sich die bedeutendsten Dirigenten der Welt mit den besten Orchestern und den hervorragendsten Solisten zu Aufführungen, die fast immer sorgfältig einstudiert sind. Es ist daher durchaus verständlich, daß mancher Kunstfreund es vorzieht, ein Werk zwar mechanisch durch Schallplatten übertragen, aber in der glänzenden Interpretation durch Furtwängler zu hören, die sonst zu hören er vielleicht gar keine Gelegenheit hat, als das gleiche Werk in einer wirklichen, aber mittelmäßig vorbereiteten Aufführung unter einem wenig bedeutenden Dirigenten. Zu dem hohen Rang der auf Schallplatten festgehaltenen Aufführungen tritt ein überaus großer Reichtum des Programms. Hierdurch wird dem Schallplattenfreund durch den Zwang zur Auswahl trotz des Mechanismus der Wiedergabe ein gewisser Grad an persönlicher Initiative bewahrt, ein Moment, das beim Rundfunkhörer leider durch die schrankenlose Überfütterung mit Musik und durch die unerhörte Leichtigkeit und Mühelosigkeit, an sie heranzukommen, mit der Zeit vollständig ertötet wird.

Der größte Wert der Schallplatte dürfte ihr dokumentarischer sein. Dieser tritt heute wegen der kurzen Zeit ihres Bestehens noch nicht so in Erscheinung, wird jedoch in Zukunft sicherlich eine ungewöhnliche Bedeutung erhalten. Es berührt auch heute schon seltsam, wenn das Spiel und die Stimmen längs verstorbener Künstler an unsere Ohren dringen, wenn Edvard Grieg selber seinen „Norwegischen Brautzug im Vorüberziehen" und Enrico Granados seinen „Andalusischen Tanz" spielt. Mit der Zeit werden sich so Dokumente von unermeßlichem kulturellen Wert ansammeln. Was würde es für uns heute bedeuten, wenn es bereits in früheren Zeiten Schallplatten gegeben hätte, die beispielsweise das Spiel Bachs oder Beethovens festgehalten hätten? So wie wir jedoch heute noch das Spiel Griegs und Granados' nacherleben können, so steht zu hoffen, daß es in einer zukünftigen Zeit von den bedeutendsten seit der Erfindung der Schallplatte entstandenen Werken authentische Darbietungen, sei es durch die Komponisten selber oder durch Künstler ihres Vertrauens, geben wird. Es dürfte also unter den Aufführungen, die heute für Schallplatten aufgenommen werden, auf weite Sicht gerechnet, denjenigen die größte Wichtigkeit zukommen, bei denen die hervorragendsten heute lebenden Komponisten selber ihre Werke interpretieren. Und man sollte meinen, daß diese Werke damit für alle Zeiten dem „Auffassungs"-Streit der Dirigenten entrückt seien.

Von zeitgenössischen deutschen Komponisten sind auf Schallplatten Strauß, Pfitzner, Graener, Egk und Hindemith mit mehreren Werken aufgenommen worden, mit je einem Werk erscheinen noch v. Reznicek, v. Klenau, Niemann, Bleyle, Orff, Gieseking, Thomas und die bereits verstorbenen Alban Berg, Franz Schreker und Max v. Schillings, während einige weitere mit kleinen Sachen oder mit Bruchstücken aus größeren Werken, die meist nur eine Plattenseite umfassen, vertreten sind. Weitaus an der Spitze von allen steht Richard Strauß, von dem nicht nur die wichtigsten symphonischen Werke unter seiner Leitung aufgenommen sind, sondern von dessen bekanntesten Werken es gleichzeitig mehrere Aufnahmen unter den verschiedensten Dirigenten gibt. „Don Juan", „Till Eulenspiegel", „Don Quichotte" und die Orchestersuite „Der Bürger als Edelmann" erstehen unter seiner Stabführung in schlechthin vollendeten Aufführungen, die, obwohl sie teilweise schon eine Reihe von Jahren zurückliegen, auch aufnahmetechnisch ein Höchstmaß an Klarheit und Deutlichkeit aufweisen. „Till Eulenspiegel" wird von ihm überaus straff geleitet, in einem Tempo, das etwas lebhafter ist, als man es von den Aufführungen anderer Dirigenten her gewohnt ist. Trotzdem treten alle Einzelheiten der Partitur klar und plastisch hervor. Auffallend ist auch, daß die Dynamik des Werkes gegenüber Konzertaufführungen etwas vermindert erscheint. Große Stärkekontraste sind vermieden, meistens ist eine mehr mittlere Klangstärke eingehalten. Dies dürfte allerdings weniger an der Stabführung des Komponisten, als vielmehr an der ausgleichenden Kontrolle des Tonmeisters liegen. Außerdem ist „Till Eulenspiegel" auch unter Furtwängler, Kleiber, Coates, Defauw und anderen Dirigenten aufgenommen worden. Im Gegensatz zum „Till Eulenspiegel" nimmt Strauß im „Don Juan" das Tempo im Vergleich zu anderen Dirigenten relativ ruhiger, so daß die Sinnenfreude dieser klangschwelgerischen Partitur mit größter Intensität ausgekostet wird. Aufnahmen vom „Heldenleben" unter Mengelbergs und von „Tod und Verklärung" unter Blechs Leitung vervollständigen die Reihe der symphonischen Werke Straußens. Nicht minder groß ist die Anzahl der Aufnahmen aus seinen Opern. Allen voran der Rosenkavalier, der in gekürzter Fassung auf dreizehn Platten unter der Leitung Hegers mit den erlesensten Stimmen der Wiener Staatsoper — unter ihnen Lotte Lehmann, Maria Olszewska, Elisabeth Schumann und Richard Mayr — aufgenommen ist. Außerdem gibt es jedoch noch ungezählte Einzelaufnahmen aus dem Rosenkavalier, vor allem solche des Walzers. Auf die Aufnahmen von einzelnen Teilen aus Salome und Arabella und schließlich noch von zahlreichen seiner Lieder sei nur noch hingewiesen.

Zwei Sätze aus Graeners „Flöte von Sanssouci" wurden zuerst unter der Leitung Gustav Havemanns aufgenommen. Es ist zu begrüßen, daß noch eine zweite, und zwar vollständige Aufnahme dieses Werkes, das in liebenswürdiger Weise archaisierende, barocke Elemente mit einer romantischen Grundhaltung vereint, unter der Leitung Graeners mit den Berliner Philharmonikern gemacht wurde. Diese Aufnahme ist, abgesehen von ihrem authentischen Charakter, auch technisch besser gelungen. So sei insbesondere auf die ruhige „Air" hingewiesen, deren weitgeschwungene Flötenkantilene in voller Plastik auf die Schallplatte gebannt ist. Erinnerungen an die Olympiade in Berlin rufen drei ausgezeichnete Platten wach, „Waffentanz" und „Totenklage" von Werner Egk und die „Olympischen Reigen" von Carl Orff. Egks Werk, das bekanntlich mit einer Goldmedaille ausgezeichnet wurde, findet unter seiner eigenen Leitung die denkbar beste Deutung. Ebenso weist ihre Aufnahme ein Höchstmaß an Klarheit und Deutlichkeit auf, was um so mehr zu bewundern ist, als Egks Instrumentation reich an neuen Kombinationen und eigenartigen Instrumentenmischungen ist und seine Harmonik Akkorde liebt, die sich aus verschiedenen harmonischen Bestandteilen zusammensetzen. So bringen Einleitung und Schluß zum Waffentanz Akkordballungen, die auf der Platte in großer Natürlichkeit wiedererstehen, ebenso wie die wuchtigen rhythmischen Akzente des Mittelteils. In der Totenklage fallen insbesondere die ausgezeichneten Bläser des Orchesters der Staatsoper Berlin auf, so zu Anfang das Englisch Horn und im Mittelteil der leidenschaftliche Ton der in den höchsten Lagen spielenden Hörner. Zu Waffentanz und Totenklage gesellt sich als dritte durch die Olympiade angeregte Platte die „Olympischen Reigen" Carl Orffs, jene entzückende Begleitmusik zu Reigenspielen von Kindern und Mädchen, die im Rahmen des Festspiels „Olympische Jugend" zur Aufführung gelangten. Der helle, lustige, bunte Klang des Jugendorchesters der Günther-Schule, das diese Reigen unter der Leitung Gunild Keetmans bei der Eröffnung der Olympiade im Reichssportfeld ausführte, ist nun auf einer Schallplatte für alle Zeiten festgehalten.

Sehr stiefmütterlich ist Pfitzner von den Schallplattenfirmen behandelt worden. Er erscheint zwar öfters als Dirigent klassischer und romantischer Tonwerke, von seinen eigenen Orchester- oder Kammermusikwerken ist jedoch kein einziges auf Schallplatten festgehalten. Lediglich Bruchstücke aus der „Rose vom Liebesgarten" und dem „Herz" sowie die Vorspiele zu den einzelnen Akten vom „Palestrina" und die Ouvertüre zum „Christelflein" sind unter seiner eigenen Leitung aufgenommen. Um so reicher ist dagegen Paul Hindemith im Schallplattenprogramm vertreten. So sind seine beiden Streichtrios, sein Streichquartett op. 22, ein Scherzo für Viola und Violoncello und seine Sonate für Viola op. 25 aufgenommen worden, wobei er jedesmal selber als trefflicher Bratscher beteiligt ist. Sein gewichtigstes auf Schallplatten erschienenes Werk dürfte jedoch die Symphonie „Mathis der Maler" sein, die die Berliner Philharmoniker unter seiner Leitung meisterhaft spielen.

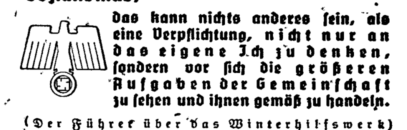
Unter den zeitgenössischen ausländischen Komponisten steht in der Gunst der Schallplattenfirmen an erster Stelle Strawinsky, dessen Aufnahmezahl diejenige Richard Straußens erreicht, wenn nicht gar übertrifft. Von Strawinsky sind außer seinen Opern fast alle Werke auf Schallplatten erschienen, und zwar, abgesehen von seiner wichtigen Jugendkomposition „Feuerwerk", alle unter seiner Leitung oder mit ihm am Klavier, außerdem noch viele seiner Werke unter anderen Dirigenten. Seine großen Ballette „Feuervogel", „Petruschka" und „Sacre du printemps" erstehen unter seiner Leitung mit einer unerhörten rhythmischen Präzision. Während beim „Feuervogel" die Pianostellen bisweilen so leise aufgenommen sind, daß sie auf der Platte nur mit Mühe wieder zum Klingen gebracht werden, sind die schwierigen Partituren von „Petruschka" und „Sacre" mit einer Deutlichkeit und Klarheit und in einer technischen Vollkommenheit aufgenommen, die auch einen Vergleich mit den Aufnahmen Stokowskis mit dem Philadelphia-Symphonieorchester nicht zu scheuen brauchen, und von Stokowski heißt es, daß er die größte Erfahrung in der Aufnahme von Schallplatten besäße. Auf den drei Platten vom „Capriccio" lernen wir Strawinsky als Pianisten mit kristallklarem Anschlag kennen, während bei der ebenfalls drei Platten umfassenden „Psalmensymphonie" die Schwierigkeiten, welche die Aufnahme eines so großen, aus Chor und Orchester bestehenden Apparates stellt, wohl noch nicht bis zur letzten Vollendung gemeistert sind. Als vollkommen muß dagegen die Aufnahme des Bläseroktetts bezeichnet werden, wie überhaupt solistische Bläsergruppen unter allen Instrumenten mit der größten Natürlichkeit wiedergegeben werden können. Diese Tatsache kommt auch der ebenfalls hervorragend gelungenen Aufnahme der „Geschichte vom Soldaten" zugute. Als letztes erschien unter seiner Leitung auch sein Violinkonzert in einer technisch ausgezeichneten Aufnahme. Dieses Konzert ist unter allen Kompositionen Strawinskys wohl die am meisten artistische, allem Ausdrucksmäßigen am weitesten abgewandte. Aber gerade hier mit seiner beim ersten Hören ungewohnt und überraschend erscheinenden Klangwelt ist eine Schallplattenaufnahme besonders zu begrüßen, da sie die Möglichkeit bietet, durch häufiges Hören das Neuartige allmählich kennen und verstehen zu lernen. Strawinsky ist übrigens auch der erste Komponist, der ein Werk eigens für Schallplatten komponiert hat. Bei seiner „Serenade in *A*" entspricht die Länge der einzelnen Teile genau dem Umfang einer Grammophonplatte, wodurch die oftmals unangenehm in Erscheinung tretende Zerstückelung und nachträgliche Anpassung an die Plattengröße vermieden wurde.

Hatte man bei den Platten Strawinskys des öfteren Gelegenheit ausgezeichnete Bläser zu bewundern, so fällt auf einer Platte seines Landsmannes Prokofieff eine außerordentlich straffe Streicherbehandlung auf. Ein sehr spielerischer Satz aus seiner „Klassischen Symphonie" ist auf dieser Platte mit dem effektvollen Scherzo und Marsch aus der Oper „Die Liebe zu den drei Orangen" vereint. Nach Strawinsky gibt es unter den Ausländern die meisten Aufnahmen von Ravel, wie überhaupt die modernen Franzosen besonders zahlreich vertreten sind. Ravels populärstes Werk, der „Bolero", der sowohl unter seiner eigenen, wie auch unter Mengelbergs und anderer Leitung aufgenommen ist, erweist sich allerdings als weniger geeignet für die Schallplatte, da seine wichtigste Eigenschaft, nämlich die kontinuierliche Steigerung, durch den Plattenwechsel in brutaler Weise zerstört wird. Der „Walzer" von Ravel weist in der Anlage zwar eine gewisse Verwandtschaft mit dem Bolero auf, kommt jedoch auf der Platte besser zur Geltung, da er stärker gegliedert und gegenüber der gewollten Monotonie des Bolero einfallsreicher ist. Außer Ravel sind von lebenden Franzosen auch Poulenc und Milhaud mit zahlreichen Werken vertreten, desgleichen der Französisches mit Deutschem vereinende Schweizer Honegger. Vom letzteren gibt es eine technisch allerdings wenig befriedigende Aufnahme vom „König David" sowie seine bekanntesten Orchesterwerke „Pacifik" und „Rugby", die, obwohl hervorragend gespielt und einwandfrei aufgenommen, mit ihrem programmatischen Instrumentationsrealismus heute schon beinahe veraltet und historisch wirken.

Der jüngste unter den auf Schallplatten aufgenommenen Komponisten dürfte wohl der Franzose Jean Françaix sein, der bei der Aufnahme seines „Concertino für Klavier und Orchester" selber das Klavier meistert. Durch die Kürze des Werkes ließ sich eine Zerstückelung der Sätze vermeiden, so daß der spielerisch-heitere Charakter der Musik auf der Platte zu bester Wirkung kommt. Schließlich seien an ausländischen Komponisten wenigstens noch erwähnt der Ungar Bela Bartók mit seinem Quartett op. 7 und mit von ihm bearbeiteten rumänischen Volksliedern und Volkstänzen, die er zusammen mit Szigeti spielt, der Italiener Respighi mit seinen bekannten „Fontane di Roma" und „Pini di Roma", der Spanier de Falla und dann die große Zahl der skandinavischen und finnischen Komponisten. Allen voran Sibelius, von dem die Orchesterwerke „Finlandia", „Der Schwan von Tuonela", „Festivo" u. a. auf Schallplatten erschienen sind, weiterhin Kilpinen, Atterberg, Järnefeldt u. a.

Diese keineswegs erschöpfende Übersicht dürfte veranschaulichen, welch große Summe höchster kultureller Leistungen auf diesem Teilgebiet der Schallplattenproduktion enthalten ist, wie die Schallplatte an der Entwicklung der zeitgenössischen Musik aktiv beteiligt ist und wie sie durch ihr umfangreiches Programm breitesten Kreisen die Möglichkeit gibt, auf diese Weise an der Musik der Gegenwart teilzunehmen.

Sozialismus,



(Der Führer über das Winterhilfswerk)

Zwei Opern von Josef Reiter

„Der Totentanz" und „Der Bundschuh" im Deutschen Opernhaus

Der jetzt im 76. Lebensjahr stehende österreichische Komponist Josef Reiter, den der Führer mit der Goethe-Medaille auszeichnete und dem im Vorjahre der Beethoven-Preis verliehen wurde, erlebte nunmehr die Genugtuung, daß zwei seiner Bühnenwerke nach langer Ruhezeit auf einer deutschen Opernbühne Auferstehung feiern konnten und beim Publikum dieses Erstaufführungsabends eindeutigen, wärmsten Widerhall fanden. Der greise Tonsetzer war schon nach dem ersten Stück, dem „Totentanz" Gegenstand warmherziger Kundgebungen; am Schluß, nach dem Ausklang des „Bundschuh", sah er sich an der Rampe neben Generalintendant Wilhelm Rode und den übrigen künstlerischen Fürsprechern seiner Sache aufs lebhafteste gefeiert.

Die Gründe dieses Erfolges liegen klar auf der Hand. Hier hat man es mit zwei Opern zu tun, die im Stofflichen um menschlich-Allgemeingültiges spielen und im Ausdruck aus der Gefühlsweise und dem Stilempfinden der Jahrhundertwende geschöpft sind, also auch dem unbefangensten Hörer heute keinerlei Rätsel mehr aufgeben. Der „Bundschuh" ist 1895 entstanden, 1900 uraufgeführt, der „Totentanz" 1905 herausgekommen.

Die Dichtungen beider Werke stammen von Max Morold, der damit, wie er selbst bekennt, dem Wesen und den Anlagen des ihm durch Jahrzehnte befreundeten Musikers bewußt entgegenkam. Märchenwelt und Natur durchdringen sich reizvoll im „Totentanz". Der Tod tritt hier nicht als das bekannte Furchtgerippe auf, sondern als älter, beinahe gemütlicher und sogar humorvoller Dudelsackpfeifer, der selber je nach Bedarf stirbt und wieder aufersteht, sich zum moralischen Richter aufwirft, mit allerlei grausigem Spuk, den Bösen stürzt, den Guten zum Siege führt, sich an dem Gedeihen jugendfrischer Liebesleute sehr aktiv interessiert zeigt und somit schließlich nur wieder dem Leben dient. — Der „Bundschuh" läßt auf dem historischen Hintergrunde der Bauernkriege ein Drama zwischen Liebe und Pflicht zum Austrag kommen; ein Sonderschicksal zwischen Bauernführer und Edelfrau, das beide in schnellem Laufe der Katastrophe, dem Opfertode, entgegentreibt.

Das sind in der Tat Stoffe für einen Musiker, der ganz und gar in der Wagner-Nachfolge beheimatet ist und etwa dem Kreise der Kienzl, Humperdinck, Schillings angehört, dabei dem wagnerschen Pathos einige Auflockerung durch den Zufluß inniger Volksmelodik angedeihen läßt und andererseits auch veristischen Anregungen nicht verschlossen bleibt. Das Wagner-Orchester, der Wagnerklang (Hörner!), die wagnersche Harmonik sind als Grundstock unverkennbar; selbst thematische Anklänge bieten sich oft deutlich genug dar. Was zu diesem Allen als Eigenes tritt, ist vor allem eben das persönlich gefärbte volksmelodische Element. Im übrigen wirkt Reiters musikalische Sprache immer subjektiv echt; sie entspringt fraglos einem ehrlichen, starken Schaffensdrang und stützt sich auf ein unbedingt meisterliches satztechnisches wie überhaupt tektonisches Können. Daß sie außerdem im Formalen vielseitig ist und aus dem bunten Geschehen reiche Anlässe zu geschlossenen Gebilden: Liedern, Duetten und größeren Ensembles nimmt, macht sie für den Hörer natürlich um so kurzweiliger.

Am Erfolge hatte natürlich auch die Aufführung als solche wesentlichen Anteil. Regie (im „Totentanz" Hans Batteux, im „Bundschuh" Wilhelm Rode), Ausstattung (Paul Haferung), Musikleitung (Artur Rother) und solistische Darstellung bildeten eine harmonisch abgestimmte Einheit im Willen zu drastischer Sinnfälligkeit. Von den aufgebotenen Gesangskräften seien besonders genannt: Reinhard Dörr (Sackpfeifer), Günther Treptow (Wido), Hans Wocke (Odilo), Nata Tüscher (Emma), Wilhelm Schirp (Bürgermeister), Gotthelf Pistor (Bauernführer Hans), Bertha Stetzler (Ehrengard), Elsa Larcén (Ulrike) und Rudolf Schramm (Hofmeyer). Hermann Lüddecke hatte für schlagkräftige Chöre vorgesorgt.

Walter Abendroth

Musik in Holland

Anläßlich des fünfzigjährigen Bestehens des Concertgebouw Orkest fanden in Amsterdam, den Haag und anderen Städten Jubiläumskonzerte unter Leitung von Willem Mengelberg mit einer Reihe interessanter Werke statt. Unter Mitwirkung hervorragender Künstler gab es auch in den Haag und Rotterdam eine Reihe interessanter symphonischer Abende: Robert Casadesus ließ in Mozarts Krönungskonzert den neu entworfenen Pleyel-Flügel erklingen, Paul Hindemith spielte seinen „Schwanendreher", Guila Bustabo entzückte mit Respighis Concerto gregoriano. Igor Strawinsky dirigierte sein „Jeu de cartes", Hindemith studierte mit den Haghesangers seinen Männerchor „Fürst Kraft", Diepenbrocks Te Deum und Beethovens Neunte wurden ebenfalls zu Gehör gebracht. Im Rahmen des Vondels-Jubiläum hörte man dessen Kruisbergh, eine schön klingende mittelalterige Vokalkomposition des Cornelius Padbrué.

Bedeutungsvolle Bühnenwerke wie Strauß' Rosenkavalier unter Erich Kleiber, Borodins Fürst Igor unter Emile Cooper aufgeführt durch die Pariser Oper, der Halewyn von Willem Pyper, Henk Badings Gysbrecht van Amstel und Debussys Pelleas et Mélisande waren weiterhin die bedeutensten Ereignisse dieser Saison. In diesen sind dann auch noch die Vorstellungen der Opera italiana unter Edmondo di Vecchi zu rechnen: Nabucco, Turandot, Le preziosa ridicole von Lattuada neben dem sonst üblichen italienischem Repertoire. Bei den meisten Aufführungen wirkte das Ballett des Wagner-Vereins unter Yvonne Georgi mit.

Peter van Anrooy dirigierte Beethovens Missa solemnis, Bachs Matthäus-Passion und Cornelius' Barbier von Bagdad. Das Residentie Orkest, noch immer ohne ständigen Leiter, gab seine Abonnementskonzerte unter den Gastdirigenten Issay Dobrowen, Georg Szell, Willem van Otterloo, Paul Paray und Antonino Votto, wobei Instrumentalisten von Rang ihre Mitwirkung liehen. Carl Schuricht war wieder der „allround"-Dirigent, der den Scheveninger Kursaal beherrschte und hervorragenden Künstlern wie Andriessen, van Isterdael, Gieseking, Casadesus, Rachmaninoff u. v. a. Gelegenheit gab, ihre Kunst dem Publikum zu Gehör zu bringen. Neben Darbietungen von holländischen Werken brachte er ausgezeichnete Aufführungen von Bruckners 7. und 8. Symphonie. Im Kursaal konnten weiterhin Ignaz Neumark als zweiter Dirigent vielfach und Mengelberg, Dobrowen, Ansermet und Kindler als gelegentliche Gastdirigenten Beifall und Anerkennung ernten.

Zum Schluß seien noch einige musikalischen Ereignisse der letzten Zeit erwähnt, insbesondere ein Konzert der Berliner Philharmonie unter Wilhelm Furtwängler in den Haag, das Beethoven–Bach–Brahms gewidmet war; ein Abend des Residentie Orkest an dem Walter Gieseking mit Klavierkonzerten von Mozart und Liszt großen Beifall fand und eine erfolgreiche Aufführung von Webers „Freischütz", die uns durch die Neue holländische Operngesellschaft unter Leitung von Leo Pappenheim geboten wurde und uns auf diesem Gebiet mit neuen Hoffnungen für die Zukunft erfüllte.

Jos. Vranken

Musikbriefe

Budapest

Das Kgl. Opernhaus huldigte dem Andenken Glucks durch eine würdige Aufführung der „Iphigenie auf Tauris". Die Wagnersche Bearbeitung wurde noch durch einige Balletteinsätze aus verschiedenen Werken von Gluck ergänzt. Die Regie fand geschmackvoll den Mittelweg zwischen Archaisierung und moderner Stilisierung und hielt nur die Kostüme in altem Stil. Die Hauptrollen waren durch Anna Báthy, M. v. Basilides und Andreas Rösler sehr gut besetzt, was man von der musikalischen Leitung diesmal nicht behaupten konnte.

Anläßlich des Zentenariums des Nationaltheaters wurde im Opernhaus die erste überlieferte ungarische Oper, der Zweiakter „Die Flucht von Béla" (Musik von Josef Ruzitska, Text nach Kotzebue vollkommen neu bearbeitet von Prof. A. Siklós) aufgeführt. Dieses Werk erlebte vor etwa hundertfünfzehn Jahren seine Uraufführung und gehörte zu den erfolgreichsten Repertoirestücken des vergangenen Jahrhunderts. Es weist noch manche starke Einflüsse der deutschen (Weber) und der italienischen (Donizetti) Musik auf, verwendet jedoch schon eine Reihe ungarischer Motive. Bemerkenswert ist, daß die Kunstmusik dieser Zeiten noch keine Notiz von der Volksmusik nahm, hingegen die städtische Musik, besonders den bürgerlichen Tanz mit großer Vorliebe aufnahm. Erst viel später hat die ungarische Kunstmusik dem Volkslied das Bürgerrecht eingeräumt. „Die Flucht von Béla" bezeugt das dramatische Talent des Tondichters und erklärt die große Beliebtheit dieses Werkes, das jedoch gegen die sechziger Jahre plötzlich verschwand und erst jetzt wieder zum Vorschein kam. Wie so häufig, fand auch Ruzitska jahrzehntelang keinen Nachfolger. Erst bei Franz Erkel sehen wir die ungarische Nationaloper in ihrem vollen Glanz, wenn auch noch immer nicht in selbständigen Bahnen. Erst die Jahrhundertwende brachte radikalen Umschwung auf diesem Gebiet. Das Opernhaus hat diese Neuaufführung als Pflichtaufgabe aufgefaßt und leider ziemlich wenig Sorgfalt auf die Ausstattung gelegt.

Eine Reihe hervorragender Dirigenten brachte volle Häuser. An der Spitze selbstredend Arturo Toscanini, der es mit den Wiener Philharmonikern wahrhaft leicht hatte. Sehr starken Erfolg errang sich Fritz Busch. Das Philharmonische Orchester feierte an seinem ersten diejährigen Abend den sechzigjährigen Meister Dohnányi, der an diesem Konzert in dreifacher Eigenschaft wirkte. Er spielte den Klavierpart, dirigierte zugleich

Beethovens *G*-dur-Konzert und ließ nachher seine jugendliche, jugendfrische *d*-moll-Symphonie hören. Am zweiten Abend der Philharmoniker dirigierte der treffliche Belgier Desiré Defauw ein französisches Programm. Zum ersten Male hörten wir Florent Schmitts XLVII. Psalm mit Chor und Sopransolo, ein Werk, dem es an großen pathetischen Ausdrucksmitteln nicht mangelt, nur findet man die Form des Psalmes für den musikalischen Inhalt überdimensioniert. Drei stimmungsvolle „Sheheresaden-Lieder" von Ravel trug Anna Báthy vor.

Das Salzburger Mozarteum-Orchester gab unter seinem vortrefflichen Leiter Prof. Paumgartner zwei Konzerte. Als Solistin bewies die Pianistin Annie Fischer wieder, daß sie zu den besten Mozart-Spielern der Gegenwart gehört. Höchst anregungsvoll verlief der Besuch des Leipziger Thomanerchors unter der Leitung von Prof. Karl Straube. Dieser Chor wirkte nicht nur durch seine musterhafte Disziplin so stark, sondern vermöge seiner hohen Kultur, die sich in dem Vortrag der Motetten von Dulichius, Schein, Gallus und Joh. Nep. David offenbart hat. Etwas gekünstelter erschienen hingegen die Wiener Sängerknaben. Es mangelt auch da nicht an Zucht und Gesangskultur. Aber die Opernvorstellungen dieser zehn- bis dreizehnjährigen Kinder sind übertrieben und bedeuten einen Mißbrauch der Kinderstimmen. Nach langen Jahren kam wieder der Großmeister der Gitarre, Segovia, den akustischen Verhältnissen des modernen Konzertsaales trotzend. Überlegenes Können bewies der Leipziger Thomas-Organist Günther Ramin. L. Pataki

Darmstadt

War im vergangenen Jahr der Mangel an Kammermusik stark zu beklagen, so hat sich das Bild jetzt völlig verändert. Drei Quartette sind zugleich tätig, das Drumm-Quartett in großenteils neuer Zusammensetzung nimmt sich in mehreren Abenden der Kammermusik Schumanns und Brahms' an, das Delp-Quartett mit der Geigerin Anni Delp als Führerin und Mitgliedern des Landestheaterorchesters gab einen vielversprechenden Abend, und auch das Schnurrbusch-Quartett ist neu erstanden und sammelt seinen gewohnten Zuhörerkreis um sich. An besonderen Veranstaltungen sei noch die hervorragende Wiedergabe von Bachs „Musikalischem Opfer" in der ausgezeichneten Bearbeitung von W. Schemell durch das Wiesbadener Collegium musicum unter der Leitung von Edmund Weyns, und die Aufführung von Bachs „Kunst der Fuge" durch das Drumm-Quartett in der Bearbeitung mit Tenorgeige durch Hermann Lahl genannt, ferner ein Sonatenabend der Mainzer Künstler Fritz Müller (Geige) und Theo Mölich (Klavier). Starke Anziehungskraft übte die Wiedergabe sämtlicher Sonaten von Beethoven durch Max v. Pauer aus, die im vergangenen Winter durch die Erkrankung des Künstlers unterbrochen wurde. Auch Liedkonzerte waren häufiger als im Vorjahr und wurden verhältnismäßig besser besucht. Außer drei Liedvormittagen des vorzüglichen Tenors Schmid-Berikoven sei hier der zahlreichen Abende der Gedok gedacht, in denen sich Instrumentalmusik und Gesang die Waage hielten. Mit ihrer kammermusikähnlichen Chorkunst ließ sich die Madrigal-Vereinigung Darmstadt mehrfach hören.

Auch auf dem Gebiete der Kirchenmusik regten sich die verschiedensten Kräfte, zahlreiche Buxtehude-Feiern, ein Konzert, das nur alt-Darmstädter Kirchenmusik des 17. und 18. Jahrhunderts zu Gehör brachte, Abendmusiken mit neuzeitlicher Orgelmusik, u. a. der Uraufführung eines vorzüglichen Orgelwerkes von Wilhelm Borngässer, einer Passacaglia und Fuge fanden sehr starkes Interesse. Dr. Friedrich Noack

Magdeburg

Von den großen Konzerten erfreuen sich die Symphoniekonzerte des Städtischen Orchesters unter Generalmusikdirektor Erich Böhlke einer gleichmäßigen Beliebtheit, was rein äußerlich schon in ständig ausverkauften Häusern sichtbar in Erscheinung tritt. Gleichbleibende und künstlerisch sehr beachtsame Leistungen des Orchesters sowie namhafter auswärtiger Solisten fördern diese Bereitschaft der Hörer absoluter Musik gegenüber und machen diese Konzerte zu den wichtigsten Veranstaltungen des öffentlichen Musiklebens der Stadt. In der Programmgestaltung ist die klassisch-romantische Richtung bevorzugt. Von zeitnaheren Werken brachten die letzten Konzerte den Impressionisten Respighi mit dem farblich genialen „Römische Brunnen", das pathetisch schwungvolle *c*-moll-Klavierkonzert von Rachmaninoff, mit dem die jugendliche Marianne Kraßmann sich einen beachtlichen Erfolg erspielte, und schließlich im letzten Konzert Max Regers sehnsüchtig einsamen Gesang „An die Hoffnung", den Margarete Klose ebenso wie fünf der schönsten Wolf-Lieder in großartiger stimmlicher wie seelischer Darstellung gestaltete. Als rein symphonische Werke brachte Böhlke die „Symphonie fantastique" von Berlioz, die Variationen über ein Haydnsches Thema von Brahms sowie die 6. Symphonie von Tschaikowsky, deren verzehrendes Pathos er in immer glutvolleren Steigerungen entfesselte.

In der Oper kamen als neuere Werke Richard Straußens „Rosenkavalier" sowie der heiter beschwingte „Schwarze Peter" von Norbert Schultze zur Aufführung. Daneben bildeten einen wichtigen Repertoirbestand Puccini, Wagner, Mozarts „Zauberflöte" und schließlich der sehr beifällig aufgenommene „Dichter und Bauer". Erich Böhlke, Walter Müller und Gerhard Hüttig leiteten die einzelnen Aufführungen vom Pult aus, Dr. Richard Hein und Dr. Donat-Wilkens führten umsichtige Regie.

Von den großen Chorvereinigungen der Stadt brachte der „Reblingsche Gesangverein" das Requiem von Verdi unter Bernhard Henkings verantwortungsvoller Leitung zu nachhaltiger Darstellung. Der Städtische Chor überzeugte unter Böhlke mit der Aufführung des „Deutschen Requiems" von Brahms von seiner chorischen Disziplin. In einem weihnachtlichen Singen setzte sich Helmut Reinisch mit der Frauengruppe des Lehrergesangvereins erfolgreich für das zeitgenössische Chorschaffen ein. Die „Christnacht" von Joseph Haas und der mit feinsinnigem Einfühlen gestaltete Liederkreis „Meiner Mutter" von Otto Siegl erfuhren eine musikalisch wie stimmlich erschöpfende Ausdeutung.

In zwei künstlerisch beachtenswerten Konzerten erbrachte der Orchesterverein den erneuten Beweis seines ernsthaften musikalischen Strebens. Unter der sorgfältigen und dirigentisch umsichtigen Leitung von Dr. Rabl musizierte diese Spielgemeinschaft klassische Werke. Als Solistin ersang sich Kammersängerin Ilse Kögel einen stürmischen Erfolg, wurde der dreizehnjährige Magdeburger Pianist Joachim Wallbaum, der Mozarts *A*-dur-Klavierkonzert mit erstaunlicher Reife vortrug, herzlich gefeiert. Auch das Berliner Frauen-Kammerorchester unter Gertrud-Ilse Tilsen, deren solistische Qualitäten in dem *G*-dur-Violinkonzert Haydns besonders hervortraten, führte sich mit einem klassischen Programm sehr vorteilhaft in Magdeburg ein.

Einen Abend mit alter Musik auf Instrumenten dieser Zeit veranstaltete mit sehr nachhaltiger künstlerischer Wirkung das Hamburger Kammertrio. Der Sonatenabend Kulenkampff-Kempff wurde zu einem seltenen Erlebnis kammermusikalischen Musizierens. An auswärtigen Solisten stellten in eigenen Klavierabenden Alfred Cortot, Elly Ney sowie der Chopin-Spieler Koczalski ihr großes Können wiederum unter Beweis. Auch die Magdeburger Pianisten Weitzig, Dippner und Tell fanden in eigenen Abenden eine ihren besonderen Leistungen entsprechende Beachtung. Ein Erlebnis von größter Eindringlichkeit schuf Karl Erb mit der Wiedergabe von solchen Schubert-Liedern, die gewöhnlich ganz zu Unrecht im Konzertsaal nicht anzutreffen sind.

Einen ungewöhnlich starken Anreiz üben nach wie vor die Kammermusikabende von KdF. aus, für deren abwechslungsreiche musikalische Ausgestaltung Willy Kade sich unermüdlich einsetzt. Für die geistliche Musik arbeiten und werben durch bedeutsame Leistungen Martin Günther Förstemann, Friedrich Gerling, Werner Tell, Hans Walter und Charlotte Wettstein, deren Orgelabende stille Stunden innerer Einkehr bedeuten. Die Arbeitstagung evangelischer Kirchenmusiker brachte schließlich ein Konzert von Prof. Fritz Heitmann, der in meisterlicher Darstellung Werke zeitgenössischer Komponisten auf der großen Orgel von St. Johannis vermittelte. Max Seeboth

Mannheim

Oper. Bedingt durch die zahlreichen Abonnements geht der Spielplan im Gleichtakt weiter. Immerhin bekommt er gerade in jüngster Zeit etwas mehr Farbe, sei es durch Neuheiten oder die Neueinstudierung beliebter, zugkräftiger Werke. Eugen Bodarts heitere Oper „Spanische Nacht" wurde nach ihrer hiesigen Uraufführung vom Komponisten neu gefaßt. Er gab ihr eine spritzig hingeworfene Ouvertüre und brachte sonst noch kleinere Ergänzungen an. Diese Neufassung kommt der Gesamthaltung des Werkes nur zugute. Bodart dirigierte sie erstmals selbst. Norbert Schultzes „Schwarzer Peter" hat nun auch hier seinen Einzug gehalten und fand dank einer eingehenden Vorbereitung und einer spielfreudigen Wiedergabe ein freundliches Publikum, ohne gerade zu einem befreienden Lachen zu führen. Musikalische Leitung (Dr. Cremer), Spielleitung (Ebbs), Bühnenbildner (Kalbfuß), Solisten und Ballet arbeiteten in vollster Harmonie zusammen, und so gab es einen guten Klang.

Nach einjähriger Pause gab man „Fidelio" neu einstudiert und inszeniert, ohne fortschrittlich in dramaturgischer Hinsicht zu sein. Der Abend führte leider nicht zu einsam ragender Höhe, trotz aller Sorgfalt der musikalischen Ausdeutung Elmendorffs. Eine zugkräftige Bereicherung bildete die Neueinstudierung von „Cavalleria rusticana" und „Bajazzo". Dr. Cremer leitete sie umsichtig. Über manche Tempi konnte man auch anderer Auffassung sein. Als Spielleiter debütierte hier unser ehemaliger Heldenbariton W. Trieloff mit großem, aus reicher Erfahrung geschöpftem Geschick. Als Santuzza ist R. Huszka auch hier in

guter, hoffnungsvoller Entwicklung. Walter Millers Turiddu, Gertrud Gellys Lola, Gussa Heikens Nedda, Erich Hallstroems Canio und Th. Lienhards Silvio gaben dem Abend starken Anreiz und Auftrieb. Zu eindrucksvoller Gesamtwirkung erhob Karl Elmendorff eine Aufführung von Wagners „Siegfried". Solistisch war alles ordentlich bestellt. E. Hallstroems sonniger Jungsiegfried verdient besonders herausgehoben zu werden. Neu einstudiert gab es weiterhin J. Straußens „Zigeunerbaron" unter Klauß' musikalischer Führung, ferner als Weihnachtsgabe eine ganz reizvolle — in jeder Beziehung — Auffrischung von Bassewitz' Märchen: „Peterchens Mondfahrt" mit der volksnahen Musik von Clemens Schmalstich. Hier zeigte sich vor allem das Ballett unter Wera Donalies von seiner besten Seite.

Die erste der vorgesehenen Morgenfeiern hatte zum Thema: Edvard Grieg, zum Gedenken seines 80. Geburtstages. Elmendorff reichte als der verantwortliche Leiter ein auserwähltes Programm. In die Durchführung der Soli teilten sich Dr. Cremer, Karl Thomann, Lutz-Walter Miller, Theo Lienhard und Käthe Dietrich, und zwar mit hochkünstlerischem Gelingen. Die zweite Morgenfeier brachte nach siebzehnjähriger Pause Robert Schumanns „Manfred" und zwar in einer Form, die alle Erwartungen übertraf. Die Wiedergabe trug den Stempel des Außergewöhnlichen und erzielte die erschütterndsten und nachhaltigsten Wirkungen vor allem durch die grandiose Vertretung des Manfred durch Robert Kleinert.

Michael Thumann

Würzburg

Theater. Dem Intendanten Reimann ist zuzuerkennen, daß er redlich bemüht ist, der Musikbühne ihren guten Ruf zurückzuerobern. Das geschieht in erster Linie durch gründliche Vorbereitung und Ausarbeitung der Werke. Träger dieser verdienstvollen Tätigkeit sind vor allem Kapellmeister Ratjen, die Spielleiter Intendant Reimann und Karl Max Haas sowie der Korrepetitor Hartmann. In Anbetracht der wenig günstigen räumlichen Verhältnisse und der beschränkten Geldmittel sind nun schon recht erfreuliche Ergebnisse zu verzeichnen. Noch bestimmen nicht nur künstlerische Absichten den Spielplan, sondern vielfach erprobte Publikumswerke. Immerhin gab es zwei Aufführungen, die mit besonderem Dank zu verzeichnen sind. Freilich war „Der Barbier von Bagdad" kein Zugstück, obgleich Wilhelm Hilgrey in der Titelrolle einen köstlichen Vertreter des geschäftigen Schaumschlägers auf die Bühne stellte. Liesel Böning bewährte ihre Kunst als Margiana. Meißners ansprechende Bühnenbilder, die Spielleitung von Karl Max Haas und die Stabführung Ratjens ergaben ein recht befriedigendes Gesamtbild. Die polnische Nationaloper „Halka" hat in der auf drei Akte zusammengezogenen Fassung von Maximilian Moris gut gewirkt. Moniaszkos Musik — flüssig und melodisch — hat entschiedene Qualität. Man freut sich der Ehrlichkeit, Einfachheit und Natürlichkeit dieser Partitur. In künstlerischer Gemeinschaft stellten Ratjen und Haas die Vorstellung auf eine schöne Höhe. Liesel Böning als Halka hatte einen großen Tag. Ihr zur Seite ihr bestes gebend standen Marc-André Hugues, Wilhelm Waldmann, Hilgrey; Lia Schürmann sang mit Geschmack. Das Werk fand starken Beifall.

Verdis „Macht des Schicksals" wurde von Reimann und Ratjen neu einstudiert. In den Hauptrollen trugen die vorher Genannten manchen Gewinn davon. Die gewisse Vorliebe des Theaters für gangbare ausländische Ware zeigte sich auch mit der wenig notwendigen Ausgrabung von Gounods „Margarethe". Anzuerkennen ist die gefeilte Darstellung. Der Gast Ernst Resch als Faust leistete Bemerkenswertes. Wilhelm Hilgrey charakterisierte den Mephisto gut und Liesel Böning war als Margarete in Gesang und Spiel überzeugend.

In Humperdincks „Hänsel und Gretel" gefielen Grete Zollhöfer, Magda Felden und Isa Hermanns. Die Tanzpantomime „Die Puppenfee" brachte der Ballettmeisterin Else Soytes und ihrer Arbeit einen schönen Erfolg. Hermann Keis dirigierte mit Geschick und Lebendigkeit.

Zu starker Beachtung hat es die Operette gebracht. Hier ist eine Höhe erreicht, die mit größeren Theatern in Wettstreit treten kann. Flotte Vorstellungen beliebter Werke unter Hellfried Schrolls Stabführung und der Spielleitung von Richard Senins verschafften den guten Ruf. Dazu kommt eine schöne Ausstattung und hübsche Bühnenbilder durch Ernst Meißner. Als wenig eindrucksvolle Neuheit wurde von Walter Kollo „Drei arme kleine Mädels" gebracht. Bedeutungsvoller und von besonderem Belang war die Uraufführung der Operette „Hoheit — die Liebe", deren Text von Alwin Brosch stammt, während die umfangreiche Partitur den zweiten Kapellmeister des Stadttheaters Hellfried Schroll zum Verfasser hat, der sein Werk mit großem Schwung zur Aufführung brachte. Schroll hat eine sehr lebendige, frische, oft opernhafte Musik geschrieben, deren Vorzüge namentlich in den volkstümlichen Ansätzen und in einer klaren, „fülligen" und farbigen Instrumentation liegen. Unsere Künstler verhalfen dem Werk zu einem sehr starken Erfolg.

Dr. Edwin Huber

Aus dem Berliner Musikleben

Der **Dritte Beethoven-Mozart-Abend** des **Philharmonischen Orchesters** unter **Carl Schuricht** wurde durch eine Symphonie in *D*-dur von Mozart aus dessen früherer Schaffenszeit eingeleitet (K.-V. Nr. 181). Ihre durch Natürlichkeit geadelte, vor Leben sprühende Aufführung ließ in der köstlichen Durchsichtigkeit des Orchesterklangs die innere Verbundenheit des hervorragenden Dirigenten mit dem Stil des Salzburger Meisters wiederum zum Erlebnis werden. Es folgte Beethovens Klavierkonzert in *G*-dur. Lubka Kolessa trug es in vorbildlicher Klarheit vor. Sie nutzte die wenigen Gelegenheiten zu kräftigeren Akzenten, die der 1. Satz bietet, mit der für ihre Auffassung charakteristischen Energie aus. Die Ausdruckszartheit, die Lubka Kolessa dem ergreifenden Andante abgewann, war einer großen Künstlerin würdig. Die 8. Symphonie von Beethoven entband zum Schluß des Abends alle nachgestaltenden Kräfte des feurigen Dirigenten und des mit Begeisterung folgenden, wundervollen Orchesters mit hinreißender Wirkung.

Else Blatt nahm sich dieser Tage, in rühmenswerter Auflehnung gegen die erstarrten Programme vieler unserer Konzerte, der selten zu hörenden vierundzwanzig Präludien op. 11 von Skrjabin an. So unzweifelhaft diese Präludien in der Tonwelt Chopins, und nicht zum wenigsten in dessen unverwelklichem Geniewerk der gleichen Art (op. 28) wurzeln — es prägt sich in ihnen bereits die hemmungslose Schwärmerei Skrjabins, des Ekstatikers, aus, unter deren Zwang der russische Meister im Laufe seiner späteren Entwicklung zu einem völlig neuen Stil gelangt ist. Dieser höchstpersönliche Zug verleiht den Präludien über die Chopin-Nachfolge hinaus, ein eigenes Gesicht. Else Blatt hat sich in sie vollkommen eingelebt. Sie bot dank ihrer glanzvollen Technik, ihrer hochentwickelten Anschlagskunst und ihres Temperaments im Vortrag dieser farbensprühenden Gebilde die weitaus überzeugendste Leistung des Abends. Mit gleicher Eindringlichkeit brachte die Künstlerin drei Intermezzi aus Max Regers op. 45 zu höchst charakteristischer Wiedergabe.

Es ist begreiflich, daß die Aufgabe, sich mit den Künsten Paganinis auseinanderzusetzen, einen virtuos durchgebildeten Geiger reizt, so wenig zweifelhaft es auch erscheint, daß ihre letzten Wirkungsmöglichkeiten mit der dämonischen Persönlichkeit des Hexenmeisters ins Grab gesunken sind. So trug **Edmund Metzeltin** das *D*-dur-Konzert von Paganini dieser Tage mit draufgängerischem Schneid vor. Er vermochte seine hochentwickelte Bogentechnik im Brillantfeuerwerk mannigfacher Stricharten in helles Licht zu rücken. Dem Vortrag der *A*-dur-Sonate für Klavier und Violine von César Franck, der wertvollsten Gabe des Abends, kam die Einheit der Auffassung, die den Geiger mit Elga Metzeltin, seiner Partnerin am Flügel, verbindet, sehr zu gute. Die Sonate für Klavier und Violine Gerhart v. Westermans, die gleichfalls auf dem Programm stand, ist hier in der letztvergangenen Zeit wiederholt gewürdigt worden.

Das **18. Konzert junger Künstler** wurde von **Sigrid Succo** (Violoncello) und **Hellmut Hidegheti** (Klavier) bestritten. Max Regers Sonate für beide Instrumente in *a*-moll (op. 116) erfuhr eine, von kammermusikalischem Geist getragene, verständnisvolle und ausgeglichene Ausführung. An dem edlen, wohllautgesättigten Ton, den Sigrid Succo dem Violoncello abgewinnt, an dem feinen Stilempfinden dieser grundmusikalischen Künstlerin hat man immer wieder seine Freude. Hellmuth Hidegheti, ihr Partner in der sinngemäßen Ausprägung aller versponnenen Stellen im Largo der Reger-Sonate, stellte sich zugleich als Chopin-Ausdeuter vor. Sein technisch überlegenes, ungewöhnlich gelöstes Spiel kennzeichnet ihn als Virtuosen von Rang. Die volle Leuchtkraft des Klangs gewann Hidegheti allerdings dem Flügel nicht ab. Geschah es mit Rücksicht auf die Akustik des Saales, der eine sehr vorsichtige Behandlung des „forte" verlangt, oder gehört der Künstler zu den heutigen Gegnern eines „Sichaussingens" auf dem Klavier, die aus Scheu vor Empfindsamkeit im Ausdruck echten musikalischen Empfindens zurückhalten?

Adolf Diesterweg

Eugen Jochum begann sein viertes Konzert mit der Uraufführung des Präludiums für Orchester op. 17 von Edmund v. Borck. Das Werk dauert nur sieben Minuten und baut sich auf einem ruhig schreitenden $\frac{12}{8}$-Takt auf. Aus der ungemein herben und kantigen Harmonik wie aus der kontrapunktig strengen Arbeit spricht eigene Persönlichkeit. Das Unbedingte, Ernste, Sittlich-Tiefe ist hier noch deutlicher als in früheren Werken Borcks zu erkennen. So eigenweltliche Musik kann die Hörer natürlich nicht im Sturme gewinnen, wenn sie auch einen sehr bestimmten nachhaltigen Eindruck hinterläßt. Außerdem brachte Jochum die 5. Symphonie Bruckners, die wir erst in der letzten Woche von Hans Weisbach im Funk gehört hatten. Auch Jochum spielt das Werk in der Urfassung. Aber er weicht in einigen Zeitmaßen von ihr ab und bringt vor allem doch wieder den Schlußchoral von einem zweiten Blaschor, wie er in der Druckfassung zu finden ist. Das Durcheinander bei Bruckner schreitet also rüstig fort. Schon jetzt tritt

ziemlich jeder Dirigent mit einer anderen, meist persönlich zusammengestellten Fassung an. Man weiß zuvor nie genau, welchen Bruckner man eigentlich erleben wird. Daß die Bedenken gegen die Urfassung auch beim vorurteilslosen Hörer von Aufführung zu Aufführung wachsen, kann nicht verschwiegen werden. Eugen Jochum dirigierte das Werk mit innerster Anteilnahme. Die solistische Gabe des Abends war Mozarts zauberhaftes *A*-dur-Violinkonzert, das Hugo Kolberg spielte.

Welche Fülle außerordentlicher Begabungen in unserem Philharmonischen Orchester stecken, bewies unmißverständlich ein Abend vom **Streichquartett des Berliner Philharmonischen Orchesters.** Es besteht nicht etwa aus den ersten Konzertmeistern, aber jedenfalls aus Meistern. Zudem sind diese vier Musiker (Erich Röhn, Carl Höfer, Werner Buchholz und Wolfram Kleber) im Willen zu großer Kultur verbunden. Was es heißt, sich neben dem anstrengenden Orchesterdienst immer wieder die Zeit zu der mühseligen Vorbereitung solcher Quartettabende abzuringen, kann nur der ermessen, der den Unterschied zwischen Orchester- und Quartettspiel kennt. Das Larghetto in Mozarts Klarinetten-Quintett war wohl der innere Höhepunkt des Abends. Als Fünfter im Bunde wirkte Alfred Bürkner mit, einer jener nicht zahlreichen Klarinettisten, denen man außer aller technischen Beherrschung eine geistige Art des Spiels nachrühmen darf. Mit Graeners Quartett op. 54 wurde ein Sprung in die Gegenwart unternommen.

Der **Männerchor ehemaliger Schüler des Domchores** versuchte bei seinem diesjährigen Konzert im Hochschulsaal neue Wege zu gehen. Er brachte ausschließlich Werke aus der großen a cappella-Zeit des 16. und 17. Jahrhunderts und solche von Zeitgenossen. Das 19. Jahrhundert war also ausgeschaltet. Dieser Standpunkt wurde in einer Einführung der Vortragsfolge besonnen und ohne Einseitigkeit begründet. In der Tat hörten wir dann auch einen Chor von A. E. Grell. Gewiß war er ein eifriger Verfechter des reinen a cappella-Stils. Und doch war er ein echtes Kind seines Jahrhunderts. Von den zeitgenössischen Werken gefielen besonders die Schelmenlieder von Carl Gerstberger, weil sie weder 19. Jahrhundert noch a cappella-Stil, sondern etwas urwüchsig Eigenes sind. Unter Leitung von Prof. Th. Jakobi wurden die alten und neuen Chöre mit großer Liebe vorgetragen. Dazwischen spielte Max Martin Stein, sozusagen der „Sohn des Hauses", das Italienische Konzert und einige Stücke von Debussy, zu denen er ein ungleich tieferes Verhältnis bewies.

Die **„Gemeinschaft junger Musiker"**, der wir schon so manche wertvolle Anregungen zu danken haben, brachte in einem Orchesterkonzert neue Werke von Gerhard Maaß, Karl Marx und Hans Gebhard. Alle drei stehen im Lager der Jungen, wenn sich auch Marx den Jahreszahlen nach schon an der Grenzscheide der Generationen befindet. Er bringt in seinem Flötenkonzert (von Prof. Gustav Scheck meisterhaft gespielt) denn auch rein konzertante Musik, während die Werke der beiden anderen kennzeichnenderweise an das Volksleben gebunden sind. Gebhard nennt sein Werk „Ländliche Suite", Maaß gibt Ausschnitte aus seiner kleinen „Monats-Musik". Dirigiert wurde das kleine Orchester, aus Mitgliedern des Edwin Fischerschen Kammerorchesters und der Staatsoper, von Giovanni di Bella, einem jungen Süditaliener. Aus seiner Heimat bringt er das sprühende Temperament mit. So freut er sich an dem scharfen und straffen Klang und tut darin manchmal sogar ein wenig zuviel. Das wesentliche ist aber, daß er in seiner Musizierart genau so jung erscheint, wie es die Komponisten der aufgeführten Werke sind. Dieser Strom ungebrochenen Lebens ist das Beglückende des Abends. Friedrich Herzfeld

Beethovens Missa solemnis in der Darstellung durch den **Kittelschen Chor** unter seinem Gründer und Leiter Prof. Bruno Kittel bedeutet von vornherein höchste Sicherheit in bezug auf alles Technische. Das ist gerade bei diesem schwierigen Werk nicht der unwichtigste Faktor. Überlegen steuerte Kittel seine Chormassen in frischem Zeitmaß durch die eckig verzahnte Polyphonie Beethovens, wobei das Philharmonische Orchester wie immer treue Gefolgschaft leistete. Das bestens ausgeglichene Soloquartett wurde von Tilla Briem angeführt, die man erstmals an so verantwortungsvoller Stelle erlebte. Ihr makellos geführter Sopran steigt ohne Mühe in die luftigsten Regionen empor. Die übrigen Solisten waren Yella Hochreiter mit ihrem kraftvoll tragenden Alt, der leuchtende Tenor des Heinz Marten und Prof. Fred Drissen mit seinem gepflegten Baß.

Zwei in ihrer technischen und geistigen Entwicklung sehr erfreulich zu verfolgende junge Künstler standen beim Violin-Klavier-Sonatenabend von **Helmut Zernick** und **Edith Picht-Axenfeld** auf dem Podium des Beethoven-Saales. Auch als Einzelspieler hat der Konzertmeister des Landesorchesters Wertvolles in die Waagschale zu werfen. Feingliedrigkeit und Süße zeichnen seinen kultivierten Geigenton aus. Daher kommt sein melodisch weiches Spiel gerade romantischer Kammermusik bestens entgegen. Dort spricht er sich auch innerlich am vernehmlichsten aus. In der durch ihren Sieg beim Chopin-Wettbewerb stärker bekanntgewordenen Pianistin schätzen wir eine vorzügliche Musikerin, die Handfertigkeit mit Temperament und Gestaltungsdrang sinnvoll zu verbinden weiß. So gab das Zusammenspiel der beiden einen guten Klang.

Gisela Sott hatte den naheliegenden, leider immer noch nicht genügend verbreiteten Gedanken, ihren Klavierabend durch ein zeitgenössisches Sonatenwerk inhaltlich aufzulockern. Die Sonate *F*-dur von Gerhard Frommel hat, wenn sie auch nicht bis ins letzte Folgerichtigkeit verrät, den großen Vorzug musikantischer Einfälle, rhythmischer, die Groteske nicht verschmähender Lebendigkeit und lyrischer Ausruhpunkte. Gisela Sott bot das erfreuliche Werk mit technischer Fertigkeit und gedanklicher Überzeugungskraft. Aber auch in deutscher Romantik ist sie bewandert: mit warmer und runder Tongebung vermag sie es, poetische Stimmungen Schumanns in Klang umzusetzen. Leider erlaubte es die Zeit nicht, auch noch ihre Einstellung zu Chopin kennenzulernen, an dessen vierundzwanzig Préludes sie sich gewagt hatte.

Ein künstlerischer Ertrag war diesmal dem **Kammermusikabend der Fachschaft Komponisten in der RMK.** gesichert durch die Kammerkantate „An die Liebe" von Hans Chemin-Petit. Schöne Verse des gewöhnlich „der Kanzler" genannten, mittelalterlichen Minnesängers finden in ihr in einer Formung für Solosopran und neun Instrumente überzeugenden Ausdruck. Gewisse barocke Themengestaltungen, wie sie der Komponist auch sonst liebt, besitzt dieses formal sehr geschlossene Werk ebenfalls. Von schönster Wirkung ist die hymnische Verwendung der Harfe. Margarete v. Winterfeld sang die Solopartie sicher und schön. Im übrigen brachte der Abend echt und mit Sinn für melodischen Bau und liedmäßige Gestaltung empfundene Lieder von Otto Braun, die Else Lampmann und dem begleitenden Komponisten freundlichen Beifall eintrugen, und ferner eine ähnlich wie sein im Vorjahr hier gehörtes Streichquartett noch unruhig schweifende, handwerklich gekonnte, Sonate für Violine und Klavier meines Kölner Namensvetters Rudolf Petzold. Die vortreffliche junge Geigerin Senta Bergman und die temperamentvolle Valesca Burgstaller am Flügel setzten sich für die Schöpfung ein.

Gemeinsame und solistische Violoncello- und Klaviervorträge hörte man beim Kammermusikabend von **Alex Kropholler** und **Jörg Retzmann.** Kropholler, früher bei den Berlinern, jetzt Solovioloncellist bei den Dresdner Philharmonikern, holt Töne von eigenartiger Dunkelheit und beseelter Fülle aus seinem schönen Instrument. Im Besitzt eines beträchtlichen Könnens vermag er auch mit anspruchsvollen Werken, wie dem rhythmisch vitalen und sehr unterhaltsamen Werk „Scherzo, Andantino, Vivo" des jungen Jean Françaix Aufmerksamkeit zu erwecken. Bei der technischen und geistigen Ausdeutung einer Bachschen Solosonate ließ der Künstler noch gewisse Zurückhaltung erkennen. Sein Klavierpartner Retzmann steuerte als Solist u. a. eine frühe Beethovensonate bei, deren wesentlich vom Technischen bestimmte Wiedergabe sehr auf Deutlichkeit der dynamischen Gegensätze angelegt war. Dr. Richard Petzoldt

Unter Leitung von Prof. Walther Gmeindl gaben das Konzertorchester der **Hochschule für Musik** und zwei hervorragende Schüler, der Geiger Béla v. Czilléry und die Pianistin Ilse Günneberg, Beweise von ihrem Können. Mit sehr hellem, glänzenden Ton und natürlicher Verve spielte Béla v. Czilléry Brahms' Violinkonzert, seinem Meister Georg Kulenkampff alle Ehre machend; die an sich namhafte Leistung der siebzehnjährigen Ilse Günneberg in Schumanns Konzertstück op. 92 war um so bemerkenswerter, als sie ganz kurz zuvor für Richard Heimann, der diesen Part spielen sollte, eingesprungen war. Eine ausgezeichnete Richard Rößler-Schülerin, spielte sie das echt schumannisch webende Stück mit perlender Technik und wundervoll klavieristischem Sinn. Das Orchester, das die Begleitpartien dynamisch abgestimmt ausgeführt hatte, erwies sich zum Schluß in Pfitzners herrlicher „Käthchen von Heilbronn"-Ouvertüre als ausdrucksreicher Klangkörper, dessen Bläser — sowohl das Blech wie die an den „Traum"-Stellen gute Atemökonomie beweisenden Holzbläser — schon Achtunggebietendes leisten.

Hilde Korn (Violine), Käthe Riegel, Stettin (Sopran) und Helmut Roloff (Klavier), Werner Wolfram Becker als Begleiter nicht zu vergessen, bestritten das XVII. der **Konzerte junger Künstler** im Meistersaal. Selten hat man wohl von einer jungen Künstlerin Schumanns op. 42 „Frauenliebe und -leben" so innig singen hören als von Käthe Riegel, die ganz vom Ausdruck her an den schwierigen Zyklus heranging. So kamen, besonders gegen Schluß, wirklich ergreifende Ausdeutungen, zustande, denen durch die noch etwas feste Stimme kein Abbruch getan wurde. Der hochbegabte W. W. Becker trug am Klavier zur vollkommenen Ausdrucksgestaltung das Seine bei. Hilde Korn spielte eingangs mit schönem Ton und Strich ein Violinkonzert von Dittersdorf, Helmut Roloff beschloß den Musiknachmittag mit Beethovens Sonate *f*-moll op. 57, bei der leichte Befangenheit ihn nicht zu überlegener Gestaltung, für die seine Technik sicherlich gereicht hätte, gelangen ließ.

Fritz Dettmann gab im Bechstein-Saal einen Abend mit eigenen Werken, darunter drei Uraufführungen. Der das Konzert eröffnende Robert Schumann — sechs Intermezzi, op. 4, von Hilde Dettmann-Viëtor in frisch zufassender Art gestaltet — mag als Patron Dettmanns gelten. Steht dieser doch der Romantik nahe. Vier Lieder für Sopran (Uraufführung) sang Elisabeth Schwarzkopf mit sympathischer, frischer Stimme und rühmenswert deutlicher Aussprache. Die Musik zu „Chloë" bringt in natürlich-geschwungenen Melodiebögen eine expressive Ausdeutung des Rokokotextes, ohne Textwiederholung durchdeklamierend, wie auch in fast allen übrigen Liedern. „Ich weiß nicht, wo's Vöglein ist" rückt in die Nähe des Volkstons, ohne Verlust der eigenen Note. Wertvoller noch erschienen fünf Tenorlieder (Uraufführung), von Valentin Ludwig tonschön und beseelt gesungen, so das tief empfundene „Noli me tangere" und das zart sinnliche „Rautensträuchlein" (Wunderhorn). Besonderen Beifall errang die humorvolle „Martinsgans", über schreitenden Bässen kraftvoll vorgetragen. Die acht Fantasiestücke über ein eigenes Thema (Uraufführung) bedauerte man nur in der Bearbeitung für zwei Klaviere zu hören, zumal sie für Klavier und Orchester geschrieben sind. Das Thema, präludierenden Charakters, in fragendem Ton, läßt die nachfolgenden Orchestervariationen, die ein organisches Ganze ergeben, als seine natürliche Ergänzung erscheinen. — Den Abschluß des Programms bildete die Suite für zwei Klaviere.

Dem Violinabend **Karl v. Baltz** (Wien) kam in doppelter Hinsicht besondere Bedeutung zu: einmal, weil Karl v. Baltz zu den großen Geigern zu zählen ist, zum andern, weil Armin Knabs Variationen über ein Volkslied für Violine solo als Uraufführung auf dem Programm standen. Die Variationen haben Größe und Strenge und sind durchaus von der Violine her empfunden, bieten aber gelegentlich erhebliche Schwierigkeiten. Karl v. Baltz, in dessen Geigenton sinnliche Schönheit durch Geist geadelt ist, spielte die Variationen überzeugend und glanzvoll und errang sich und ihm außerordentlich starken Beifall. Als Erstaufführungen gab es dann noch Drei georgische Volksweisen von G. v. Albrecht, kleine zart-exotische Gebilde; mit Werken von J. Suk und Schubert schloß der Abend. In Eugenie Braun am Flügel hatte Karl v. Baltz eine ebenso feinsinnige wie tadellose Pianistin zur Begleiterin.

Der interessante neuere Werke bringende Klavierabend von **Hermann Hoppe** bewies, daß zumindesten ein Klaviersaalpublikum gar nicht immer nur „Altbekanntes" hören will: das, was diesmal solchen Beifall errang, daß es wiederholt werden mußte, war ein in neuen Harmonien blitzender und durch seinen schlagartigen Rhythmus höchst persönlich wirkender „Marsch" von Prokofjeff; sehr dankbaren Beifall errang auch eine fesselnde Sonate in einem Satz von Skrjabin. Hermann Hoppe, der sich an großen klassischen Werken wie Beethovens op. 57 als Pianist von gestaltender Kraft erwiesen hatte, war auch auf dem Gebiet der neueren Klaviervirtuosität wie zu Hause: Skrjabins an Lichtvisionen erinnernde, strahlend-schmetternde, sehr schnelle Akkordrepetitionen, César Francks virtuos gelockerter Satz in seinem gelegentlich den geistlichen Mörike-Liedern Wolfs nahekommenden Präludium, Choral und Fuge wurden mit Kraft und umsichtig waltender Persönlichkeit im Spiel realisiert. Hermann Hoppe kann den Abend als großen Erfolg für sich buchen. Ernst Boucke

Die Mitglieder des **Deuber-Streichtrios** (Jenny Deuber, Albert Dietrich, Hans Baur) widmen sich mit anerkennenswertem Ernst, gründlichem Können und in klarem gegenseitigem Einvernehmen ihrer kammermusikalischen Gestaltungsaufgabe. Mit ihren Darbietungen ein ausdrucksvolles Klangbild zu schaffen, ist das erfolgreiche Bemühen der Partner, von denen der Violoncellist tonlich am plastischsten hervortritt. Ihrer Werkeinfühlung erschloß sich Regers seelisch differenziertes und gegensatzreiches op. 77b in *a*-moll durchaus, während Mozarts Divertimento in *Es*-dur (K.-V. Nr. 563) noch schwebender und gelöster aufgefaßt sein will, mehr Silberstiftzeichnung erfordert. Es ist erfreulich, daß die Streichtrio-Gattung in jüngster Zeit etwas mehr zur Geltung kommt.

Jene Welt des Unterhaltend-Musikalischen, die durch Charakterstück, Tonfilmschlager und gliederlösenden Tanz gekennzeichnet wird, erhielt für einen Abend Hausrecht im Kunsttempel der Philharmonie mit dem Auftreten **Peter Kreuders** und seiner Kapelle. Der Dirigent, der seine Leute gut im Zug hat, zollte zunächst dem wahren Geiste des Hauses einen Tribut mit der recht ansprechenden und durchsichtigen Wiedergabe von Mozarts Kleiner Nachtmusik K.-V. Nr. 525 und mit Maurice Ravels traurig-süßer „Pavane pour une Infante défunte", deren griegverwandter Klang gut getroffen wurde. Mit Verlassen dieser Sphäre bewegte er sich darauf in seinem eigensten Element, im Reiche des schmissigen Rhythmus und der schmelzenden Empfindsamkeit. Er bot eine bunte, lecker zubereitete Platte mit Eigenem und Sachen von Mackeben, Fields, Bortz, Johann Strauß, Coates usw. und wußte damit den Beifall seiner Hörer zu entfesseln. Die Entdeckung des Abends war die finnische Sopranistin Aulikki Rautawara, die eine leuchtend schöne, dunkel timbrierte Stimme und eine entwickelte Gesangstechnik ihr eigen nennt. Mit der Arie der Gräfin aus Mozarts „Figaro" („Heil'ge Quelle reiner Triebe") und gefühlsstarken Liedern von Sibelius erwies sie sich als prädestiniert für die ernste Kunst, so daß man es eigentlich bedauern muß, daß sie sich auch dem Schlager zuwendet. Wir möchten diese große Begabung der Oper und dem Konzertsaal erhalten wissen.

Das zweite Kirchenkonzert des **Heinrich Schütz-Kreises** galt nur dem Thema Bach. Die rahmenden Chöre der herrlichen Kantate Nr. 115 „Mache dich, mein Geist, bereit" erfuhren durch den Vokalkörper eine tonlich befriedigende und auffassungsschlichte Wiedergabe. Im einleitenden Satze hätte Günther Arndt, der treffliche Dirigent der Aufführung, der Deutlichkeit der Wortvermittlung und der Abdämpfung des Begleitorchesters noch mehr Aufmerksamkeit schenken können. Die Solisten des ausgezeichnet spielenden Instrumentalensembles, Irmgart Veit (Bratsche), Hans Walter Schleif (Oboe und Oboe d'amore) und Kurt Ramin (Flöte), bewährten sich mit Auszeichnung. Erfreuliches Stilbewußtsein und stimmliche Leistungsfähigkeit verriet die Gestaltung der Arien und Rezitative durch Gunthild Weber, Sibylla Plate, Friedrich Hausburg und Werner Drosihn. Der Klangdom der *c*-moll-Orgelpassacaglia erstand unter Kurt Milds Händen machtvoll, die Darstellung hatte hier eine Organik des Aufbaus, die man bei der Händel-Auslegung des Vortragenden im ersten Abend noch vermißte. Dr. Wolfgang Sachse

Aus dem Leipziger Musikleben

Konzerte. Das **2. Chorkonzert im Gewandhaus** brachte Mozarts Requiem und Bruckners *d*-moll-Messe, und wieder kam im Zusammenwirken eines hervorragenden Soloquartetts mit dem Orchester und der aller Schwierigkeiten überlegenen Gewandhaus-Chorvereinigung unter Hermann Abendroths Leitung ein Eindruck zustande, der dem Abend den Charakter des Ungewöhnlichen gab. Der durch Mitglieder des Leipziger Lehrergesangvereins in den Männerstimmen verstärkte Chor ließ hinter der unübertrefflichen Exaktheit des Singens eine Lebendigkeit des Ausdrucks aufstehen, der in den gewaltigen drohenden Ausbrüchen wie in einem kaum noch hörbaren Verhauchen gleich erschütternde Wirkungskraft eigen war. So konnte Abendroth in dem Mozartschen Werk den vollendeten Ausgleich zwischen der dramatischen Anschaulichkeit der Deutung, die der Vorwurf verlangt, und einer klassischen Mäßigung im Ausdruck, die der Stil gebietet, mühelos erzielen. Bei Bruckner dagegen ließ er alle Kraft eines von leidenschaftlicher Inbrunst getragenen Gefühls in den Klang einströmen und machte dabei doch überall auch den symphonischen Charakter der Klangform deutlich. Helene Fahrni, Hildegard Hennecke, Dr. Hans Hoffmann und Fred Drissen als Solisten nahmen sowohl in der gesanglichen und stilgebundenen Einzelleistung gefangen wie sie auch im Zusammenklang der vier Stimmen ein Soloquartett von seltener Vollkommenheit bildeten.

Ebenfalls eine hervorragende chorische Leistung brachte das Konzert des **Leipziger Lehrergesangvereins**, für das Günther Ramin eine besonders fesselnde Werkfolge zusammengestellt hatte. In der Tondichtung „Der Ursprung des Feuers" von Jean Sibelius werden die wechselreichen Bilder der Phantasie, die das „Kalewala"-Epos an den Prometheus-Gedanken knüpft, mit einer großartigen inneren Anschaulichkeit ins Musikalische übertragen, die mehr noch als durch die immer wieder überraschende Sicherheit im Einsatz der Farbwerte durch die tief in der Seele der Heimat des Komponisten ruhende schöpferische Kraft der Musiksprache eine unmittelbar packende Wirkung gewinnt. Dem „Lichtwanderer" von Hermann Grabner sichern die überzeugende Natürlichkeit der wie von selbst zu edlem Wohlklang zusammenfließenden Linien und die Kunst der Steigerung, die sich in der großen Anlage des Werkes wie in der Ausführung der einzelnen Abschnitte offenbart, eine unmittelbare Wirkungskraft, wie sie heute zeitgenössischer Musik nicht oft eigen ist. Die hervorragende Kultur des Singens und die ebenso ursprünglich und tief erlebte wie planvoll durchdachte Gestaltung Ramins bewährten sich hier weiter an Brahms' „Rinaldo", und mit einer sehr lebensvollen und klangfrohen Wiedergabe von Pfitzners Ouvertüre zum „Käthchen von Heilbronn" trat das Leipziger Symphonieorchester rühmlich hervor. Mit der Verpflichtung zwei ausgezeichneter junger Leipziger Künstler bewies Ramin eine glückliche Hand in der Förderung neuer Talente: Der Bariton Horst Günter weiß sein hervorragend schönes und sicher beherrschtes Material mit geistiger Überlegenheit einzusetzen, und Willy Heese gab dem Rinaldo im lyrischen Wohlklang seines Tenors gewinnende künstlerische Züge.

Eine höchst interessante Spielfolge bot, wie immer, auch Prof. Dr. Helmut Schultz mit dem **Collegium musicum der Universität** in einem Abend mit „Konzertmusik aus alter Zeit". Da gab es ein lustiges Posthornkonzert des Weißenfelser Romanschriftstellers und Konzertmeisters Johann Beer, ein für den norddeutschen

Konzertstil der Zeit charakteristisches Doppelkonzert für Flöte und Viola pomposa von Joh. Gottl. Graun, ein frühes Doppelkonzert für Violine und Cembalo von Haydn und zum Schluß eine biedermeierliche vergnügte „Musik für fröhliche Zirkel" mit Kinderinstrumenten des wackern Alt-Berliner Violoncellomeisters Joh. Friedr. Kelz. Die überragend wertvolle Gabe des Abends freilich blieb Mozarts Konzert für drei Klaviere, das hier von Wolfgang Riedel, Gerhard Peschel und Prof. Schultz auf drei prachtvollen Hammerflügeln der Zeit, darunter einem aus der Werkstatt der Nanette Streicher, stilfrei und lebensvoll geboten wurde.

Eine wertvolle historische Entdeckung hat auch das **Leipziger Streichquartett** mit dem *d*-moll-Quartett des Spaniers Chrisostomo de Arriaga gemacht, der, erst zwanzigjährig und doch ein vollendeter Meister, im gleichen Jahr wie Weber verstorben ist. In seiner Schreibweise werden hier und da noch Einflüsse des galanten Stils deutlich, auf der anderen Seite aber spürt man in der reichen und oft seltsam sprunghaft wirkenden Figuration oder in den ungewöhnlichen, fast grotesken Rhythmen eines Menuetts den heißen Atem echten Spaniertums, während ein — aus einem anderen Quartett des Meisters von den Spielern hierher übernommenes — „Pastorale" ein fein gezeichnetes musikalisches Landschaftsbild von zarter Tönung darstellt. Hier wie in der dritten von Respighis altitalienischen Lautensuiten und in Mozarts „Violoncello"-Quartett K.-V. Nr. 575 erwiesen Dr. Hans Mlynarczyk, Walter Böhme, Hans Werner Gerhardt und Fritz Schertel, daß die junge Vereinigung klanglich und im Vortrag bereits sehr hohen Ansprüchen genügt.

Oper. Der dritte Tag in der Reihe der festlichen Wagner-Aufführungen der Leipziger Oper zum 125. Geburtstag des Meisters brachte eine Wiedergabe des „Rienzi", wie sie musikalisch und in der szenischen Gestaltung glanzvoller kaum gedacht werden kann. Die außerordentliche Wirkungskraft dieses Abends beruhte dabei nicht allein auf der vollendeten künstlerischen Sorgfalt, mit der das gewaltige Aufgebot eines sehr großen Chores und eines auf monumentale Wirkungen gestellten Bühnenapparates mit den Leistungen der Solisten zu einheitlicher Wirkung zusammengefaßt wurden, sondern hatte seine Voraussetzung zunächst in einer klaren Erkenntnis des Eigenstils dieser „großen Oper": Hans Schüler als Regisseur versuchte nicht, vom Standpunkt des späteren Wagner aus musikdramatische Züge in das Werk hineinzutragen, die ihm wesentlich fern sind, sondern nahm den „Rienzi" in prunkvoller Entfaltung aller nur erdenklichen dramaturgischen Möglichkeiten als „Ausstattungsoper". So wurde in einem von Max Elten in freier Entfaltung der Phantasie geschaffenen Bühnenrahmen jede Szene zu einem Höchstmaß ihrer theatralischen Wirkungsmöglichkeit gebracht, ohne daß jedoch die hervorragenden musikalischen Leistungen dadurch in den Hintergrund gedrängt worden wären: Paul Schmitz entfaltete die Schlagkraft der Partitur mit leidenschaftlichem Schwung und einem feinen Gefühl für die Kunst der Übergänge, die Wagner hier in der Verflechtung der Szenen bereits entwickelt. In der Titelpartie gab August Seider eine schlechthin unübertrefflich gesangliche Leistung, deren Eindruckskraft durch eine sehr persönliche und großlinige Darstellungskunst noch vertieft wurde. Wie er schöpfte auch Camilla Kallab die Partie des Adriano gesanglich und im Spiel in vollkommener Weise aus, und neben Ellen Winter, Walther Zimmer und Horst Falke ragte vor allem noch Friedrich Dalberg als Kardinal hervor. Dr. Waldemar Rosen

Aus dem Münchener Musikleben

Konzert. Dem Programm des 5. Abonnementkonzertes der **Musikalischen Akademie** (Bayerisches Staatsorchester) verlieh Clemens Krauß besondere Anziehung durch die erste Münchener Aufführung der „Variationen über ein Husarenlied" von Franz Schmidt. Auch dieses Werk erweist den österreichischen Komponisten, dem sein gesundes Musikempfinden von je verwehrte, gegen seine Natur Modeströmungen irgendwelche Konzessionen zu machen, als einen Könner von höchster Reife und fesselt im besonderen durch die Farbenfülle seines Klangbildes und die kunst- und reizvolle Art, wie hier Elemente der Zigeunermusik ohne alle artistische Spielerei dem symphonischen Stil dieser Variationen organisch verwoben werden. Die Neuheit wurde mit großem Beifall aufgenommen, dank vor allem auch der mustergültigen Wiedergabe durch Clemens Krauß, der am gleichen Abend seine erlesene Interpretationskunst noch einer Haydn-Symphonie und der Fünften von Tschaikowsky lieh.

Im 6. Abonnementskonzert des **Konzertvereins** (Münchener Philharmoniker) führte Siegmund v. Hausegger Beethovens Ouvertüre „Die Weihe des Hauses" und die 2. Symphonie von Bruckner auf, mit jener Reinheit und Größe des Ausdruckes aus innerstem Verstehen und Erfühlen, die seine Deutung gerade dieser beiden Meister immer erneut zum tiefsten Erlebnis werden lassen. Und zum Erlebnis wurden auch wieder die Vorträge der mitwirkenden Emmi Leisner, die zwei Händel-Arien, Regers „An die Hoffnung" und „Unter den Sternen" von Hausegger, das wiederholt werden mußte, in ihrer schlichten, beseelten, edlen Art gestaltete. Das nächste Abonnementskonzert leitete als Gast der Karlsruher Generalmusikdirektor Joseph Keilberth. Eine Mozart-Symphonie, das Beethovensche Klavierkonzert in *G*-dur und Dvořáks *e*-moll-Symphonie boten ihm die beste Gelegenheit, sein erquickend ursprüngliches, herzhaftes, allem Äußerlichen und Virtuosen abholdes Musikertum zur vollen Entfaltung zu bringen und seine genaue Kenntnis des Orchesters wie glänzenden dirigiertechnischen Fähigkeiten ins hellste Licht zu rücken. Gleich ihm wurde aufs herzlichste Wilhelm Kempff gefeiert, der das Beethoven-Konzert mit allen Vorzügen seiner persönlichkeitsstarken, verinnerlichten, hochkultivierten Kunst spielte.

Für das **9. Volkssymphoniekonzert** war der Münchener Geiger und Träger des Felix Mottl-Preises für 1937 Franz Schmidtner als Solist gewonnen worden. Der junge Künstler erfreute bei dem Vortrag des Mozartschen *G*-dur-Konzertes ebensosehr durch seine geschliffene, sichere Technik und blühende Tongebung, wie durch gesundes musikalisches Empfinden und feines Stilgefühl. Adolf Mennerich begleitete ihn selbständig mitschaffend und brachte außerdem Symphonien von Haydn und Schubert zu wohlgerundeter, eindrucksstarker Aufführung.

Als Abschluß der **Niederländischen Woche** in München dirigierte Willem Mengelberg ein großes Festkonzert mit den Münchener Philharmonikern und trat damit zum ersten Male vor das

Münchener Publikum. Sein scharf geschnittenes Dirigentenprofil kam bei der Wiedergabe der Coriolan-Ouvertüre und des *Es*-dur-Klavierkonzertes von Beethoven und der *e*-moll-Symphonie von Tschaikowsky zu deutlichster Ausprägung. Es ist in den Hauptzügen gekennzeichnet durch ein technisch vollendetes, ungemein durchsichtiges, formbewußtes, virtuoses Musizieren, in dem aber ein durchdringender, klarer Kunstverstand allem rein Gefühlsmäßigen, Sinnlichen keinen allzu großen Ausdrucksraum läßt. Als Interpretin des Klavierkonzertes hatte Elly Ney einen ganz großen Tag. Sie wie Mengelberg wurden stürmisch gefeiert.

Dirigent des 6. Abends des **Konzertringes „Kraft durch Freude"** war Robert Heger. Der von seiner früheren Münchener Tätigkeit hier noch in bester Erinnerung stehende Künstler machte bei dieser Gelegenheit mit seiner Komposition „Ein ernstes Präludium und eine heitere Fuge", einem formvollendeten, geistreichen und klangprächtigen Werke, bekannt und brachte als krönenden Schluß des Programms Tschaikowskys „Pathetische" in einer hinreißenden Aufführung. Dazwischen spielte Siegfried Borries als wahrer Meister seines Instrumentes Bruchs *g*-moll-Konzert. Beide Künstler wurden mit Beifall überschüttet.

Oper. Allen Kennern und Liebhabern zur herzlichsten Freude brachte die Staatsoper Hermann Goetzens Meisteroper „Der Widerspenstigen Zähmung" in einer Neueinstudierung heraus. Meinhard v. Zallinger hatte sich die köstliche Partitur in liebevollem Eindringen ganz zu eigen gemacht und ließ ihre Melodienfülle in bestrickendem Klangzauber aufblühen. Sein leicht beschwingtes Lustspieltempo nahm Kurt Barrés einfallreiche Inszenierung, im Rahmen der farbenfrohen Sinnen- und Lebensfreude atmenden Bühnenbilder von Otto Reigbert, mit treffsicherer Hand auf. In ausgelassener Spiellaune gab sich das Ensemble dem tollen Komödientreiben hin, allen voran Hildegard Ranczak als Katharina und Heinrich Rehkemper als Petruchio, beide gesanglich und darstellerisch ideale Vertreter ihrer leicht zu vergreifenden Rollen. Prächtige komische Typen schufen Paul Bender (Baptista), Josef Knapp (Hortensio), Karl Schmidt (Grumio) und Karl Seydel (Schneider). Peter Anders war ein geschmackvoll singender Lucentio, Friedl Gehr eine anmutige Bianca. Das Publikum nahm die Vorstellung mit einer Begeisterung auf, daß man fast hoffen könnte, die „Widerspenstige" nun nicht so bald wieder, wie es bisher immer ihr unverdientes Los war, vom Spielplan verschwinden zu sehen. Dr. Willy Krienitz

Westdeutsches Musikleben

Gelsenkirchen

Das 5. städtische Hauptkonzert brachte die Uraufführung eines Werkes des städtischen Musikdirektors Dr. Hero Folkerts: Variationen über die Melodie „Es ist ein Schnitter, heißt der Tod". Nachdem das Thema in einer warm und voll klingenden Bläserbesetzung erklungen ist, folgen fünf gediegen und handwerklich sauber gearbeitete Variationen in der schlichten und manchmal etwas herben Art, die aus der vor drei Jahren erfolgten Uraufführung der Symphonie her bekannt ist. Auch in diesen Variationen wendet sich Folkerts ganz von äußeren Dingen ab und geht dem ernst gestimmten Charakter der Melodie nach. Die dritte Veränderung ist gewissermaßen der langsame Satz; er bringt das Thema in einer freieren, auch mit Umkehrung versehenen, vielseitigen Behandlung. Die vierte Variation, im Charakter eines sieghaften Marsches, zeigt Klangballungen, die an Hindemith und Strawinsky erinnern. Die letzte Variation ist ein Totentanz; er steigert sich im Wechsel von Fünfviertel- und Dreivierteltakt zu einem wilden Taumel, in den Trompeten und Posaunen noch einmal das Thema hineinblasen. Mit den drei Takten des Kehrreimes („Hüt dich, schön's Blümelein") klingt der Satz, und damit das Werk, leise aus. Dr. Folkerts war als Dirigent seinem Werk der beste Anwalt. Die Aufnahme war überaus herzlich. Die Art, wie Folkerts das Thema behandelt, zeigt, daß ihm auch ein größerer Wurf gelingen müßte; und in der Tat sind diese Veränderungen als Teil eines Requiems für die Gefallenen gedacht, das noch der Vollendung harrt.

Das übrige Programm des Abends war nicht minder interessant. Man hörte die „Kurische Suite" des Königsbergers Otto Besch, ein bei aller Volkstümlichkeit doch künstlerisch hochstehendes Werk. Prof. Ludwig Hoelscher erspielte sich mit Pfitzners Violoncellokonzert, das er wie kaum ein Zweiter zu deuten versteht, einen außerordentlichen Erfolg. Am Schluß des ereignisreichen Abends stand Schumanns Frühlingssymphonie, der Dr. Folkerts eine klangschöne und abgerundete, aber auch temperamenterfüllte Darstellung gab.

Im Mittelpunkt eines anderen Hauptkonzertes standen Brahms und Bruckner. Dieser mit seiner 3. Symphonie, die durch das verstärkte städtische Orchester mit großer Hingabe und klanglich imponierend gespielt wurde, so daß die unter Dr. Folkerts Leitung groß angelegte und in jeder Beziehung fesselnde Wiedergabe herzlichen Beifall fand. Brahms war mit seinem Violinkonzert vertreten, das die junge Geigerin Maria Neuß in schöner Formung spielte. Sie erfüllte den durchgeistigten Geigenpart mit jener Poesie, die niemals Selbstzweck ist, sondern in einem blühenden Geigenton von hoher Schönheit nur dem Werk dienen will. Eine recht freundliche Aufnahme fand die Chaconne über die Durtonleiter von Hermann Henrich. Er benutzt die *F*-dur-Tonleiter als ostinates Thema und als tonale und rhythmische Bindung für das, was er dazu zu sagen hat, und das ist in geschickter Orchestrierung so anziehend, daß man merkte, daß die festgesteckte Marschroute für den Komponisten nicht Hemmung, sondern Anregung für die musikalisch-architektonische Gestaltung bedeutete.

Karl Wilhelm Niemöller

Saarbrücken

Oper. Recht erfreulich begann diesmal die Oper. Der neue Intendant Max Krauß und der neue Generalmusikdirektor Heinz Bongartz, der sich rasch bei der Saarbrückener Theater- und Konzertgemeinde hat beliebt machen können, arbeiteten erfolgreich Hand in Hand. Man erkennt schon ein gewisses Hinarbeiten auf die neuen Möglichkeiten des nächsten Jahres, wo endlich Saarbrücken einen großen, allen Ansprüchen genügenden Theaterneubau besitzen wird. Dieser Bau, bekanntlich ein Geschenk des Führers, steht bereits im Äußeren fertig da und macht einen so großartigen Eindruck, daß man mit Recht darauf gespannt sein darf, wie die Intendanz die — sagen wir — „internen" Notwendigkeiten des Schauspiels und der Oper, vor allem die Frage entsprechend leistungsfähiger Kräfte, mit diesem prachtvollen Rahmen in Einklang bringen wird. Die Oper eröffnete mit Glucks „Iphigenie auf Tauris" in der Bearbeitung von Richard Strauß ihre Spielzeit. Der Intendant hatte selbst die Inszenierung besorgt, so daß der Schwerpunkt dieser Aufführung durchaus auf dem Szenischen lag. Klassische Haltung, edle Ruhe lag denn auch über dem Rahmen des Ganzen, im Spiel der Darsteller und vor allem der Chöre. Besonders eindrucksvoll war die schauspielerische und gesangliche Leistung von Hans Karolus als Orest. Als Festaufführung im Rahmen der Gaukulturwoche gab man die Operette „Liselott" von Eduard Künnecke. Zu dieser nicht gerade repräsentativen Wahl lockte vor allem der in der Pfalz recht volkstümliche Stoff.

Bei der Aufführung von Puccinis „Madame Butterfly" lag der Schwerpunkt dank des Generalmusikdirektors Bongartz sorgfältiger, bis in die Einzelheiten spürbaren Leitung auf musikalischem Gebiet. Vortrefflich klang das Orchester, einen großen Tag hatte Annemarie Hartig in der Titelrolle und ganz ausgezeichnet sang der neue Tenor Hans Ferguson, so daß eine Aufführung von wohltuender Geschlossenheit herauskam. Das konnte man von Werner Egks „Zaubergeige" nicht behaupten, die als nächste Aufführung auf dem Spielplan stand. Allerdings lag das vielleicht am Werk selbst, das in Saarbrücken wie wohl auch anderswo einen zwiespältigen Eindruck machte.

Zwar hätte vor allem im an sich dicken Orchester manches gemildert werden können, doch muß man im übrigen sagen, daß sich der musikalische Leiter Dr. Franz Wödl mit seiner nicht immer dankbaren Aufgabe gut zurecht fand. Die Hauptrolle spielte und sang Hans Karolus in einer Weise, die größte Anerkennung verdient. Auch Annemarie Hartig, Fränzi Millradt und die Darsteller der übrigen Rollen zeigten sich von der besten Seite.

Unstreitig der Höhepunkt des Theaterlebens war die Aufführung von Wagners „Tristan". Man hat sich nicht viel davon versprochen, war aber auf das freudigste überrascht und wurde von dieser Aufführung mitgerissen. Bei aller Vorsicht darf man sogar behaupten, daß diese Aufführung eine der besten Wagner-Aufführungen war, die man in Saarbrücken sah. Den Hauptanteil an diesem großen Abend wird man bewundernd der Darstellerin der Isolde zuerkennen müssen. Mit glücklicher Hand hatte man dazu Elly Doerrer als Gast verpflichtet. Begabt mit einer geradezu gewaltigen Stimme von größter Ausdauer und größter Biegsamkeit, mit einem natürlichen und ausgereiften Spiel riß sie die Zuhörerschaft zu größter Begeisterung hin. Großartiges leistete Generalmusikdirektor Bongartz und das Orchester. Erstaunliches boten auch unsere einheimischen Kräfte, die an ihrer Aufgabe wuchsen, so Hans Schmitt als Tristan, Erna Elsa Peter als Brangäne, Theodor Baden als Marke und Werner Kius als Kurwenal. Dr. Ernst Stilz

Kleine Mitteilungen

Im Rahmen des Deutschen Turn- und Sportfestes Breslau 1938 findet wie bei den Olympischen Spielen ein **Kunstwettbewerb für Werke lebender deutscher Künstler** arischer Abstammung auf dem Gebiete der Baukunst, Malerei, Bildhauerkunst, Dichtung und Musik statt. Für reichsdeutsche Künstler gilt dieser Wettbewerb gleichzeitig als Vorwettbewerb für den Kunstwettbewerb der Olympischen Spiele 1940 und die eingesandten Werke müssen im Verlauf der XI. Olympiade, d. h. nach dem 1. Januar 1936, geschaffen sein und dürfen nicht am Wettbewerb der Spiele der XI. Olympiade in Berlin 1936 teilgenommen haben. Auf dem Gebiet der Musik gelten folgende Bestimmungen: Zugelassen werden: a) Kompositionen für Solo- oder Chorgesang, mit oder ohne Klavier- oder Instrumentalbegleitung; b) Kompositionen für ein Instrument, mit oder ohne Begleitung und für instrumentale Kammermusik; c) Kompositionen für Orchester (in jeglicher Besetzung). Es dürfen nur Werke eingereicht werden, die im weitesten Sinne eine Beziehung zur Olympischen Idee haben. Es können z. B. Lieder, Märsche, Chöre, Tänze oder vertonte Festspiele sein, deren Musik sportliche oder gymnastische Bewegung auslöst oder sie begleitet, eine sportliche Idee, einen sportlichen Kampf oder einen sportlichen Kämpfer verherrlicht oder zu einer Aufführung in Verbindung mit einem Sportfest geeignet ist. Die Aufführungsdauer darf nicht mehr als eine Stunde betragen. Die für den Wettbewerb bestimmten Werke sind bis zum 15. Mai 1938 an die Reichsmusikkammer, Berlin SW. 11, Bernburger Str. 19, einzureichen. Von volksdeutschen Künstlern sind die Arbeiten an ihre zuständige Organisation zu senden, die die Sichtung vornimmt und die ausgewählten Werke bis zum 10. Juli 1938 nach Breslau, Ausstellungsgelände des Breslauer Messegesellschaft, mit der Bezeichnung „Sportkunstausstellung 1938" einsendet.

Der Deutschen Instrumentenbau-Zeitung entnehmen wir wieder Angaben über den **Außenhandel mit Musikinstrumenten:** Der Außenhandel zeigt 1937 gegenüber 1936 eine Zunahme von 8,5% des Wertes (1936 gegenüber 1935 waren es 24,3%!) und von 14,3% der Menge, so daß also auch in diesem Jahr die Steigerung im Erlös aus der Ausfuhr hinter den des Wertes zurückblieb, doch hat die seit drei Jahren steigende Tendenz erfreulich angehalten. Tabellenmäßig gibt der Ausführüberschuß der Musikinstrumentenindustrie folgendes Bild:

	1932	1933	1934	1935	1936	1937
Menge (dz)	43 803	43 284	43 206	53 077	61 695	71 299
Wert (in 1000 RM.) .	22 146	19 701	19 120	22 009	27 435	30 066

Hieran sind die wichtigsten Gruppen der Industrie prozentual wie folgt beteiligt:

	1929	1934	1935	1936	1937
Klaviere	30,8%	13,4%	15,0%	14,2%	15,6%
Harmonikas	18,3%	40,1%	48,1%	52,4%	50,4%
Schallplatten . . .	17,2%	7,6%	4,8%	3,9%	4,5%

Der Höhepunkt der Mund- und Handharmonika scheint demzufolge überschritten zu sein; Klaviere und Schallplatten konnten ihre Positionen den Vorjahren gegenüber wieder verbessern. Hauptabnehmer von deutschen Flügeln waren Großbritannien mit

799 Stück (1936: 764; 1935: 582), Schweden 182 (1936: 151; 1935: 107), Niederlande: 136 (158; 112), Schweiz: 124 (144; 189); die Pianinos gingen hauptsächlich nach den Niederlanden: 936 (1936: 757; 1935: 473), Argentinien 565 (330; 295), Südafrika: 457 (430; 250); Großbritannien: 400 (294; 278).

Eisenach veranstaltet in der Zeit vom 19. März bis 15. April **festliche Bach-Aufführungen**, deren Durchführung dem Städtischen Orchester, dem Orchester des Reichssenders Leipzig unter Generalmusikdirektor Hans Weisbach und namhaften Solisten (u. a. Günther Ramin, Karl Bartuzat, Hermann Diener, Li Stadelmann) obliegt. Den Festvortrag hält Prof. Gerber (Gießen).

Als musikalisch großes Ereignis muß das am 23.—25. Juni stattfindende **11. estnische Sängerfest** gewertet werden. Derartige Sängerfeste, die in Estland alle fünf Jahre abgehalten werden, haben sich mit der Zeit zu Großkonzerten ausgebildet und auch im Auslande reges Interesse erweckt. Zum bevorstehenden Sängerfest haben sich bisher 19235 Sänger und Spieler gemeldet, insgesamt 636 Chöre und Orchester, davon 472 gemischte Chöre, 52 Männerchöre, 27 Frauenchöre und 85 Orchester. Da die Anmeldungsfrist aber noch nicht abgelaufen ist, kann wohl mit einer Anzahl weit über 20.000 Teilnehmern gerechnet werden. Außer den einheimischen Chören werden als Gäste viele Chöre aus dem Auslande erwartet und zwar aus Finnland, Schweden, Norwegen, Dänemark, Lettland, Litauen und Ungarn, sowie auch estnische Chöre aus Amerika.

Aus politischen Gründen hat **Toscanini seine Mitwirkung bei den Salzburger Festspielen abgesagt.** Er erklärte, nur in ein Österreich zu kommen, das eine Trutzburg gegen das Dritte Reich darstelle! Die Festspielleitung verhandelt bzw. will verhandeln mit Furtwängler, Böhm, Knappertsbusch, de Sabata.

Aus technischen Gründen wird das **Internationale Musikfest in Stuttgart,** das ursprünglich vom 22.—30. Mai stattfinden sollte, um einige Tage vorverlegt. Es beginnt schon am 15. Mai und endet am 23. Mai.

Die als Fortsetzung der Tonkünstlerversammlungen des Allgemeinen Deutschen Musikvereins von der Reichsmusikkammer durchgeführten **„Reichsmusiktage"** finden in diesem Jahre erstmals und zwar vom 22.—29. Mai in Düsseldorf unter der Schirmherrschaft von Reichsminister Dr. Goebbels statt.

Der französische Knabenchor Les petits chanteurs à la Croix de Bois (Paris) tritt demnächst eine **Konzertreise nach Deutschland** an. Der Chor wird u. a. Konzerte in Köln, Frankfurt a. M., Berlin und Leipzig geben. Es handelt sich um die erste Deutschlandreise dieses führenden Pariser Knabenchors.

Personal-Nachrichten

Sigfrid Grundeis wurde als Lehrer für Klavierspiel an das Landeskonservatorium zu Leipzig berufen.

Axel Bopp, Ausstattungsleiter des Deutschen Nationaltheaters Osnabrück, wurde als Bühnenbildner neben dem langjährigen Bühnenbildner der Württembergischen Staatstheater, Felix Cziossek, für die kommende Spielzeit nach Stuttgart verpflichtet. Seine Stelle in Osnabrück übernimmt Philipp Blessing vom Staatstheater Schwerin.

Die Konzertaltistin **Ria v. Hessert** (Berlin) hat für den Beginn des nächsten Semesters einen Ruf an die Staatliche Akademie für Musik in Tokio (Japan) erhalten und ihn angenommen.

Der Berliner Konzertbegleiter und Dirigent **Waldemar v. Vultée** übernahm die Leitung des Orchesters der Berliner Liedertafel.

Der in Darmstadt ansässige Komponist **Julius Klaas,** der mit Orchesterwerken, Kammermusik, Klavierstücken und Liedern erfolgreich hervorgetreten ist, wurde fünfzig Jahre alt.

Der Pianist und Komponist Dr. **Paul Greef** wurde an die Hochschule für Musik in Köln berufen.

Theater und Oper

Antwerpen. In der Kgl. flämischen Oper erlebte die flämische Oper „Annemarie" einen starken Uraufführungserfolg. Den Text des Werkes hat der flämische Dichter Felix Timmermans nach seinem Roman „Die Delphine", der Geschichte einer Schar von Künstlern und Kunstfreunden in einer flämischen Kleinstadt, gestaltet. Vom Dichter, der schon mehrmals seine Werke selbst illustriert hat, stammten auch die farbigen Skizzen zu den stimmungsstarken Bühnenbildern. Die aus romantischem Geist geborene, eine echte Musikerseele verratende Musik des Werkes schrieb Renaat Vercmans, seines Zeichens Kapellmeister der flämischen Oper, der auch die Uraufführung selbst leitete. Die Inszenierung und Spielleitung besorgte Hans Egdras Mutzenbecher, unter den Bühnensängern befand sich u. a. auch der Intendant des Hauses, Jef Sterkens. Die Aufführung war eine Festvorstellung der „Gavko" (Getreue der flämischen Oper), die auch die Dekorationen gestiftet hätte, und fand in Anwesenheit

zahlreicher Gäste aus dem Reich statt. Für den 3. Mai ist ein Gesamtgastspiel der Antwerpener Oper mit diesem Werk in Köln vorgesehen.

Chemnitz. Das Chemnitzer Opernhaus bringt die in Vergessenheit geratene Oper „Das heilige Feuer" von Giuseppe Verdi zur Erstaufführung in neuer Bearbeitung von Dr. Julius Kapp.

Frankfurt a. M. Das Opernhaus bereitet als nächste Neuinszenierungen die letzten Abende des „Rings", „Siegfried" und „Götterdämmerung" vor. Bertil Wetzelsberger hat die musikalische Leitung, Oskar Wälterlin führt Regie und Ludwig Sievert hat die Bühnenbilder geschaffen. In der Zeit vom 27. April bis 3. Mai wird das Ensemble, der Chor und das Orchester (wie bereits bekanntgegeben) in Bukarest gastieren und dort zum erstenmal im Balkan den „Ring" und den „Rosenkavalier" aufführen. Außerdem ist unter Konwitschnys Leitung ein Symphoniekonzert vorgesehen.

Genua. Richard Strauß, der sich in Sizilien von seinem Grippeanfall im Herbst erholt und vor kurzem in Florenz mit dem Generalintendanten Labroca über das Programm der diesjährigen Florentiner Maifestspiele gesprochen hat, leitet in Genua die erste italienische Aufführung seiner Jugendoper „Feuersnot".

Maastricht. Das Aachener Stadttheater (Intendant: Dr. Edgar Groß) hat in den letzten Jahren seine kulturellen Beziehungen zu Holland weiter ausgebaut. Außer den ständigen holländischen Theaterzügen wurden in letzter Zeit eine Reihe von Gastspielen in Maastricht veranstaltet, dessen letztes „Die Fledermaus" wieder zu einem großen Erfolg wurde.

Regensburg. In einer gerühmten Aufführung brachte das Stadttheater den „Barbier von Bagdad" heraus.

Salzburg. Unter Leitung des Generalintendanten Maurach gab die Nürnberger Oper ein zweitägiges Gastspiel im Salzburger Stadttheater. Zur Salzburger Erstaufführung wurde Händels Oper „Julius Cäsar" gebracht. Die reichsdeutschen Künstler wurden vom Publikum begeistert gefeiert.

Zürich. Richard Mohaupts Oper „Die Wirtin von Pinsk", die kürzlich in Dresden zur Uraufführung kam, wird am 2. April vom Stadttheater Zürich als erster Auslandsbühne herausgebracht werden.

Konzert-Nachrichten

Berlin. Dr. Heinrich Eckert gibt am 15. März im Bechsteinsaal einen Klavierabend mit folgendem Programm: J. S. Bach, Brahms, Ernst Pepping: Sonate I 1937 (Erstaufführung), Karl Schäfer (Erstaufführung), Skriabin, Casella.

— Marie Aimée Warrot (Paris) hat für ihren Berliner Klavierabend am 17. März im Bechsteinsaal folgendes Programm gewählt: Bach, Beethoven, Schumann, Chopin, Debussy, Liszt.

— Der einzige Violoncello-Abend von Jacqueline Roussel (Paris) findet am 18. März im Beethoven-Saal statt. Zur Aufführung gelangen: Brahms, Bach, Schumann, Locatelli, Fauré, Ibert, Cassado.

— Kathrein Carsten hat am 19. März in der Singakademie einen Liederabend mit Friedrich Rolf Albes am Flügel. Programm: Bach, Schumann, Brahms, R. Strauß.

Frankfurt a. M. Der „Ständige Rat für die internationale Zusammenarbeit der Komponisten" veranstaltet am 22. April ein Sonderkonzert mit neuer Schweizerischer Musik. Unter Leitung von Erneste Ansermet wird das Frankfurter Städtische Orchester u. a. Werke von Honegger, Haug und Beck spielen.

Graz. Der Steirische Tonkünstlerbund beging sein zehnjähriges Bestehen durch ein Festkonzert unter Leitung von Kapellmeister Günther Eisels, wobei das Concerto grosso antico von Otto Siegl, drei Stücke für Streichorchester von Josef Kolleritsch, das erste *Klavierkonzert (mit Streichorchester) von Roderich v. Mojsisovics* (Solist: Hellmuth Czerny) und Lieder mit Klavier von Konrad Stekl, August Stelzer, Waldemar Bloch und Artur Michel zur Aufführung kamen. Sowohl der Dirigent des Abends, Günther Eisel, als auch die Tondichter Siegl, Stekl, Stelzer, Kolleritsch, Bloch, Michl sind frühere Schüler von Roderich v. Mojsisovics gewesen.

Köln. Das 9. Gürzenich-Konzert unter Prof. Eugen Papst am 14. und 15. März bringt als Erstaufführung das Divertimento von Wolf-Ferrari, ferner das Doppelkonzert von Brahms (Solisten: H. Anrath, Köln; Prof. F. Faßbender, Würzburg) und die Phantastische Symphonie von Berlioz.

Kopenhagen. Im Rahmen des zwischen den Städten Flensburg und Kopenhagen eingerichteten deutsch-dänischen Kulturaustausches spielte das „Flensburger Trio" (Krebs, Suchanek, Gertrud Trenktrog) in Kopenhagen. In Flensburg gastierte dafür Dorothy Larsen von der Kgl. Dänischen Oper als Martha in „Tiefland".

Lissabon. Zu wohltätigen Zwecken konzertierte der bekannte portugiesische Musiker, José Vianna sa Motta, der demnächst seinen 70. Geburtstag feiern wird, mit Werken von Beethoven und Liszt. Die Konzertgesellschaft gab zwei Konzerte: einen Gesangsabend von Lotte Schoene und ein Orchesterkonzert unter Leitung des auch als Komponist bekanntgewordenen P. Freitas Branco.

Aus Künstlerkreisen

Erich Röhn wurde verpflichtet, in Wiesbaden im Rahmen des Internationalen Ärztekongresses am 28. März unter Generalmusikdirektor Schuricht das Violinkonzert von Beethoven zu spielen.

Das dritte Streichquartett (*D*-dur, op. 20) von **Fritz Brandt** (Düsseldorf) gelangt im März im Dresdener Tonkünstlerverein zur Aufführung. Außerdem hat das Salzburger Mozart-Quartett das Stück in seinen Spielplan aufgenommen.

Wilhelm Kempff erhielt die Aufforderung, in Buenos Aires einen Beethoven-Zyklus zu veranstalten. Die sämtlichen Beethoven-Sonaten in chronologischer Folge spielt der Künstler in Berlin in den Monaten April und Mai in der Singakademie, beginnend am 12. April.

Von **Armin Knab** ist eine „Suite im alten Stil" für drei Streicher erschienen, die im Konzert der Hochschule für Musik in Berlin zum Tag der deutschen Hausmusik mit großem Erfolg uraufgeführt wurde.

Werner Trenkner dirigierte als Gast ein Symphoniekonzert im Deutschen Kurzwellensender. Auf dem Programm stand u. a. sein Violinkonzert in *g*-moll, das die junge Geigerin Isabella Schmitz (Berlin) erfolgreich zu Gehör brachte.

Ottmar Gerster arbeitet an einem größeren Orchesterwerk „Ernste Musik". Eine „Heitere Musik für fünf Bläser" von ihm kommt auf dem diesjährigen Internationalen Musikfest in Baden-Baden zur Uraufführung.

Georg Böttchers „Oratorium der Arbeit" kommt nun auch in Borkum, Herzogenrath, Amberg, Bad Doberan, Riga (Lettland), Geyer (Erzgebirge), Köslin, Teplitz-Schönau (CSR.) und Schäßburg (Rumänien) heraus. Damit sind bis jetzt über 150 Aufführungen gesichert.

Paul Krauses Choralstudien, op. 12, kamen kürzlich in Vespern in der Dresdener Diakonissenkirche (Thörner) und im Dom (Ander-Donath) zu Gehör. Seine Musikaletten (op. 45), die bereits in Dortmund, Halle, Liverpool und London zur Aufführung gelangten, werden zum Heldengedenktag (13. März) im Reichssender Leipzig gespielt.

Max Trapps Streichquartett in *C*-dur wurde vom Reichssender Berlin, sein Klavierquartett op. 31 vom Reichssender Stuttgart zur Aufführung gebracht.

Aus der Gesangschule Prof. **Albert Fischer** wurde verpflichtet Erna Hassler als erste Jugendliche an das Stadttheater in Außig; ferner Gerda Breyne an die Sender Paris, Amsterdam und Antwerpen.

Die hochgeschätzte Mezzosopranistin **Gertrude Pitzinger** hatte bei ihrer ersten Konzertreise in die Vereinigten Staaten außerordentliche Erfolge aufzuweisen. Die New Yorker Presse vergleicht sie nicht nur in stimmlicher, sondern vor allem auch in geistiger Hinsicht mit den berühmtesten Namen des internationalen Konzertpodiums.

Paul v. Klenau, der Komponist und Dichter der Opern „Kohlhaas" und „Rembrandt", hat eben eine neue Oper „Queen Elisabeth" beendet. Das Musikdrama behandelt die letzten Jahre der großen englischen Königin und ihr Verhältnis zu Essex. Das Werk führt den Stil weiter, den Klenau schon in seinen obengenannten Musikdramen festgelegt hat.

Das **Schulz-Fürstenberg-Trio** wurde für Anfang April für eine Konzertreise durch Schlesien verpflichtet. Es spielt u. a. in Hirschberg, Beuthen, Gleiwitz, Neiße.

Generalmusikdirektor **Carl Schuricht** wurde eingeladen, zwei Konzerte des London Symphony Orchestra im Oktober in der Queens Hall zu dirigieren.

Das **Bruinier-Quartett** befindet sich auf einer Konzertreise durch Italien und spielt außer in Rom in Foggia, Pescara und anderen süditalienischen Städten. Im Programm hat es als besonderes Ereignis für Italien das Streichquartett op. 1 von Max v. Schillings.

Verantwortlich für die Schriftleitung: Für den Teil „Berliner Musikleben" wie für alle Berlin betreffenden Berichte und Beiträge (ausgenommen die Rubriken „Kleine Mitteilungen" und folgende): Paul Schwers, Berlin-Südende, Doelle-Straße 48. — Verantwortlich für den gesamten übrigen redaktionellen Inhalt: Dr. Richard Petzoldt, Berlin-Wilmersdorf, Rudolstädter Straße 127. — Verantwortlich für den Anzeigenteil: Elly Schumacher, Berlin-Südende, Doelle-Straße 48. — Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel, Leipzig C 1. Erfüllungsort und Gerichtsstand Leipzig. IV. Vj. D. A. 1080

Wohnungs-Tafel
Künstler / Unterricht / Institute

Gesang

Sopran und Mezzosopran

Adine Günter-Kothé hoher Sopran SEKRETARIAT: GLIMPF BERLIN W 15, Xantener Straße 14 / Telefon 92 57 27

ELSE REUTER-NEEB Konzert- und Oratoriensängerin - Sopran Weilburg/Lahn Adolfstraße 5, Tel. 514

ELSE RUECKER Konzert- und Oratoriensängerin — Sopran Wiesbaden, Dotzheimer Straße 51, Telefon 208 97

Marta Schilling Sopran · Lied, Oratorium Berlin-Zehld., Sven-Hedin-Str. 64 · 84 86 22

Lotte Schrader Sopran, Oper-Konzert-Oratorium Sekretariat: Berlin-Charlottenburg 1 Fernsprecher 34 59 77

LORE SCHRÖTER Oratorien und Lieder Köln, Mohrenstr. 5, Tel. 223904

Carlotta TAG Koloratur-Sopran/Berlin W 35 Steglitzer Straße 21 / Fernsprecher 21 31 41

Hilde Wesselmann Sopran—Oratorium—Lied W.-Barmen, Ronsdorfer Str. 64. Tel. 60000

Alt

Lore Fischer ORATORIEN / LIEDERABENDE Stuttgart W, Gaußstr. 74, Fernruf 65394

RUTH GEHRS ORATORIEN — LIEDER — ORCHESTERGESÄNGE SEKR.: BERLIN-CHARLOTTENBURG 1. TEL. 34 59 77

Margarete Hartmann BERLIN-WILMERSDORF Wexstr. 38, 86 68 53

Eva Jürgens ALT-MEZZO W.-Barmen, Wertherhof 6, Tel. 522 91

Bariton

Hans Friedrich MEYER LIED-ORATORIUM, Berlin-Neuwestend, Bolivarallee 7, Tel. 99 1682

Alfons Schützendorf Bariton Oper — Oratorien Berlin-Charl., Berliner Str. 22, Tel.: 31 23 24 / **Gesangspädagoge**

Tenor

Clemens ANDRIJENKO Konzert-Oper Berlin-Steglitz, Albrechtstr. 72b

Nummer 11 · 18. März 1938

Allgemeine Musikzeitung

Rheinisch-Westfälische Musikzeitung · Süddeutscher Musikkurier
Berlin · Leipzig · Köln · München
65. Jahrgang

Finnische Musik



Jean Sibelius

Postversand ab Leipzig

ALLGEMEINE MUSIKZEITUNG

Hauptschriftleitung und Geschäftsstelle: Berlin-Südende, Doelle-Straße 48 • Fernspr. 75 12 38

Telegramm-Anschrift: Musikzeitung Berlin-Südende. Bankkonto: Deutsche Bank und Diskonto-Gesellschaft, Depositenkasse L III, Berlin-Tempelhof. Postscheckkonto: Berlin 28328. Zu beziehen durch die Geschäftsstelle Berlin-Südende, Doelle-Straße 48, und Köln a. Rh., Am Hof 30—36, sowie durch alle Musikalien- bzw. Buchhandlungen und Postanstalten

Geschäftsstelle für die Rheinprovinz und Westfalen: Musikalienhandlung P. J. Tonger, Köln a. Rh., Am Hof 30—36; Fernsprecher 22 59 48 Postscheckkonto: Allgemeine Musikzeitung Köln 55923 • Schriftleitung: Studienrat Alois Weber, Köln-Deutz, Markomannenstraße 12; Fernsprecher 126 74

Geschäftsstelle für München und Süddeutschland: Süddeutsche Konzertdirektion Otto Bauer, G.m.b.H., München, Wurzer Straße 16, u. Musikalienhandlung Otto Bauer, München, Maximilianstraße 5 • Stadtauslieferungsstelle für Groß-Berlin: Bote & Bock, Berlin W 8, Krausenstraße 61 • Auslieferung in Leipzig: Breitkopf & Härtel, Leipzig C 1, Nürnberger Straße 36—38 • Die Zeitung erscheint jeden Freitag, vom 15. Juli bis 1. September zweiwöchentlich • Bezugspreis durch Postzeitungsamt und den Buchhandel bezogen RM. 6.25 vierteljährlich einschließl. Bestellgeld • Bei Versand nach dem Ausland werden Porto und Streifbandkosten berechnet • **Preis der Einzelnummer RM. 0.70**

Anzeigenpreise werden nach Millimeterzeilen berechnet. Zur Zeit gilt Preisliste Nr. 4 vom 15. September 1936. Ausführliche Auskunft auf schriftliche Anfragen
Für unverlangt eingesandte Manuskripte keine Gewähr. Rückporto ist beizufügen

Allgemeine Musikzeitung

Wochenschrift für das Musikleben der Gegenwart

RHEINISCH-WESTFÄLISCHE MUSIKZEITUNG / SÜDDEUTSCHER MUSIK-KURIER

Herausgeber: Paul Schwers

65. Jahrgang | Berlin, Leipzig, Köln, München, 18. März 1938 | Nummer 11

Die finnische Musik und wir

Von Dr. Waldemar Rosen, Leipzig

Im Laufe der jüngeren Musikgeschichte sind eine Reihe von Völkern, die vorher auf dem Gebiet der Kunstmusik kein bodenständiges Schaffen von internationaler Bedeutung aufzuweisen hatten, mit genialen schöpferischen Kräften in das europäische Konzert eingetreten. Die Werke Smetanas und Dvořáks vertreten die tschechische Musik heute in den Programmen der ganzen Welt, mit dem Begriff einer musikalischen Kunst in Rußland sind für uns die Namen eines Mussorgski, Borodin und auch Tschaikowsky unlöslich verbunden, als Vertreter einer jüngeren englischen Kunstmusik sind in letzter Zeit Komponisten wie etwa Vaughan Williams und Arnold Bax auch auf dem Kontinent bekannt geworden, während von den nordischen Nationen ein Gade die Dänen und ein Grieg die Norweger vor allen repräsentiert.

Bei allen diesen Völkern hat es naturgemäß schon vor den Genannten Komponisten gegeben, an deren Namen heute der Nationalstolz oftmals eine musikgeschichtliche Tradition zu knüpfen sich bemüht. Aber die Tschechen können naturgemäß Meister wie den Brüxer Hammerschmidt oder den Deutsch-Broder Johann Stamitz ihrer kerndeutschen Abstammung wegen nicht ernstlich für sich in Anspruch nehmen. Andere wieder sind zwar tschechischen Stammes, stehen aber in ihrem Schaffen völlig im Bannkreis der italienischen und noch mehr der deutschen Musik. Und mag man wirklich in den Werken eines Duschek oder Tomaschek hier und da einen slawischen Einschlag feststellen — von einer nationaltschechischen Musik kann erst von Smetana an die Rede sein, und auch dieser wandte sich erst nach einem ganz im Banne der neudeutschen Schule stehenden Jugendschaffen den nationalen musikalischen Idealen zu. Die Kraftquelle aber, aus der sein Genius von nun an schöpfte, war die Volksmusik seines Landes.

Diese Entwicklung läuft in den genannten Ländern, mit nur kleinen zeitlichen Verschiebungen, parallel. Ihre Komponisten von der Newa bis zur Themse gründen den Weltruhm, den sie gewinnen, auf die geniale Gabe, die uralten, teils schon verschütteten Ströme musikalischen Volksguts schöpferisch neu erschlossen und in die Bahnen der hohen Kunst gelenkt zu haben. Es wurde ihnen nicht schwer, mit ihren Werken über die Grenzen ihrer Heimat vorzudringen, denn neben ihrer eigensten Schöpferkraft sprach der Zauber eines ursprünglichen Volkstums, der Reiz des fremden Klangs bei den „anderen" für ihr Werk. So wurde teilweise ihre Kunst — bei Grieg oder bei den russischen Novatoren darf man wohl davon sprechen — geradezu zu einer europäischen Modeerscheinung. Den alten Musikländern und vor allem Deutschland, das vorher diese Staaten Jahrhunderte hindurch musikalisch befruchtet, ja zum Teil beherrscht hatte, ging im Laufe dieser Entwicklung ein kultureller Vorposten nach dem anderen verloren. Ja, im Gegenteil nahm nun das deutsche Musikleben Einflüsse aus den Nachbarländern mehr oder weniger stark auf. Es kann nicht in unserem Interesse liegen, den früheren Zustand in Zukunft wiederherstellen zu wollen, was ja ein aussichtsloses Unterfangen wäre. An die Stelle der deutschen musikalischen Führerschaft in diesen Staaten in früherer Zeit aber kann nun ein kultureller Austausch treten.

Dabei werden wir uns mit verstärktem Interesse einem Kulturkreis zuwenden, dem wir uns innerlich verwandt fühlen: dem des europäischen Nordens. Hier freilich ist noch ein gutes Stück Entdeckerarbeit zu leisten. Denn diese Länder standen, von der rassischen Lage in ihrer Künstlerschaft ganz abgesehen, wie unter deutschem so auch unter romanischen Einflüssen, die in sich zu überwinden, zunächst nur einer ganz großen Persönlichkeit gelingen konnte. So werden wir danach trachten müssen, mit einer Kunst in Beziehung zu treten, die die eigenständige Kraft in sich trägt, alle an sie herandringenden fremden Einflüsse zu einer Kunstanschauung zu verschmelzen, die innerlich nur ihrem Heimatland verpflichtet ist. Wir finden solche Kunst bei manchen lebenden skandinavischen Meistern, wir finden sie aber vor allem, gepaart mit einem Schöpfertum persönlichster Prägung, bei einem großen Finnen — Jean Sibelius.

Wenn sich hier nun die sonderbare Lage ergibt, daß sich dieser Meister nach dem Kriege in wachsendem Maße die europäischen Konzertsäle erobern konnte, während er in Deutschland mit seinen symphonischen Hauptwerken fast unbekannt blieb, so geht man wohl nicht fehl, dafür die rassefremden Führer des deutschen Musiklebens in dieser Zeit verantwortlich zu machen. In England sind die Symphonien von Sibelius im vollen Sinne des Wortes populär geworden — bei uns denkt man zwangsläufig, wenn man den Namen des Komponisten ausspricht, an die (in ihrer musikalischen Haltung nur aus dem Zusammenhang der Schauspielmusik zu Järnefelts Drama „Kuolema" heraus zu wertende) „Valse triste", und mancher Musikfreund ist vielleicht überrascht zu hören, daß der Finne überhaupt Symphonien geschrieben habe.

Ein auf kalten Intellektualismus und überspitzte artistische Wirkungen gerichtete Musikauffassung kann freilich zu Sibelius niemals ein inneres Verhältnis finden — und dies gerade wird uns zum Zeugnis für die wahre und echte Größe seiner Kunst, die ihre machtvolle Wirkung aus den Urkräften seiner Heimat, aus Landschaft und Volkstum schöpft. — So stehen seine Themen oft dem finnischen Volkslied unmittelbar nahe, und doch hat er nie eine Originalweise übernommen. Seine schöpferische Fantasie bleibt nicht bei der tonmalerischen Naturschilderung stehen, so einzigartig virtuos er sie — etwa in seiner Musik zu Shakespeares „Sturm" oder in den „Okeaniden", wohl dem großartigsten musikalischen Seestück, das wir besitzen — meistert. Sein Blick dringt tiefer: In der urgewaltigen Schönheit der wilden Wälder, der weiten Ebenen und stillen Seen seines Landes werden ihm die geheimnisvollen Fabelwesen lebendig, die nach altem Volksglauben diese Landschaft beseelen. Er lauscht ihrer Sprache, und sie sind es, die ihm jene „Volksliedmotive" in die Feder diktieren. Aber die wilde Großartigkeit des Landes und die der eigenen Kraft bewußte Schwere und tiefernste Art seiner Menschen, zu der der ewige Kampf mit unerbittlichen Naturkräften sie schmiedete, bestimmen mit dem Gedankengehalt auch die Klang- und Formgestalt seiner Musik. Aber aus den in eigenartigen Umrissen aufgebauten Bildern voll unendlicher Schwermut, voll gespenstischen Dunkels und einer oft bedrückenden Gleichförmigkeit der Farbwerte webt der Komponist nur den Hintergrund für die Kämpfe, die fast immer in seinen Werken ein unbeugsamer Wille gegen die Übermacht des Schicksals führt — doppelt heroisch dort, wo diesem Ringen von vornherein ein tragischer Ausgang bestimmt ist. Bezeichnend dafür ist etwa die musikalische Szene am Ausklang der 4. Symphonie: Nach dem mählichen Ersterben der Kräfte des Widerstands, nach einem gespenstisch-verröchelnden Streicher-Tremolo erklingen in der Flöte und der Oboe unendlich einsame Vogelrufe . . . die Natur lebt und bleibt Sieger.

Als man vor dem Kriege versuchte, der Musik von Sibelius in Deutschland Eingang zu verschaffen (in seinen Schriften hat vor allem Walter Niemann höchst überzeugungskräftig für den Finnen geworben), da stand dem Zeitgeschmack folgend das programmusikalische Schaffen des Meisters wohl noch allzu sehr im Mittelpunkt seines Gesamtwerks, der sich unterdessen eindeutig auf seine acht Symphonien, zu denen noch sein prächtiges Violinkonzert tritt, verlagert hat. In seinen symphonischen Dichtungen und Chorwerken mit Orchester erweist sich immer wieder die einzigartige Bildkraft seiner Musik und dies bereits in vollem Umfang in seinem ersten großen Orchesterwerk „En Saga", einer in mystischen Farben gehaltenen Orchesterballade. Die innere Bindung des Komponisten an sein Volkstum wird dabei unverkennbar deutlich, auch, dies freilich nur sehr unbestimmt, nach einer Seite hin, die auf eine Verwandtschaft zwischen der finnischen und der „Zigeuner"-, richtiger magyarischen Musik schließen läßt, auf die Storck in seiner Geschichte der Musik im Anschluß an Liszt hinweist. (Tatsächlich gehören auch die finnische und die magyarische Sprache dem gleichen, nämlich dem finnisch-ugrischen Stamm zu.) Wenn man auch an anderer Stelle, so etwa im 5. Satz von Sibelius' Streichquartett, diese Beobachtung bestätigt finden könnte, so erweist die künstlerische Gesamthaltung und besonders augenfällig die Wahl der Vorwürfe für seine Programmusik, wie ausgesprochen der Meister im Banne des nordischen Kulturkreises steht. Immer wieder wird das finnische Nationalepos Kalewala, das man ein Schwesterwerk der nordischen Heldensage nennen darf, zum Quell seiner schöpferischen Fantasie, ob er nun in seinem „Ursprung des Feuers" (für Bariton, Männerchor und Orchester) die finnische Gestalt der Prometheus-Sage in kraftgeladener Anschaulichkeit verklärt oder das unendlich zarte Bild des „Schwans von Tuonela", der klagend über die schwarzen Fluten des Totenstromes zieht, nachzeichnet. Im übrigen aber heißt das Programm seiner Musik stets „Finnland": Von der Karelia-Suite, in der die munteren Tanzweisen des leichteren Menschenschlages in der südöstlichen finnischen Provinz aufzuklingen scheinen — über die in revolutionärem Schwung zu sieghaftem Glanz aufsteigenden Klänge der „Finlandia", einer um dreizehn Jahre vorausgeschauten musikalischen Verherrlichung der Befreiung des Vaterlandes, bis zu den in weiten Flächen aufgebauten Tonbildern der „Tapiola", der jenes Motto voransteht, das man über das Gesamtwerk des Meisters setzen möchte:

> Da dehnen sich des Nordlands düstere Wälder
> uralt-geheimnisvoll in wilden Träumen;
> in ihnen wohnt der Wälder großer Gott
> Waldgeister weben heimlich in dem Dunkel.

Alle diese Werke vermögen uns viel zu geben: Sie lassen uns ein Stück finnischer Landschaft in einer Dichtersprache erkennen, die, farbenreicher als das Wort und beredter als das Bild zugleich, uns die Seele des Nordlands machtvoll nahebringt. Wenn man gesagt hat, daß diese Kunst der geographischen Lage des Landes entsprechend einen Übergang von der skandinavischen zur russischen Musik darstelle, so übersieht man, daß die finnische Kultur auf alten schwedischen Traditionen beruht, daß das Schaffen Sibelius' eine einzige Geste der Abwehr gegen das Russentum ist, und daß schließlich schon die Landschaft der tausend Seen durchaus nordische Eigenart zeigt.

Dieser Landschaftscharakter nun gibt auch weitgehend den Symphonien des Meisters, vor allem den ersten beiden, den musikalischen Inhalt, und in ihnen nun kann sich der weite Atem dieser Kunst erst voll ausschwingen. Dies lehrt in jeder Sendung der Sibelius-Zyklus des Reichssenders Leipzig, in dem Hans Weisbach das symphonische Gesamtwerk des Meisters — zum erstenmal in der Musikgeschichte — zur Aufführung bringt. Dieses künstlerische Unternehmen wird nicht allein in seiner großzügigen Planung, sondern auch in der musikalischen Ausführung zu einer Großtat: Weisbach gibt in der Abstimmung der Farben, der Energiegeladenheit der rhythmischen Umrisse und der packenden Geschlossenheit des nachschöpferischen Formaufbaues eine das Wesen dieser Musik im Kern erfassende, wahrhaft authentische Deutung. So wird hier vor dem Weltforum der Ätherwellen vieles gut gemacht, was in vergangenen Jahren im deutschen Musikleben versäumt wurde, aber auch in unseren Konzertsälen hört man die Werke des Finnen nun häufiger: seine 2. Symphonie, nach wie vor wohl die dankbarste, fand unlängst in der tief verständnisvollen Wiedergabe Hermann Abendroths im Leipziger Gewandhaus eine so elementar begeisterte Aufnahme, wie sie das Werk eines lebenden Komponisten an dieser Stelle wohl lange nicht erlebte.

Aber Sibelius steht nicht allein im Musikleben seines Landes, so überragend sein Standort sein mag. Die Meister vor ihm, die zuerst den Gedanken einer nationalfinnischen Musik durch die Aufnahme alten Volksmusikguts in die Kunstmusik zu verwirklichen trachteten, waren Deutsche oder Finnen, die ihre beim Studium in Deutschland der Romantik empfangenen Eindrücke nie verleugneten. Ihr Schaffen verrät freilich zu wenig eigene Schöpferkraft, um heute noch leben zu können, doch bleibt ihnen als Wegbereitern des Meisters geschichtliche Bedeutung.

Zeitlich Seite an Seite mit ihm stehen Armas Järnefelt, dessen einst viel gespielte symphonische Dichtung „Korsholm" ihn etwa als einen finnischen Rimsky-Korssakow ausweist, der stilistisch vielseitige Könner Erkki Melartin und Heiko Klemetti, der Gründer des hervorragenden Chores „Suomen laulu", der auch schon in Deutschland von dem hervorragenden Stand der finnischen Chorkunst Zeugnis ablegte. Als am Beispiel Sibelius die finnischen Komponisten ihre eigene Abhängigkeit von der deutschen romantischen Schule erkannten, nahmen sie auf der Suche nach einem nationalen Eigenstil nun mehr Anregungen des französischen Impressionismus und der modernen Russen auf. Trotzdem darf man heute von einer finnischen Kunstmusik um Sibelius sprechen, denn so unterschiedlich der Eigenstil der jüngeren Komponistengeneration des Landes sein mag, ihre Mitglieder eint das Band eines fest im heimatlichen Volkstum geistig und musikalisch gegründeten Nationalempfindens, das, wie die Lieder eines Ikonen und vor allem eines Kilpinen zeigen, ihr Schaffen kaum verkennbar von dem aller anderen Nationen abgrenzt.

Eine kulturelle Verbindung aber zu diesen Musikern zu pflegen, wie es bereits angebahnt wurde, wird für unsere jungen Schaffenden stets nur ein Gewinn sein.
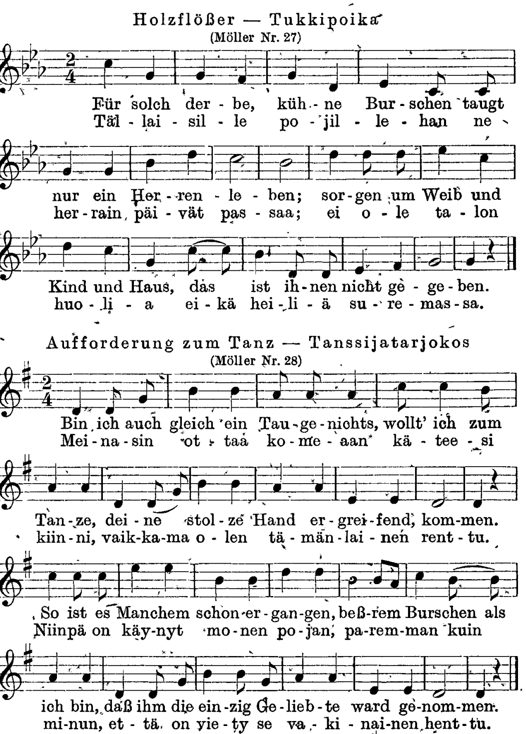
Merkmale der finnischen Volksmusik

Von Prof. Dr. Ilmari Krohn, Helsinki

Der Hauptteil der finnischen Volksmelodien wurde während der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts aufgezeichnet. Im Verlag der Finnischen Literaturgesellschaft ist das meiste davon, musikwissenschaftlich lexikalisch geordnet, in den letzten Jahrzehnten unter dem Titel „Suomen Kansan Sävelmiä" (Melodien des finnischen Volkes) erschienen: Tanzmelodien (etwa 700) um 1893, geistliche Melodien (etwa 1000) 1898—1900, Liedmelodien (gegen 5000) 1904—1912 und 1932—1933, Runenmelodien (1700) 1910 und 1930, sowie Kantelemelodien (300) 1928. Dazu kommen noch (anderweitig publizierte) lappische Juoigos-Rufe (700) sowie einzelne Proben karelischer Totenklagen, Spottlieder („Joiku") und Hirtenhornsignale.

Die letztgenannten, nebst gesungenen Hirtenrufen, bilden die älteste Schicht unserer Volksmelodik, die einzige, worin sich (gleichwie in den lappischen Juoigos) die Pentatonik als vorherrschende Gestaltung erhalten hat. Die nächstälteste Schicht ist in den karelischen Klage- und Spottliedern vertreten, deren Text frei improvisiert und ohne Versmaß gestaltet und die Melodiebildung gleichfalls eine frei rezitierende (auf Grund weniger, einfacher Typen) ist. Die Spottlieder gelten den ledigen jungen Leuten als Warnung oder Rüge und werden, sobald der betreffende sich verehelicht, auf einen seiner jüngeren Genossen übertragen. Die Runengesänge bilden den Übergang zu entwickelterer Melodik, indem der Text poetisch regelrecht gebunden und auch der Tongang metrisch fest gestaltet ist (meist als Zeilenpaar). Eine der üblichsten Melodien bewegt sich innerhalb eines Moll-Pentachords zwischen Tonika und Dominante mit Kadenzen auf Dominantquinte (= Sekunde) und Tonika (das metrische 5-hebige Schema:). Doch wechselt oft während des Vortrags der melodische Gang mehr oder weniger in seinen Einzelzügen (wie überhaupt in allem Volksgesang); und außer diesem genannten Typus sind zahlreiche andere aufgezeichnet, mit verschiedenem Rhythmus und verschiedenem Ambitus der Melodie. Gemeinsam ist aber allen das ununterbrochene Wiederholen desselben Zeilenpaares (gleich oder umgeformt) während eines ausgedehnten epischen Gesanges. Das Alter des finnischen Runengesanges dürfte nach den bisherigen Forschungen um die Zeit kurz vor und nach der Einführung des Christentums (1000—1100) anzusetzen sein, also einige Zeit nach dem Erblühen des epischen Heldengesanges in Mitteleuropa. Noch Ende des 18. Jahrhunderts wurden Runenmelodien in Nord-Finnland vorgefunden, aber bald waren sie hauptsächlich nur noch in Karelien, beiderseits der Grenze, jenseits derselben sowie in Ingermanland erhalten geblieben.

Die lyrischen Liedmelodien lassen sich stilistisch in verschiedene Schichten trennen, deren Grenzen jedoch nicht ganz scharf gezogen sind. In tonaler Hinsicht unterscheidet sich die ältere Schicht durch die sogenannten Kirchentonarten, namentlich die aeolische, dorische, phrygische und mixolydische (die lydische erscheint selten und nur zufällig). Charakteristische Beispiele für die genannten tonalen Eigenschaften sind enthalten in Heinrich Möllers „Das Lied der Völker", Band 13: Volkslieder Baltischer Länder (1929), 37, 38, 39, 42, 45, 47 (aeolisch), 36, 40, 44, 50 (dorisch), 27, 33 (phrygisch), 28 (mixolydisch). Außer diesen gibt es noch eine Mischung von dorisch und phrygisch, indem bei dorischer (erhöhter) Sext die Melodie auf der Dominante (phrygisch) schließt (30, 32). Manche Melodien schließen, statt auf Tonika oder Dominante, auf der Sekunde (Dominantquinte). Zuweilen ist der tonale Charakter schwankend, so daß zweierlei Annahmen berechtigt erscheinen, z. B. *a*-moll phrygisch oder *e*-moll aeolisch (29), sowie entweder aeolisch oder dorisch-phrygisch (26, 34). Auch der Sekundenschluß kann als Dominantschluß (der Dominanttonart) aufgefaßt werden (25). Die beschriebene kirchentonartliche Melodik enthält stilistische Merkmale, die im deutschen Minnegesang vorherrschen, und ist sicherlich aus der kulturellen Berührung Finnlands mit dem mitteleuropäischen Geistesleben im späteren Mittelalter zu erklären. Die eigentlichen Dur- und Mollmelodien weisen auf spätere Herkunft hin. Vermittelnde Übergangsformen sind auch reichlich vorhanden. Oftmals verändert sich eine ursprüngliche Durmelodie zu mixolydischer oder dorischer. Einige wenige Beispiele mögen das gesagte verdeutlichen:



Der melodische Umfang der Liedmelodien umspielt durchschnittlich eine Oktave, entweder von der Tonika aufwärts oder von der Dominante abwärts. Doch gibt es auch viele Melodien, die sich mit dem Ambitus einer Quinte oder Sext begnügen. Der metrische Bau der Liedmelodien besteht in der Regel aus zwei Zeilenpaaren mit 4-hebigen Zeilen. Manchmal sind die Zeilenpaare melodisch gleich (wie im Runengesang), zuweilen bleibt entweder die Vorzeile oder Nachzeile unverändert (*a b a d*, *a b c b*). Die rhythmische Formung der Zeilenpaarschlüsse ist meistens zweisilbig (𝅗𝅥 | 𝅗𝅥), oft aber auch dreisilbig (♩ ♩ | 𝅗𝅥) oder einsilbig (𝅗𝅥 | 𝄼). Die erstere Form ist unzweifelhaft die älteste (dem Runengesang gemäße). In Melodien, deren Ambitus eine Quinte (zwischen Tonika und Dominante) beträgt und in denen die Kadenz des ersteren Zeilenpaares auf der Sekunde (Dominantquinte) und die des letzteren auf der Tonika erfolgt, tritt der Zusammenhang mit dem Runengesang besonders deutlich zutage. Die Taktart ist meist zweiteilig. Der dreiteilige (Walzer-) Rhythmus sowie der dreiwechselnde (Mazurka) sind ersichtlich später eingewandert und verbinden sich vorzugsweise mit moderner Durtonalität. Die Takt- (und Vers-) Füße bestehen in älteren Liedern meist aus Spondeen (♩ ♩) unter denen hin und wieder ein belebender daktylischer Taktfuß erscheint (♩ ♪ ♪). In späterer Zeit aufgezeichnete Lieder enthalten daktylische Taktfüße in reichlicher Zahl, oft als Hauptbestandteil des Rhythmus, wobei als weiteres Belebungsmittel der Vierton (♪ ♪ ♪ ♪) erscheint, meist veranlaßt durch die im Finnischen häufigen kurzen offenen Silben (z. B. „hevosia | hyviä ja | rahoja ja | jyviäon" = „hat gute Pferde und Geld und Korn"). Ausnahmsweise trifft man auch den gegendaktylischen (♪ ♪ ♩) und amphibrachischen (♪ ♩ ♪) Taktfuß, der Sprache gemäß, deren diesbezügliche Anforderungen jedoch in den meisten Fällen im Volksgesang nicht so genau befolgt erscheinen. Moderner Einwirkung entstammt der punktierte „lange" trochäische Taktfuß (♩. ♪), ebenfalls die alterierten Taktfüße (♩ ♩.♬, ♩.♬ ♩.♬ usw.). Der Auftakt gehört zu den selteneren Erscheinungen, gemäß der Sprache, die stets die erste Silbe des Wortes betont. Der gegentrochäische Taktfuß ($^2/_4$: ♪ ♩. und $^3/_8$: ♪ ♩), welcher der ungarischen Volksmusik eigen ist, fehlt in der finnischen fast vollständig, obgleich er im Sprachbau genug Anlaß finden könnte (z. B. „tulee — esiin" = „kommt hervor"). Der vierzeilige Periodenbau erweitert sich leicht durch gleiche oder veränderte Wiederholung eines der Zeilenpaare oder auch beider, ohne den ursprünglichen metrischen Charakter einzubüßen. Dagegen der dreiteilige Ausbau der melodischen Struktur, wobei der mittlere Abschnitt einen Gegensatz zu den beiden umschließenden ausmacht, gehört neuerer Zeit an und erscheint fast ausnahmslos in Durmelodien.

Die Tanzmelodien älterer Zeit werden auf dem finnisch-nationalen, ursprünglich 5-saitigen Zupfinstrument Kantele oder auf der (fast verschwundenen) Streichleier (Jouhikko) vorgetragen. Ihre Melodik bewegt sich vornehmlich in den Grenzen des Runengesanges. Außer zum Tanz, wird das Kantelespiel auch zu charakterisierenden Improvisationen angewendet, z. B. das helle Geläute ostkarelischer (griechisch-orthodoxer) Kirchenglocken nachahmend. Die Violine ist wahrscheinlich im 18. Jahrhundert eingezogen, zugleich mit dem prächtigen Stil des Barockzeitalters. Manche Tanzmelodien sind von meisterhafter Wirkung (sogar wie etwa von J. S. Bach); und in einigen bringt die melodische Abwandlung durch kirchentonartliche Wendungen eine höchst interessante Stilmischung zustande. Außer der Violine ist auch die Klarinette, namentlich bei Hochzeiten, zur Tanzmusik herangezogen worden. In neuester Zeit hat die Ziehharmonika verflachende Wirkung ausgeübt.

Einen eigenartigen Reiz bieten die geistlichen Volksmelodien Finnlands. Nachdem sie 1890 aufgefunden wurden, haben sie eine Reform der finnischen Kirchenmusik veranlaßt, wodurch der steifgewordene Choral des 15. und 16. Jahrhunderts neubelebt und dem drohenden Einfluß der neueren leichtflüssigen (englisch-amerikanischen) Melodik vorgebeugt wurde. Die finnischen geistlichen Melodien stammen aus der Zeit der religiösen Erweckung im 18. Jahrhundert, nach den schweren Heimsuchungen des großen nordischen Krieges (1700—1721). Das erwachende religiöse Leben war von deutschen Pietisten und Herrnhutern beeinflußt und manche von ihren Liedern wurden ins Schwedische und Finnische übersetzt. Die Melodien aber verbreiteten sich von Mund zu Mund und von einem Ort zum anderen, und so veränderten sie sich oft bis zur Unkenntlichkeit. Insbesondere aber verloren sie ihren rokokogemäßen Stil und nahmen den tieferen und kräftigeren des 17. Jahrhunderts an, der in (Schweden und) Finnland in den breiteren Volksschichten fortwirkte. Als neue Errungenschaft für den Volksgesang erschien der reiche und mannigfaltige Strophenbau (Möller 23). Neben den eingewanderten Liedern entstanden auch neue einheimische, und außer den erwähnten außerkirchlichen Melodien gaben auch die kirchlichen Choräle Anlaß zu freier Variantenbildung, die schon im offiziellen Kirchengesang in Ermangelung von Orgeln und gedruckten Choralbüchern allgemein vorherrschend war. Manche Volksvarianten weichen vom Original so weit ab, daß nur eine vergleichende Forschung den Zusammenhang bestätigen kann. Oft sind melodische Gestaltungen von hervorragender Schönheit und Originalität entstanden.



Der Kantelespieler Vornanen aus Tolvajärvi mit selbstgefertigter großer Kantele

Es ist selbstverständlich, daß die hier kurz beschriebene, reiche und mannigfaltige Volksmusik Finnlands entscheidenden und nachhaltigen Einfluß auf die in den letzten fünfzig bis sechzig Jahren rasch und kräftig erblühte finnische Kunstmusik ausgeübt hat. Daran haben alle Gattungen unserer Volksmusik ihren Teil beigesteuert, und ihre Auswirkung hat sich auf die verschiedensten Gebiete der musikalischen Kunst erstreckt: Oper, Oratorium, Symphonie, symphonische Dichtung, Kammermusik, Solo- und Chorgesang, Schul- und Klaviermusik. Auch die junge Musikwissenschaft in Finnland hat ihren ersten Ausgangspunkt und Ansatz der Volksmusik zu verdanken.

Finnische Komponistenportraits

Von E. Katila, Helsinki

Der Verfasser dieses Beitrages ist Musikkritiker der Zeitung „Helsingin Sanomat". — Die Schriftleitung.

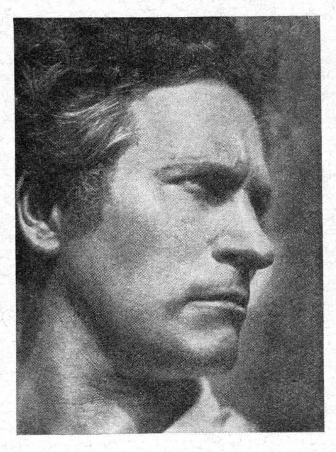
Die neunziger Jahre des vorigen Jahrhunderts sind die Sturm- und Drangperiode der finnischen Tonkunst, bedeuten ihre Befreiung von fremden Vorbildern, ihr Selbständigwerden, ihr Finden des eigenen Ausdruckes für das innere Tonleben des Volkes. Dieses Erwachen erfolgte mit dem Auftreten von Jean Sibelius, damals eines jungen, seine musikalischen Studien soeben beendenden Tondichters, dessen umstürzlerische, originelle und individuelle Musik zunächst auch seinen Landsleuten fremd, schwerfaßlich vorkam. Aber instinktiv erkannten sie sie bald als ihre eigene. Die Musik von Sibelius stieg im Zeichen des finnisch-nationalen Geistes empor

und die Volksdichtung gab ihr die ersten Anregungen. „Kullervo", die fünfteilige symphonische Dichtung für Orchester, Männerchor und Solostimmen, die Schilderung des Schicksals des tragischen Helden des finnischen Nationalepos „Kalewala", machte das ganze Volk erbeben. Die Uraufführung dieses Werkes (1892), in dem alles durchaus neu war — das musikalische Material, das orchestral Malerische, die archaistische rhythmisch-melodische Behandlung der finnischen Sprache, der expressive deklamatorische Stil der Solostimmen — war die Geburtsstunde der echt finnischen Tonkunst. Aus den verborgenen Klangquellen der finnischen Natur und des Volksgeistes war, durch einen genialen Künstler hervorgezaubert, eine neue herrliche Tonwelt emporgequollen. Dem Werk „Kullervo" folgten andere mythologische Kalewala- und Märchenschilderungen für Orchester, die den Namen des Komponisten weit über die Grenzen der Heimat trugen. Es gibt immer noch Kunstfreunde, die seinen Namen in erster Linie mit diesen seinen nationalromantischen Jugendwerken verbinden.

Aber Sibelius wäre nicht der immer suchende Geist, der er in der Tat ist, wenn er auf immer beim Besingen jener Ideale geblieben wäre, die seinen jungen Sinn entzündet hatten. So sehen wir ihn dann bald sich zu einer individuellen Abgesondertheit entwickeln, sich von allen Begrenzungen befreien und Klangsymbole für seine inneren Gefühle, Stimmungen und Seelenregungen suchen. Das erfolgt in seinen Symphonien, die den wichtigsten und schwerwiegendsten Teil seines umfangreichen Schaffens bilden, den Teil, der das Werden seiner Künstlerindividualität am vollkommensten widerspiegelt und der tiefste und reinste Ausdruck seiner Genialität ist. Sibelius erweckte aus schlummerndem Naturzustande den Tongeist des finnischen Volksstammes, schuf die finnische Tonkunst und entwickelte und erhob sie durch sein Genie in die Blüte. Er hat Finnland eine feste Stellung auf dem internationalen Wettplatze eingeräumt, den Namen seines Landes den alten Kulturvölkern der Tonkunst an die Seite gestellt, an der Weltharfe eine Saite gestimmt, die nicht mehr verstummen wird. Der Meister bedarf hier keiner näheren Vorstellung, da er den ausländischen Musikfreunden ebenso bekannt ist wie seinen Landsleuten.

Seinen Spuren ist eine Reihe von jüngeren Tonkünstlern gefolgt. Durch das große Beispiel angespornt haben sie schon viel Wertvolles schaffen können, das als solches ohne den Meister nicht bestehen würde. Sibelius war der erste Beachtung erweckende Schüler in dem 1882 gegründeten Konservatorium Helsinki. Die Wirkung dieser Anstalt begann sich alsbald in der Ausbildung der Komponisten fühlbar zu machen. Ihre frühesten Zöglinge sind u. a. auch Erkki Melartin und Selim Palmgren, deren Werke im gegenwärtigen finnischen Musikleben hohen Rang einnehmen. Melartin (1874—1937), langjähriger Direktor des Konservatoriums Helsinki, hat sechs Symphonien, eine Oper und viel Bühnen- und Kammermusik, symphonische Dichtungen, Orchestersuiten, Lieder und Kantaten usw. geschrieben. Außer seinen Sololiedern haben besonders seine kleineren Orchesterkompositionen, Suiten und seine Musik zu einigen Dramen sowie seine Ballette große Beliebtheit gewonnen, in denen seine Erfindungsgabe und Orchesterbehandlung in sympathischster Beleuchtung erscheinen. Als Symphoniker befreite sich Melartin allmählich vom jugendlichen Experimentieren und von fremden (deutschen und Wiener) Einflüssen und entwickelte sich zu einem immer persönlicheren Ausdruck. Seine drei letzten Symphonien sind vollkommen selbständige Werke, in denen das Naturempfinden des Komponisten, seine Lyrik (IV. „Sommersymphonie") sein polyphones Können (V. Sinfonia brevis) und modernes musikalisches Denken (VI. Symphonie) überzeugenden Ausdruck gewinnen. Palmgren (1878) hat durch seine Klavierkonzerte und andere Klavierkompositionen, die ihren Weg in die Konzertsäle aller Länder gefunden haben, Ruf erworben. Er hat auch eine Oper, schöne Sololieder und meisterhafte Männerchorkompositionen geschrieben.

Toivo Kuula (1883—1918) war ein schaffenstätiger, vorzüglich ausgebildeter (Helsinki, Paris) Musiker, dessen Orchester-, Kammermusik- und Liederkompositionen in der finnischen Tonkunst bleibenden Wert haben. Leevi Madetoja (1887), Musiklehrer der Universität Helsinki, ist einer der feinsten und sympathischsten Vertreter des gegenwärtigen finnischen Musiklebens. Poetische Originalität, sicherer Formsinn und vorzügliches technisches Können haben seine Kompositionen in seinem Heimatlande überaus beliebt gemacht. Er unterwirft die Erzeugnisse seiner Phantasie genauer Prüfung und zielbewußter Formgestaltung. Diese strenge Selbstkritik ist ein charakteristischer Zug seines Schaffens geblieben und hat dieses große Talent in jene bedeutende Stellung gebracht, die es zur Zeit in der finnischen Tonkunst einnimmt. Madetoja ist ein Tondichter, in dem das nationale Gepräge und die universale Musikkultur sich vereinigen. Er hat drei Symphonien, zwei Opern, ein Ballett, Kammermusik, symphonische Dichtungen, Kantaten und andere größere Vokalwerke sowie eine Reihe von Chor- und Sololiedern geschrieben.



Yrjö Kilpinen

Eines der stärksten Talente der jetzigen finnischen Musik ist der bekannte Liederkomponist Yrjö Kilpinen (1892), der schon einen guten Namen auch außerhalb der Grenzen seines Landes hat. Er hat das finnische Lied in neue Bahnen gelenkt, und er wird an der Seite der großen Liedmeister genannt. Seine mehrere hundert Lieder — auf finnische, schwedische und deutsche Texte — erstrecken sich in gewaltigem Bogen über die ganze Skala des menschlichen Gefühlslebens: vom einfachsten, zarten Stimmungsstückchen bis zu hochdramatischen und tiefsinnigen Tonschilderungen. Viele hervorragende Gesangskünstler aus verschiedenen Ländern haben sich an ihnen begeistert und sich mit Überzeugung zum Dolmetscher dieser blühenden Lyrik gemacht. In der letzten Zeit hat sich Kilpinens Interesse der Kammermusik zugewandt, und er hat Klaviersonaten sowie eine Violoncellosonate geschrieben, die mehrfach auch in Deutschland, wo seine Lieder in gutem Ruf stehen, gespielt worden sind.

Gewisse modernistische Richtungen haben in Finnland keinen festen Fuß fassen können. Die finnischen Komponisten haben gegenüber solchen mitteleuropäischen Kunstrichtungen ihren gesunden Instinkt bewahrt. Auch in dieser Hinsicht ist Sibelius ihnen ein Wegweiser gewesen. Auch diejenigen Tonsetzer, die eine Zuneigung zu radikalen Tendenzen zeigten, haben sich binnen kurzem wieder abgewandt. Väinö Raitio (1891) hat ausgezeichnete Kammermusikwerke, farbenreiche symphonische Dichtungen, ein Doppelkonzert für Geige und Violoncello u. a. geschrieben und sich in der letzten Zeit dem Gebiete der Oper gewidmet. Seine neueste historische Oper „Prinzessin Cecilie" findet allgemeine Anerkennung. Aarre Merikanto (1893), der die deutsche Schule (Reger) besucht hat, verfügt über eine vorzügliche polyphone Schreibweise und ist bei internationalen Wettspielen für seine Kammermusikwerke preisgekrönt worden. Sein Orchesterschaffen umfaßt Symphonien, Orchestervariationen und Konzerte. Der jüngste Modernist Sulho Ranta (1901) hat u. a. mit seinen Orchester- und Klavierliedern sowie mit seiner ersten Symphonie bedeutenden Erfolg gehabt. Eino Linnala (1896) ist ein ernst arbeitender, kritisch erwägender Musiker, dessen interessanteste Werke zwei Symphonien und eine finnische Rhapsodie sind. Lauri Ikonen (1888) hat zwei Symphonien, symphonische Dichtungen und Kammermusik geschrieben.

Zu der jüngsten finnischen Komponistengeneration gehört Uuno Klami (geb. 1900), auf den die größten Hoffnungen gesetzt werden. Dieser aus der Pariser Schule hervorgegangene Künstler,

der aber seinen eigenen Stil und seine eigene musikalische Diktion bereits gefunden hat, besitzt üppige orchestrale Phantasie, einen trefflichen malerischen Farbensinn und Gestaltungsvermögen. Diese Eigenschaften, ergänzt von bezwingendem Humor, berechtigen zu großen Erwartungen. Klami hat eine „Carelian rhapsody“ geschrieben, die schon recht häufig im Auslande gespielt wird, ferner prächtige Orchestersuiten wie „Merikuvia“ (Seebilder) und „Fünf Bilder aus Kalewala“, ein Klavierkonzert,



phot. Helander

Uuno Klami

realistische Schilderungen aus dem Volksleben für Orchester, einen großen Psalm für Gesangstimmen und Orchester usw. Bei diesem kurzen Überblick sind mehrere ältere und jüngere Musiker noch nicht genannt worden: der Oratorien- und Opernkomponist und bekannte Musikwissenschaftler Prof. Ilmari Krohn (1867) (vgl. seinen Aufsatz über die finnische Volksmusik im vorliegenden Heft. — Die Schriftleitung), der Kantaten-, Orchester- und Liederkomponist Armas Järnefelt (1869), der seinerzeit sehr volkstümliche Lieder- und Opernkomponist Oskar Merikanto (1868 bis 1924), der Opernkomponist Dr. Armas Launis (1884) und vor allem der große Organisator der Musikverhältnisse Finnlands Robert Kajanus (1856—1933), der auch als Komponist ein Bahnbrecher der finnisch-nationalen Musik war.

Im großen und ganzen kann man aber die Beobachtung machen, daß diejenige Musikrichtung, die man besonders im Auslande gewöhnt ist, für speziell finnisch zu halten und die ich „kalewalisch“ bzw. „altfinnisch“ nennen möchte, eine Richtung, die ihre Motive aus der Welt der Volkspoesie nimmt, in ihrer musikalischen Ausdrucksweise den alter Volksdichtung entliehenen Rhythmus und melodische Formen anwendet, vom freien musikalischen Schaffen jetzt beiseite gedrängt worden ist. Wenn sich die Komponisten bisweilen auch noch mit den Motiven der Kalewala-Dichtungen befassen, so geschieht dies in neuem Sinne, in neuen Formen, unter Anwendung einer neuen Tonsprache. Die Folklore hat ihre frühere Bedeutung als Quelle der musikalischen Inspiration verloren.

Die Musik im finnischen Rundfunk

Von Dr. Toivo Haapanen, Helsinki

Der als Dirigent von deutsch-finnischen Austauschkonzerten im Konzertsaal und Rundfunk den deutschen Hörern vorteilhaft bekannt gewordene Verfasser des vorliegenden Aufsatzes ist Leiter der Musikabteilung des finnischen Rundfunks. — Die Schriftleitung.

Die kräftige Entwicklung des Rundfunks während der letzten Jahre hat auch die Stellung der Funkmusik bedeutsam geändert. Die technischen Fortschritte haben es einerseits ermöglicht, daß jetzt die ganze Skala der Musik, von ihren leicht gewogenen Gattungen bis zu den Höhenwerken im Rundfunk zur Geltung kommt. Andererseits hat das allseitige Wachsen der Rundfunktätigkeit, namentlich in den Ländern, wo der Rundfunk den Zuhörern neben leichter Unterhaltung auch kulturelle Erziehung bieten soll, die praktische Bedeutung der Funkmusik stark erhöht. Ein beträchtlicher Teil des heutigen Musiklebens findet schon tatsächlich im Rahmen des Rundfunks statt.

Die Anfänge der Rundfunktätigkeit in Finnland reichen bis in die Jahre 1923/24 zurück. Nach mehreren Phasen der Entwicklung entsteht im Jahre 1926 eine feste, das ganze Land umfassende Organisation, die Aktiengesellschaft „Suomen Yleisradio“. Diese Gesellschaft wird 1934 derart umorganisiert, daß der Staat 90% der Aktien besitzt und der Rundfunk mithin in der Tat staatlich ist, obgleich die Tätigkeit auch jetzt noch in der Form einer freistehenden Aktiengesellschaft betrieben wird. Die Gesellschaft bestreitet mit den Lizenzgebühren den Ausbau des Sendernetzes — die Anzahl der Sender ist heute zwölf — sowie die Programmkosten. Die Anzahl der Zuhörer beträgt jetzt etwa 250000, d. h. gegen 7% der Bevölkerung. Abgesehen von gewissen Lokalprogrammen an einigen Tagen der Woche wie auch davon, daß an drei Tagen wöchentlich über eine Sendergruppe das Programm in schwedischer Sprache gesandt wird, gibt es nur ein Hauptprogramm für das ganze Land.

Dieses Programm besteht etwa zur Hälfte aus Musik, deren größter Teil der populären und leichteren Unterhaltung dient. Der Anteil der ernsteren Kunstmusik ist indessen nicht ganz unbedeutend. Auf diesem Gebiete steht der finnische Rundfunk in recht enger Verbindung mit älteren musikalischen Einrichtungen des Landes, namentlich mit dem städtischen Symphonieorchester in Helsinki. Praktisch genommen werden alle Symphoniekonzerte des Orchesters übertragen. Da auch die jeden Sonntag stattfindenden populären Matinée-Konzerte übertragen werden, kann man sagen, daß der Rundfunk seinen Zuhörern die wesentliche Konzerttätigkeit dieses führenden, 71 Mitglieder zählenden Orchesters vermittelt. Das Stadtorchester, dessen künstlerischer Leiter zur Zeit der namhafte Dirigent Georg Schnéevoigt ist, bildet die Fortsetzung des ehemaligen Philharmonischen Orchesters, das im Jahre 1882 von dem großen Organisator des finnischen Musiklebens, Robert Kajanus (1856—1933) gegründet wurde. Dieser Klangkörper ist auch als Orchester der finnischen Oper tätig, und Übertragungen aus Opernvorstellungen gehören natürlich auch zu den Bestandteilen der Rundfunkprogramme. Außer in der Hauptstadt gibt es in Turku (Åbo), Wiipuri und Tampere Orchester, die eine symphonische Konzerttätigkeit ausüben. Auch Konzerte dieser Orchester werden in den Programmen des Rundfunks berücksichtigt, obgleich eine regelmäßige Zusammenarbeit aus funktechnischen Gründen bis jetzt erschwert war.

Nur mit Konzertübertragungen konnte indessen das Bedürfnis des Rundfunks nach Orchestermusik nicht befriedigt werden. So hat der Rundfunk ein eigenes Orchester geschaffen, das — nach den ersten Anfängen — im Jahre 1927 als Unterhaltungskapelle unter Kapellmeister Erkki Linko gegründet wurde. Bei der Erweiterung und Entwicklung der Rundfunktätigkeit ist das Orchester dann allmählich gewachsen und hat sich neben der Unterhaltung auch höhere künstlerische Ziele gestellt. Es besteht jetzt ständig aus 32 Musikern, kann aber nach Bedarf verstärkt werden. Außer den Studiokonzerten gibt das Orchester jährlich auch einige öffentliche Konzerte. Was die künstlerisch hochstehende Spielfolge betrifft, so hat das Radio-Orchester seine Tätigkeit in erster Linie der alten und neueren Musik für kleine bzw. Kammerorchester-Besetzung sowie ganz besonders der finnischen Musik gewidmet. Ein überwiegender Teil der Orchesterwerke der jüngeren finnischen Komponisten findet sich in der Bibliothek des Rundfunks. Er könnte in dieser Weise der einheimischen schaffenden Tonkunst wirkliche Dienste leisten, in einer Zeit, da die Drucklegung von Orchesterkompositionen auf große Schwierigkeiten stieß. Auch die moderne skandinavische und mitteleuropäische Musik konnte bis zu einem gewissen Grade im Repertoire des Orchesters berücksichtigt werden.

Künstlerische Bedeutung kommt auch besonders dem Streichquartett zu, das sich im Kreise des Radio-Orchesters gebildet hat und unter dem Namen „Sibelius-Quartett“ bekannt geworden ist. Mit diesem hervorragenden Ensemble (Cronvall, Huttunen, Karma, Granroth) hat der Rundfunk auf dem Gebiete der Kammermusik dem Musikleben Finnlands neue Anstöße gegeben. Ein musikalisches Gebiet, das in Finnland viel Pflege gefunden hat, ist der Chorgesang. Hier konnte der Rundfunk bis jetzt keine eigenen

Organe schaffen. Die Chormusik ist in den Programmen nur in der Mitwirkung der verschiedenen Chöre sowie durch Übertragungen von a-cappella- oder Oratorienkonzerten der größeren Chorvereine vertreten. Unter den übrigen Bestandteilen der Musikprogramme — Solisten, Ensembles, verschiedenartige Formen der musikalischen Unterhaltung usw. — möchte ich hier nur eine Einzelheit besonders erwähnen, die, obgleich quantitativ unbedeutend, qualitativ ihren Sondercharakter hat. Zu den Sendungen, bei denen zu einem Musikprogramm Erläuterungen gegeben werden, gehören u. a. halbstündige, ungefähr einmal monatlich wiederkehrende Volksmusikprogramme, die schon während mehrerer Jahre von dem bekannten Musikforscher A. O. Väisänen durchgeführt werden. Dabei werden Volkssänger oder -spieler vor das Mikrophon geführt und ihre Darbietungen mit kurzen Bemerkungen erläutert. Diese Programme sind nicht ohne Bedeutung für die Kenntnis der finnischen Volksmusik, da Volkskünstler aus entlegenen Gegenden — wo die Volksmusik noch manchmal lebt — auf diesem Wege entdeckt wurden.

Bekanntlich hat der Rundfunk große Bedeutung durch den kulturellen und künstlerischen Austausch zwischen den verschiedenen Nationen erlangt. Nicht nur das Abhören fremder Sender kommt hier in Betracht, sondern vor allem der lebhafte Austausch von Künstlern und Programmen. Der finnische Rundfunk steht in dieser Hinsicht in recht nahen Verbindungen mit den übrigen nordischen Ländern und dem südlichen Nachbarn, Estland, aber auch sonst waren die Verbindungen mit anderen Ländern, namentlich mit Deutschland, ziemlich lebhaft. Während der letzten Jahre wurden z. B. Dirigentenaustausche mit Dänemark, Deutschland, Estland, Lettland, Norwegen, Polen und Schweden durchgeführt, und Dirigenten und Solisten fast aus allen europäischen Ländern haben in den finnischen Rundfunksendungen mitgewirkt. Neben den internationalen „europäischen" Konzerten gibt es eine jährlich wiederkehrende Reihe von vier „nordischen" Konzerten, die von den vier nordischen Ländern veranstaltet und übertragen werden. Der Rundfunk ist zwar keineswegs und nicht einmal vorwiegend eine Kunst-Institution. Soll aber seine Tätigkeit Kulturbedeutung in tieferem Sinne bekommen, so muß sie unzweifelhaft auch eine wirkliche Kunstpflege in ihrem Rahmen einschließen. Eines künstlerischen Ereignisses, das unlängst die zeitgenössische deutsche Musik dem finnischen Publikum nahe gebracht hat, sei hier zum Schluß gedacht. Im August 1937 hatte der finnische Rundfunk das Vergnügen, Paul Graener an der Spitze des Radio-Orchesters zu sehen. Es war eine schöne und ergiebige Musikstunde mit Kompositionen des Meisters, darunter der Symphonie „Schmied Schmerz" und dem von Paul Grümmer gespielten Violoncellokonzert.

Hugo Kaun zum 75. Geburtstag

Weilte Hugo Kaun noch unter den Lebenden, dann hätte er am 21. März seinen 75. Geburtstag begehen können. Wenn man von diesem Tage rückschauend sein Leben betrachtet, findet man von der frühesten Jugend an bis ins hohe Alter einen Leitstern darüber stehen: „Dienst an der Kunst um der Kunst willen." Dieses Wort in seiner ganzen Tragweite kennzeichnet am besten das musikalische Wirken Hugo Kauns. Er entstammt einer alten Berliner Weberfamilie. Schon mit dreizehn Jahren fest entschlossen, Musiker zu werden, ward ihm durch die Berliner Hochschule, vor allem durch seine Lehrer Karl und Oskar Raif und Friedrich Kiel entscheidende Förderung zuteil. Zeitig mußte er auf eigenen Füßen stehen; er übernimmt die Leitung von Männerchören, gründet den „Kaunschen gemischten Chor". Es folgen schwere Jahre, in denen der Entschluß in ihm reift, im „Land der Freiheit" das Glück zu erzwingen.

Im Februar 1887 betritt der junge Musiker amerikanischen Boden. Die „deutscheste Stadt" Amerikas, Milwaukee, wurde die neue Heimat, in der, schwer genug, eine Existenz aufgebaut wurde. Ein Konzert mit eigenen Werken zog Erfolge nach sich; es folgt die Gründung des „Milwaukee-Männerchores" und mit den bedeutendsten Musikern Amerikas knüpfen sich allmählich freundschaftliche Beziehungen an. In seinem eigenen Schaffen hat der Aufenthalt in Amerika natürlich ebenfalls Spuren hinterlassen; wie z. B. die symphonische Dichtung „Hiawatha" und manches andere Werk aus seiner frühen Zeit zeugt. Als Pionier deutscher Musikkultur hat sich Kaun in den Vereinigten Staaten große Verdienste erworben, und unermüdlich ist er für die ebenfalls noch wenig bekannten Komponisten seiner Generation eingetreten. Doch der damals noch unentwickelte und äußerliche amerikanische „Musikbetrieb" mußte den Idealisten schließlich abstoßen. Die immer stärker werdende Sehnsucht nach der Heimat konnte auch die Tatsache, daß sich der Name Kaun in vierzehnjähriger Pionierarbeit drüben hervorragenden Ruf errungen hatte und man ihm bedeutende Stellungen anbot, nicht beschwichtigen. Nachdem der Komponist während seines zweiten Besuches in Deutschland im Jahr 1901 durch eigene Kompositionsabende bedeutsam hervorgetreten war, erfolgte bald darauf wiederum der Sprung ins Ungewisse: die endgültige Rückkehr nach seiner Vaterstadt Berlin.

Doch auch die Heimat hatte eine große Enttäuschung für ihn bereit: die Hoffnung auf eine feste Anstellung erfüllte sich nicht. In unermüdlichem Schaffensdrang jedoch entsteht Werk auf Werk. Auf allen Gebieten der Musik, auch auf dramatischem, wird seine schöpferische Arbeit fruchtbar; nach und nach wird der Name Hugo Kaun in der musikalischen Welt zu einem festen Begriff. Aus der großen Zahl seiner bedeutenden Werke können nur wenige hervorgehoben werden: das abendfüllende Oratorium „Mutter Erde", die Opern „Sappho", „Der Fremde" und „Menendra". Das „Requiem", das dem Gedenken der Gefallenen gewidmet ist, und mit dem sich der Komponist ein unvergängliches Denkmal gesetzt hat, die Kantate „Wachet auf", die damals, 1928, dem Glauben an einen baldigen Wiederaufstieg Deutschlands kraftvollen Ausdruck verleiht, und als einer der größten Erfolge der Männerchor-Zyklus „Vom deutschen Rhein" wie denn überhaupt das Chorschaffen im Lebenswerk des Meisters, der mit dem Chorwesen eng verwachsen war, einen breiten Raum einnimmt. Für eine Aufwärtsentwicklung der Männerchöre ist er stets kämpfend eingetreten. Dazu treten eindrucksvolle Orchesterwerke (zwei Symphonien, symphonische Dichtungen, Suiten und Ouvertüren) und äußerst wertvolle Kammermusik. Groß ist auch die Auswahl an Liedern. Bedeutendes hat er als Lehrer geleistet. Vor dem Weltkrieg war vor allem die Zahl der Schüler aus Amerika groß.

Das künstlerische Gesamtbild Hugo Kauns ist ohne problematische Züge. Seine eigenen bescheidenen Worte: „Auf dem Fundament der Klassiker versuchte ich Neues zu schaffen", kennzeichnen es am treffendsten. Ohne „modern" um jeden Preis sein zu wollen, immer in lebendiger Fühlung mit den starken Kräften der musikalischen Vergangenheit, gelang es ihm durchaus, in mancher Hinsicht Eigenes zu geben. Bei aller persönlichen Prägung ist seine Thematik nie gekünstelt, verliert sich seine oft aparte Harmonik nie in unkontrollierbare Bezirke. Seine Meisterschaft in der Handhabung der musikalischen Formen ist ebenso bemerkenswert, wie sein Können in der Beherrschung des Orchester- und Chorsatzes. Schon vor vielen Jahren hat Kaun die tiefen Zusammenhänge zwischen Kunst und Volkstum erkannt. In seinen Lebenserinnerungen sagt er einmal: „Werke von internationaler Bedeutung können nur die werden, die ausgesprochen stark national empfunden sind!" Für seinen unbedingten Glauben an alles Deutsche möge das Wort zeugen, mit dem der Meister das genannte Buch abschließt: „Siegen wird doch die deutsche Seele, die im gesunden, nationalen Volksempfinden ihre Wurzeln hat."

Werner Schubert

Werbung für Siegfried Wagners Werk

„Der Schmied von Marienburg" in der Berliner Staatsoper

Es lag nahe, daß die Berliner Staatsoper, durch so viele starke Fäden jetzt mit der künstlerischen Welt von Bayreuth verbunden, auch einmal einen Versuch unternehmen würde, das Schaffen Siegfried Wagners erneut zur Diskussion zu stellen. Hat doch der Sohn und Erbe des großen Musikdramatikers nicht weniger als siebzehn abendfüllende Opern gedichtet und komponiert, von denen einige bisher noch nicht das Rampenlicht erblickt haben. Es scheint, als ob Siegfried Wagner von der Mitwelt verkannt und unterschätzt worden sei; man meint, es habe der Fluch auf ihm gelastet, Träger eines allzu drückenden Namens zu sein, und man habe ihn mit falschen Maßstäben gemessen, indem man ihn in eine Vergleichslinie mit dem Vater stellte. Was diesen letzten Punkt betrifft, so muß allerdings eingeräumt werden, daß die Aufforderung zu solchem Vergleich und damit zu den „falschen Maßstäben" weitgehend in der Sache lag: im Umfang und Ausmaß wie im sprachlichen, zum Teil auch stofflichen und musikalischem Stil der Werke selbst. Wie dem indessen auch sei: die Lebensernte eines derartigen Fleißes, eines so idealistischen Strebens darf gerade heute beanspruchen, nicht einfach übergangen, sondern wenigstens auf ihre substanzielle Kraft und ihren „Nährwert" hin wieder einmal geprüft zu werden.

Die Staatsoper brachte also den „Schmied von Marienburg" (als Erstaufführung) heraus; die letzte der Siegfried Wagner-Opern; die bereits andernorts bekannt geworden ist (Uraufführung: Rostock 1923). Sie zeigt die Eigenschaften, die man auch von anderen Werken des Komponisten her kennt, in deutlicher Aus-

prägung wieder: im dichterischen phantasiebeflügelte Unbefangenheit und bewußtes gedankliches Ethos, in sagenhafte Symbolik getaucht, dazu bildhafte Bühnenwirksamkeit, die den sicheren Blick des geborenen Regisseurs verrät; im musikalischen die selbstverständliche Ausdrucksweise dessen, der durch Blut und Erziehung auch eine bestimmte handwerkliche Tradition vererbt bekam und aus diesem anscheinend immer noch möglichkeitsreichen Vorrat zu schöpfen für ersprießlicher erachtete, als Zeit und Kraft an das Experiment oder an die Problematik künstlerischer Neulandsuche zu verwenden.

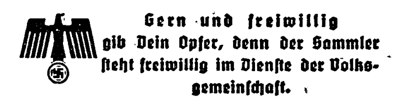
Die Zentralgestalt der Dichtung, Muthart, der Schmied der Ordensburg, ist ein Mensch, den vorwiegend Gemütskräfte bewegen. Aus falscher Gutherzigkeit läßt er sich dazu hinreißen, Meineide zu schwören, um den gefährdeten Ruf der bereits verfallenden Ordenszucht zu retten, wie er sich einst verleiten ließ, einen Brief zu unterschlagen, der nach seiner Meinung den Seelenfrieden seines jungen Weibes hätte stören können. Hier wie dort aber hebt das Motiv der Tat nicht den Schuldcharakter auf. Die Schuld zieht Schicksal nach sich; nicht nur für den Schuldigen selbst, auch für die morsche Sache, die ihn schuldig werden ließ. Der Schmied muß am Ende entlarvt vor dem getäuschten Weibe, vor der betrogenen Ordensritterschaft stehen und, trotz menschlicher Vergebung, seine Schwäche mit dem Leben bezahlen, das er im Kampfe zum Opfer bringt, während der Orden selbst neuen schweren Stürmen entgegensieht. — Um diesen Handlungskern ist ein ganzes Netz von Einzelschicksalen herumgewoben, dessen Hauptfiguren Mutharts Gattin Wanhild, die Bürgertochter Friedelind und ihr Vater Willekin, der Neffe des gefallenen Hochmeisters Alfred von Jungingen (ihr gelübdevergessener Liebster) und Helwich, der einstige Versprochene der Frau Wanhild sind. So laufen die vielfältigsten Fäden teils zusammen, teils durcheinander und machen den Schicksalsknoten unentwirrbar, bis der Augenblick der Entscheidung ihn gewaltsam durchschneidet.

Das Klanggewand, in das der Musiker dieses wechselvolle Spiel gekleidet hat, ist gewissermaßen aus zweierlei Stoff gefertigt. Die großen Grundflächen ruhen natürlich auf der weit ausladenden, pathetischen oder mystischen Akkordik des väterlichen Wagner-Stils, insbesondere der „Ring"-Sphäre und wird dementsprechend in das schwere, gesättigte Kolorit blechgepanzerter Weihe getaucht. Daneben aber setzen sich schlichtere, zugleich eigenere und volkstümlichere Elemente durch, lassen bald innig-gemütliche, bald liebenswürdige oder humorige melodische Einfälle aufhorchen, die nicht selten den Geist Lortzings beschwören möchten. Übrigens findet sich auch hierin frühere Erfahrung bestätigt: daß ein gewisser, etwas behäbiger Humor mit „tieferer Bedeutung", zumal, wenn er sich in kleineren, geschlossenen Formgebilden niederschlägt, der persönlichste Teil der dichterischen wie musikalischen Begabung Siegfried Wagners zu sein scheint. Ein besonderes Beispiel dafür bietet im „Schmied von Marienburg" die Szene, wo das „schlechte Gewissen" in Teufelsgestalt auf den unseligen Muthart eindringt. Sie steht mit ihrer leichtgeschürzten, walzerbeschwingten Ironie auch dem musikalischen Bayreuth-Komplex so fern wie kaum eine andere Stelle der Partitur.

Die Staatsoper wandte für diese Werbetat viel Eifer und wertvolle Kräfte auf. Robert Heger war der musikalische Sachwalter und wirkte in engster Fühlung mit dem Spielleiter Edgar Klitsch, der hier eine neue Probe seines gesunden Wirklichkeitssinnes und seiner Theatererfahrung gab. Der eindrucksvolle bildliche Rahmen stammte von der Meisterhand Emil Pretorius'. Aus der Fülle der Darsteller können nur die hauptsächlichen kurz registriert werden: Fritz Wolff als gut deklamierender Charakterzeichner in der Titelrolle; Käte Heidersbach als jungfräulich-zarte Friedelind; Hilde Scheppan als von dramatischem Leben erfüllte Wanhild; Margarete Klose, überragend in Spiel und Gesang als Mutter Madaldrut; daneben: Olga Rieser (Winelieb) und Beate Asserson (Grete); ferner Alf Rauch als temperamentvoller Ritter Alfred; Jaro Prohaska als finster-wütender Willekin; Otto Hüsch als edel singender Helwich; Sigmund Roth als Hochmeister, Wilhelm Hiller als Ordensmarschall, Walter Großmann als Einsiedler, Benno Arnold als Geselle Martin, Karl August Neumann als trottelhafter Torwächter und Erich Zimmermann als drastischer Teufel. Die viel beschäftigten, klangsatten Chöre meisterte wieder vortrefflich Karl Schmidt.

Die Aufnahme von Werk und Wiedergabe war ausgesprochen freundlich. Davon konnte sich auch Frau Winifred Wagner überzeugen, die mit ihren vier Kindern dem Abend beiwohnte.

Walter Abendroth



Opernuraufführung der Wiener Staatsoper

„Iwan Sergejewitsch Tarassenko"
von Franz Salmhofer

Salmhofers neues Bühnenwerk versetzt uns anno 1870 in ein russisches Dorf, das wegen Teilnahme an einem Bauernaufstande militärisch besetzt gehalten wird. Ein Unterführer der Truppe hat sich Nadja zu nähern versucht, wofür er, wie vermutet wird, von deren Bräutigam Fedja, mit dem sie nächsten Tags kirchlich verbunden werden soll, ermordet wird. Dafür erwartet ihn die standrechtliche Erschießung. Dies läßt in dem Dorfschmied Tarassenko die Hoffnung erwachen, Nadja, die er schon lange insgeheim liebt, zum Weibe zu gewinnen. Sie aber weist sein Ansinnen zurück. Der dadurch niedergeschlagene Werber rafft sich jedoch entsagend zu einer großmütigen Handlung auf, indem er sich als den am Tode des Soldaten Schuldigen bezeichnet, dabei aber mit einem Holzscheit den Offizier des Detachements bedroht und in den von demselben zum Schutze vorgehaltenen Säbel rennt. Dieses Opfer veranlaßt den bisher leugnenden Fedja, seine Tat einzugestehen. Nur die Bitten des Popen und des Volkes vermögen die am Schlusse als deus ex machina auftretende Exzellenz, Tarassenkos Ende als genügende Sühne zu betrachten, Fedja zu begnadigen und so den Liebenden den Weg zum Glück freizugeben.

Dieser von Salmhofer wohl unter dem Einflusse russischer Schriftsteller frei erfundene und auch in Versen ausgeführte Stoff hat unstreitig starke und gegensätzliche Momente in sich, die dem Komponisten Gelegenheit geben, verschiedene Stimmungen anzuschlagen. Leider weist das Buch in der Durchführung, namentlich in der Exposition, dann durch eine ganz überflüssige Nebenhandlung zwischen einem wachestehenden Gefreiten, Kolja, und einer Schnapsschenkerin, Ratja, ferner durch Monologe und Erzählungen ermüdende Längen auf, welche den Gesamteindruck um so mehr beeinträchtigen, als die dramaturgischen Fehler auch nicht durch fesselnde musikalische Einfälle einigermaßen aufgewogen werden. Wohl entwickelt die Tonsprache große Abwechslung an Formen, weiß im Orchester thematisch und instrumental zu illustrieren, strebt auch melodische Führung der Singstimmen an, aber wie schon in seiner früheren Oper „Die Dame im Traum" kommt sie über eine gewisse blasse Konvention selten hinaus, wenn auch nicht verkannt werden kann, daß das russische Milieu in Tönen treffend wiedergegeben ist. Am wirkungsvollsten die turbulente Balletteinlage (gewöhnlich pflegt man zwar erst nach der Hochzeit zu tanzen, was aber hier, im Falle der unterbliebenen Feier, den Autor um einen dankbaren Effekt gebracht hätte), die denn auch einen Sondererfolg verzeichnen konnte. Dramatisch packend ist der Revolutionschor der Bauern und köstlich das Genrebildchen der betrübt, weil unverrichteter Dinge mit leerem Beutel wieder heimwandernden vier Spielleute. Wenn Salmhofer sich entschließen würde, die zweistündige Dauer des Werkes um etwa ein Drittel zu kürzen, könnte man ihm vielleicht ein günstiges Prognostikon stellen, um so mehr, als die Aufführung keinen Wunsch unbefriedigt ließ. Destal in der Titelrolle stellte eine echt Dostojewskische oder Tolstojsche Figur auf die Bretter, Annie Konetzny war in Temperaments- wie Schmerzensausbrüchen bedeutend, Mazaroff lieh Fedja seinen strahlenden Tenor, Bissuti, Alsen, Pierotic, Else Brehms u. a. m. füllten ihre kleineren Partien völlig aus. Die lebendige Regie führte Wymetal, die Choreographie lag in Margarete Wallmanns bewährten Händen, und Krips am Dirigentenpulte hielt alles straff zusammen, so daß der Verfasser und seine Interpreten zum Schluß mehrmals erscheinen konnten.

Vorher ging, nach vieljähriger Pause, leider mit der vom Film inspirierten, gemach zur Manier werdenden Drehbühne neuinszeniert und studiert, Bizets „Djamileh", bei welcher trotz einem Minimum an Handlung dank beschwingter, espritvoller und exotisch-origineller Musik eine Stunde im Fluge verrann. Die zarten Reize dieser Partitur werden freilich, wie auch Cornelius' „Barbier von Bagdad", stets nur von wenigen gewürdigt und genossen werden.

Emil Petschnig

Erich Roeders große Draeseke-Biographie [1]

Vor rund sechs Jahren erschien der erste Band von Erich Roeders umfassendem Werk „Der Lebens- und Leidensweg eines deutschen Meisters". Er behandelte die ersten vier Lebensjahrzehnte des Meisters Draeseke von 1837—1876. Der jetzt erschienene II. Band befaßt sich mit den übrigen siebenunddreißig Schaffensjahren von 1876—1913. Daß er doppelt so stark wie der I. Band

[1]) Verlag Wilhelm Limpert, Berlin.

wurde, liegt an der Entwicklung Draesekes. Zunächst gehört Draeseke zu jenen Meistern, die ihre letzten Höhepunkte erst in späteren Jahren erklimmen, wenn natürlich auch schon aus jüngerer Zeit starke Werke vorliegen. Vor allem aber ist es die seltsame innere Umkehr seines Schaffens, durch die sich die Hauptereignisse nicht am Anfang seines Wirkens sondern in der Mitte und am Ende ballen. Wie Draeseke sich die Stellung als „ungekrönter König der Neudeutschen" eroberte, behandelte im wesentlichen der I. Band. Beinahe ist „König" noch zu wenig gesagt, denn Draeseke war ja nicht nur Führer der Neudeutschen sondern stürmte allen anderen um Längen voraus. Der kühne Angriff mit der „Germania-Ode" war sein Husarenstück. Aber schon vor 1876, also noch im I. Band, klärte sich der Feuerkopf und hier im II. Band erleben wir nun die vollkommene Wandlung. Draeseke schreibt „Herrat", eine der Opern, von denen Roeder sagt, daß Draeseke mit ihnen die deutsche Oper erneuerte. Mit der Niederlassung in Dresden vermehren sich seine kammermusikalischen Arbeiten, seine Instrumentalwerke und seine Schöpfungen für die Kirche. Das Jahr 1888 brachte dann die „Sinfonia Tragica", zweifellos Draesekes bedeutendstes Werk. Noch vor der Jahrhundertwende konnte er seine Christus-Trilogie vollenden. Obwohl er zehn Jahre Arbeit vorgesehen hatte, vollendete er sie in fünf Jahren. Jedes dieser Werke brachte einen Schritt von den Neudeutschen weg. 1906 erschien schließlich Draesekes Schrift „Die Konfussion in der Musik", in der man wohl mit Recht einen Gegenpol zur Germania-Ode erblicken kann. Eine so starke innere Wandlung erleben wir in der gesamten Kunstgeschichte nicht zum zweitenmal. Sie zu beschreiben war indessen nicht nur eine Persönlichkeitsgeschichte Draesekes, sondern es war ein großes Stück Zeitgeschichte. Roeder hat denn das Werden Draesekes auch auf dem Untergrund einer umfassenden Darlegung all der Strömungen im Umkreis Draesekes geschildert. Es bot sich dabei mehr als einmal Gelegenheit, auch von dem herrlichen „Menschen" Draeseke zu sprechen. Daß Roeders Werk zum 25. Todestag Draesekes erschien, wird all denen fast unbegreiflich sein, die an den großen Christus-Aufführungen in Berlin und Dresden teilnehmen konnten, weil sie dabei mit Schrekken gewahren, daß seitdem schon ein Vierteljahrhundert vergangen ist.

Im übrigen kann hier die Stellung unserer Zeit zu Draeseke nicht nochmals untersucht werden, zumal sich auch Roeder auf kein Wenn und Aber einläßt. Roeders Buch fordert nicht zum reden, grübeln und abwägen über Draeseke auf. Es hat sich ein anderes Ziel gesetzt: In ungeheurem Schwunge und mit dem Einsatz leidenschaftlicher Überzeugtheit unsere Herzen für Draeseke zu erschließen. Roeder wandelt in den Gletscherregionen eines felsenfesten Glaubens. Kaum jemals ist in unserer Musikgeschichtsschreibung mit solcher Besessenheit für einen verkannten Meister gekämpft worden, und zwar durch die Hervorhebung und Verherrlichung seiner Tugenden und Werte, aber auch durch das Beiseiteschieben und Zurechtweisen anderer Meister wie Bruckner, Brahms, Reger und Strauß. Man kann im letzten über eine solche Stellungnahme nicht rechten, denn schließlich mündet alles in die Frage der eigenen Anschauung und der persönlichen Wertschätzung ein. Möglicherweise werden sich viele selbst von Roeders fanatischen Worten nicht mitreißen lassen und sich auch fernerhin nicht der Draeseke-Gemeinde eingliedern (zu der sich der Schreiber dieser Zeilen in hohem Grade rechnet). Aber auch diese werden an Roeders festem Glauben nicht zweifeln und werden zudem nicht leugnen, daß sein Buch als wissenschaftliche und schriftstellerische Leistung hervorragend gelungen ist. Wenn Draeseke trotzdem ein Einsamer bleiben sollte, der er im Grunde zu seinen Lebzeiten war (die „AMZ." ist freilich oft, vor allem durch Otto Leßmanns Feder, warm für ihn eingetreten), dann dürfen alle seine Freunde, vor allem aber Erich Roeder die Gewißheit in sich tragen, daß mit dem nunmehr abgeschlossenen Werke Roeders über Draeseke das Äußerste an Wissen und Glauben für den oft verkannten Meister eingesetzt worden ist.

Friedrich Herzfeld

Musikbriefe

Bremen

Oper. Unmittelbar vor Weihnachten brachte das Bremer Staatstheater die ihm von Ermanno Wolf-Ferrari zur Erstaufführung anvertraute Neufassung seiner Erstlingsoper „Aschenbrödel" heraus. Die Märchenoper hatte vor fünfunddreißig Jahren, im Januar 1902, ihre deutsche Uraufführung in dem damaligen Bremer Stadttheater erlebt, war aber dann vom Komponisten, nachdem sie auch von verschiedenen anderen deutschen Bühnen, zum Teil stark gekürzt, aufgeführt worden war, zwecks Überarbeitung zurückgezogen worden. Darüber sind dreieinhalb Jahrzehnte vergangen, in denen Wolf-Ferrari, der Meister des musikalischen Lustspiels, zur Abgeklärtheit des „Campiello"-Stiles heranreifte. Dem Sechzigjährigen ist endlich die Frage der Neufassung seines Jugendwerkes dringend geworden; eine Furcht, gesteht Wolf-Ferrari, habe ihn schließlich zur Arbeit gezwungen, daß nämlich die Neubearbeitung nach seinem Tode von fremder Hand vorgenommen werden könnte. Die Neubearbeitung läuft im wesentlichen auf eine organische Kürzung der ersten Fassung hinaus, und mit der Bremer Erstaufführung war ein Übriges geschehn, um dem Werk szenisch wie musikalisch Bühnenwirksamkeit zu geben. Gewiß, die Märchenoper „Aschenbrödel" ist keine Buffooper wie „Campiello", aber sie ist trotz aller Abschweifung in das — so wagnernahe Gebiet des Romantischen — doch wohl im Grunde aus dem traditionellen Geiste der italienischen Oper heraus geschrieben. Der Oberspielleiter der Bremer Oper, Herbert Decker, hat den Stil der „Aschenbrödel"-Inszenierung gleichsam als geistiges Substrat der Wolf-Ferrarischen Oper an sich genommen und gab folgerichtig dem Werk die szenische Fassung einer schlichten Märchenoper, in deren Rahmen er das romantisch Traumhafte und das realistisch Buffoneske wirksam gegenüberstellte. Etti Zimmer gestaltete in völliger Harmonie mit der Szene die Aufführung musikalisch mit äußerster Klangdelikatesse. Die Aufnahme des Werkes war sehr herzlich.

Für die Inszenierung des „Aschenbrödel" ist rein bühnentechnisch die Inszenierung zweier anderer Opern des diesjährigen Spielplanes maßgebend gewesen, Puccinis „Turandot" und Glucks „Orpheus und Eurydike". Der Einbau einer neuen Drehbühne ermöglichte die Zusammenfassung verschiedener Szenen zu ununterbrochener Spielfolge, bei „Turandot" (Inszenierung durch den Intendanten Dr. Willy Becker) innerhalb der Akte mit sehr wirkungsvollen szenischen Komplementärwirkungen, bei „Orpheus" und „Aschenbrödel" (Inszenierung Herbert Decker) durch sinngemäße Anwendung des Zwei-Akte-Prinzips. Decker ließ mit künstlerischer Berechtigung die ersten drei „Orpheus"-Akte bis zum Gefilde der Seligen ununterbrochen durchspielen als in sich geschlossenes Ganzes, um dann die große Szene zwischen Orpheus und Eurydike und das Finale mit Amor gleichsam als Nachspiel zu der eigentlichen ideellen Handlung für sich folgen zu lassen. Bemerkenswert war außerdem die tänzerische Durchgestaltung der Oper im Stile klassischer Tanzbewegung und moderner Ausdruckskunst (Choreographie Walther Junck, Tanzgruppe des Staatstheaters und Bewegungschöre Meyer-Homberg, Bremen). Hervorragend wiederum die musikalische Durchgestaltung der Oper durch Etti Zimmer, darstellerisch und stimmlich sehr eindrucksvoll Grete Pense und Hilde Anschütz.

Für die unter Leitung von Generalmusikdirektor Walter Beck stehende „Turandot"-Aufführung war in dem für diese Spielzeit neuverpflichteten Tenor Leo Fuchs ein stimmlich ausgezeichneter Calaf zur Verfügung. Die als dramatische Sängerin äußerst eindrucksvolle Käte Teuwen hatte die Turandot schon in früheren Aufführungen mit ungewöhnlichem Erfolge gesungen. Als weitere bedeutsame Aufführung ist die Weihnachtsaufführung von Verdis „Othello" zu erwähnen, in der wiederum Leo Fuchs die Titelrolle sang. Die von Walter Beck musikalisch und von Herbert Decker szenisch außerordentlich packend gestaltete Aufführung griff darstellerisch auf das inzwischen sichergestellte Urbild der Othellogestalt als eines reinblütigen Italieners zurück. Ob damit freilich die vom Dichter gedachte Mohrenfigur als Elementartyp des tragischen Eifersüchtigen nicht doch verkannt wird, bleibe dahingestellt. Die Aufführung als solche fand dank der ausgezeichneten Neueinstudierung (besonders hervorzuheben Ernst Hölzlins Jago) begeisterte Zustimmung.

Edwin Gild

Danzig

Konzerte. Die Konzerte der Landeskulturkammer brachten hervorragende Künstler nach Danzig. Wilhelm Stross und Claudio Arrau spielten vollendet in Stil, Technik und Tonschönheit zusammen Violinsonaten. Georg Kulenkampff und Wilhelm Kempff boten in ganz persönlicher Auffassung Beethoven, Sibelius, Franck und Schubert. Hermann Diener mit seinem Collegium musicum bescherte „Heitere Musik" mit Werken von Haydn und Mozart und fand ein Publikum, das willig folgte und frohen Sinns heimging.

Besonderes Interesse erweckte ein Danziger Komponistenabend, der Kammermusikwerke brachte, die auf Grund eines Ausschreibens des Senats preisgekrönt waren. Es waren dies eine „Konzertante Suite" (Klavierquintett) des hochbegabten Johannes Hannemann, Solovioloncellist am Staatstheater, der ganz persönlich Musik, die unmittelbar durch Erfindung und Rhythmus packt, auch in „neuzeitlich klassischem Stil" zu bieten hat. Alfred Paetsch schuf ein Streichquartett, das den Könner und innerlichen Musiker verrät, nur wirkt seine Musik oft überaus herbe: der 1. Satz bringt Variationen über das alte Lied vom „Schnitter Tod". Auch Werner Schramm ist ein Komponist, der in seinem Streichquartett etwas zu sagen hat. Eine Violin-Sonate von Ella Mertins „im alten Stil" ist flott geschrieben, klingt gut und ist problemlose, beste Musik auch für das Haus. Um die gute Aufführung machten sich verdient: Konzertmeister Erich Kindscher,

Eugen Schwidefski, Alfred Scholz, Johannes Hannemann, Gustav Weiß, Ella Mertins.

In den Konzerten der Agentur H. Lau hörten wir einen Liederabend der Onégin, einen Sonatenabend Cassado-Wührer und den großen Geiger Manén. Die Danziger Singakademie e. V., gegründet 1817, brachte anläßlich ihres einhundertundzwanzigjährigen Bestehens unter Leitung von Kirchenmusikdirektor R. Koenenkamp eine Festaufführung von Haydns „Jahreszeiten" heraus. Solisten waren Elvira Hausdörffer (Sopran), Heinz Matthéi (Tenor) und Horst Günther (Baß).

Oper. Im weiteren Verlauf des Winterspielplans erschien auch Gounods anscheinend unverwüstliche Oper „Margarethe" wieder einmal unter Leitung des Kapellmeisters Carl Alexander Häfner, der sorgsame Vorbereitungsarbeit geleistet hatte. In der Titelrolle konnte sich die junge Hanna Richtsmeier durchschlagenden Erfolg ersingen. Den Faust sang der lyrische Tenor Maximilian Boecker, den Mephisto mit wünschenswerter Energie und Lebendigkeit Hans Kern. Dann kam Lortzings „Undine" gleichfalls unter Häfner heraus; in der anmutigen Cäcilie Goedecke, die über eine sehr reizvolle und lose sitzende Stimme verfügt, besitzt das Danziger Staatstheater eine ideale Vertreterin für diese Rolle. Neben ihr hatten der prachtvolle Bassist Walter Findel und der springlebendige Bert Elken den Hauptanteil an der guten Aufführung. Wirkungsvolle Bühnenbilder hatte Ernst Quester geschaffen. In einer Troubadour-Aufführung, die der erste Kapellmeister Georg Pilowski betreute, konnte der ausgezeichnete jugendliche Heldentenor Albert Hansmüller sein strahlendes Organ zu schöner Geltung bringen; die Leonore sang Vera Mansinger, die Azucena Waltraut Waldeck, den Luna Wilhelm Hegarth. Die stimmungsvollen Bühnenbilder stammten von Walter Loch.

Das eigentliche Ereignis war im bisherigen Spielplan eine Neueinstudierung von Webers „Freischütz". Pilowski stand am Pult, die Chöre waren vortrefflich einstudiert von Chorleiter Heinz Huhn, die Bühnenbilder Walter Lochs waren von romantischem Geiste erfüllt; die Spielleitung lag in Händen des oft bewährten Oberspielleiters Bòzo Miler. Als Agathe erfreute wiederum Hanna Richtsmeier mit einer reifen Leistung. Den Max sang mit erfreulicher Männlichkeit und glanzvoller Tongebung Albert Hansmüller. Als Caspar offenbarte Manfred Petri aufs neue sein umfangreiches Baßorgan. Die Wiedergabe des Werkes einschließlich der Leistung des klangschön spielenden Orchesters stand auf beachtenswerter Höhe und löste starken Beifall aus. Lebhaftes Interesse fanden auch die musikalischen Morgenfeiern im Staatstheater, die symphonische Werke von Beethoven, Bach, Mozart, Bruckner, Verdi, Tschaikowsky und Erwin Dressel brachten. Ihre Leitung hatte Pilowski in Händen.

R. Koenenkamp

Stuttgart

Konzerte. In den Symphoniekonzerten der Staatstheater tauchten als Neuheiten auf die Sinfonia concertante von Wolfgang Fortner und Ravels Bolero. Diesen hat uns Clemens Krauß, jene Herbert Albert vermittelt, Krauß außerdem die Alpensymphonie leuchten lassen und Albert dem Symphoniker Schumann mit dessen Vierter gehuldigt. Die Münchener Philharmoniker und mit ihnen ihr Dirigent Sigmund v. Hausegger wurden stürmisch bejubelt. Unvergeßlich wird dieser Abend bleiben, der Anton Bruckner, als dem Schöpfer der 8. Symphonie, gewidmet war. Dieser Großtat folgte ein symphonisches Konzert des Landesorchesters Gau Württemberg-Hohenzollern unter Dr. Heinz Drewes. Ein dramatisch schwungvolles Opernvorspiel von Theodor Veidl ging der geradezu durch einen Überreichtum von klangschöner Musik ausgestatteten *Es*-dur-Symphonie von Franz Schmid voran. Romantisches wechselt darin mit Klassizistischem, und hierdurch wird die stilistische Einheit bisweilen gefährdet. Dem Volkssymphoniezyklus, den Martin Hahn in diesem Winter vorführt, folgen dankbar viele Hunderte von Besuchern. Auch hier ist das Gauorchester tätig, das uns zur unentbehrlichen Einrichtung geworden ist.

Höchste Wertschätzung dürfen Wendlings Kammermusikabende beanspruchen, einer von ihnen brachte das Streichquintett von Schillings, ein anderer, mit Alfred Höhn am Klavier, das Quintett des geistvollen César Franck. Hermann Hubl (Violine) und Claudio Arrau, der berühmte Pianist, boten Fesselndes in ihrem Duoabend, G. Kulenkampff und Wilhelm Kempff vereinigten sich zu einem Sonatenabend, an dem man die Stärke beider Künstler bewundern konnte. Quartettmusik wird in erlesen feiner Art von dem Quartetto di Roma dargeboten, Brahms (*B*-dur) ließ sich nicht schöner denken. Jeder Zweifel, die Romanen könnten nicht völlig in sein Wesen eindringen, würde niedergeschlagen. Die Solisten Gieseking und Backhaus holten sich reiche Pianistenlorbeeren, Toti dal Monte und Luigi Montesanto, die Größen der Scala, genossen Sängertriumph im Konzertsaal.

Abseits vom Getriebe des großen Festraums spielte sich noch manche erwähnenswerte Aufführung ab. Hans Grischkats in die Kirche verlegten „Abendmusiken" sammeln aufmerksame Zuhörer um sich, August Langenbecks „Haydn-Zyklus" (vier Abende) verdankt künstlerischem Unternehmungsgeist sein Entstehen. Von Marc André Souchay war in einer „Musizierstunde" ein „Italienisches Trio" zu hören, die Arbeit eines, mit Vorliebe zu den Mitteln der Kontrapunktik greifenden, aber stets in gewählter Sprache sich ausdrückenden Tonsetzers. Alfred Kreutz tritt höchst verdienstlich als Clavichordpionier auf, er wirbt ebenso für das Instrument, wie für die zum großen Teil in Vergessenheit geratene Clavichordliteratur und die hübschen, empfindsamen und neckischen Liedchen der Odenverfertiger in der Phil. Emanuel Bach-Zeit.

Oper. Verschiedene Neuinszenierungen, die rasch aufeinander folgten, brachten Belebung in den Spielplan. Mit „Mignon" wurden die Wünsche der älteren, gern in Erinnerung schwelgenden Theaterfreunde erfüllt, im übrigen zeigte sich, daß diese Oper, deren melodischer Wert und ein gewisser stimmungsreicher Zauber nicht geleugnet werden soll, dem jüngeren Geschlecht gleichgültig zu werden anfängt. Hübscher Aufmachung wegen bereitete man dem Werk mit Recht eine sehr freundliche Aufnahme. In gesteigertem Maß war das gleiche der Fall mit „Eugen Onegin", der auch eine treffliche Besetzung erfahren hat. Günter Puhlmann hat als Spielleiter, Alfons Rischner als musikalischer Leiter ausnehmend gute Arbeit geleistet und das an beiden Werken. An dem „Rosenkavalier" hat Generalintendant Gustav Deharde selbst die neue Inszenierung vorgenommen. Mehr, als man es bisher zu sehen gewohnt war, fand man den komödienhaften Zug der Oper betont. Die Doppelbesetzung, die der Rosenkavalier in seinen wichtigsten Partien erfahren hat — Hans Kicinski singt jedoch beide Male den Ochs von Lerchenau — verrät, daß man sich von Strauß etwas verspricht. Und darin wird man sich nicht täuschen. Herbert Albert verschaffte als Dirigent der Musik nach jeder ihrer verschiedenen Seiten hin volles Recht. Mit „Lohengrin", „Holländer" und „Tannhäuser" wird Wagners würdig gedacht, und der Besuch zeigt, daß das Verständnis für das Große und Bedeutende des musikalischen Dramas wieder im Wachsen ist.

Alexander Eisenmann

Aus dem Berliner Musikleben

Artur Rother verwirklichte im **4. Symphoniekonzert des Deutschen Opernhauses** einen glücklichen Gedanken: Er huldigte Brahms und Dvořák, den einstigen Freunden, indem er zwei ihrer charakteristischsten Werke, das Klavierkonzert in *B*-dur und die Symphonie „Aus der neuen Welt" zur Aufführung brachte. Beide Schöpfungen wurden unter starker Ausprägung ihrer Eigenart vermittelt. Artur Rother, der feinfühlige Dirigent, ließ sich in der liebevoll ausgearbeiteten Symphonie keinen, noch so verborgenen instrumentalen Zug idealisierten Volkstums entgehen und sicherte dem großartigen symphonischen Orchesterteil des Brahmsschen Klavierkonzertes seine volle Bedeutung. Wilhelm Kempff bot mit dem überlegen gemeisterten Klavierpart, gestraffte Energie und Zartheit des Ausdrucks in eigenartiger Verschmelzung vereinigend, eine Darstellung von Geist und Feuer. — Ravels in unerbittlichem „Crescendo" sich entfaltender „Bolero", die äußerst raffinierte und höchst sterbliche Klang-Ausbeutung eines unsterblichen Rhythmus, bildete den Beschluß des Abends.

Die **20. Stunde der Musik** gab uns willkommene Gelegenheit, das **Schröder-Quartett** aus Kassel — R. Schröder, W. Rullmann, O. Geese und H. Berckmann — zu hören. Das sorgsam aufeinander abgestimmte Zusammenspiel der trefflichen Musiker ist im besonderen auf äußerste Zartheit des Ausdrucks abgestellt. Es prägte die innigen Züge des *d*-moll-Quartetts von Schubert eindringlicher aus, als den dämonischen Einschlag des vom Tode überschatteten Werkes. Der lebhafte Beifall, deren sich die Vereinigung erfreuen durfte, wurde in gleichem Maße einer hochbegabten jungen Klavierspielerin zuteil: Helena da Costa bot Chopins *Es*-dur-Polonaise op. 22, gesehen durch das Temperament einer rassigen Portugiesin. Unter ihrem federnden Anschlag leuchteten die zarten Verzierungen des polnischen Meisters gleich leise aufsprühenden Funken auf. Ein „Poema" des Portugiesen Claudio Carneyo wirkte durch seinen tollen, sich überstürzenden Rhythmus in Verbindung mit dem Ausrufungszeichen eines eigenwilligen Schlußakkords, wie eine übermütige Verspottung alles Poetischen.

Lilli Friedemann (Violine) und **Edith Picht-Axenfeld** (Cembalo) stellten sich in den Dienst eines Bach-Abends. Die junge Geigerin, deren Ton gegen früher an Gewicht entschieden gewonnen hat, bot mit einer Sonate für Violine allein (*a*-moll) ein rühmenswertes Gesellenstück. Vorsichtige Bogenführung ermöglichte es ihr, die Sätze sehr klar herauszubringen. Ihr bedachtsamer, aber allzu zurückhaltender Vortrag darf an innerem Leben, an Bestimmtheit in Gliederung und Betonung noch gewinnen. Edith Picht-Axenfeld, die hier bereits oft gewürdigte, vortreffliche Klavierspielerin, be-

gegnete uns zum ersten Male am Cembalo. Ihre Beziehungen zu diesem Instrument sind noch in Entwicklung begriffen. Gewiß, ihr Vortrag des „Italienischen“ Konzertes war durch vollkommene Klarheit und geschickte Registrierung ausgezeichnet. Er ermangelte jedoch infolge zu langsamer Zeitmaße in allen Sätzen, besonders im sehr gedehnten Andante, der vollkommenen Überzeugungskraft. Das Zusammenspiel der beiden, mit lebhaftem Beifall aufgenommenen Künstlerinnen in zwei Sonaten für Violine und Cembalo vollzog sich in einheitlichem Geiste.

Pierre Fournier, der ausgezeichnete französische Violoncellist, entfaltete seine wertvollsten Eigenschaften, den wohllautenden, im verschwebenden „piano“ ungewöhnlich ansprechenden Ton, die Sicherheit seiner Grifftechnik und die hohe Geschmeidigkeit seiner Bogenführung in einem zweiten Konzert aufs neue. Ein näheres Eingehen auf die Eigenart des jungen Musikers erübrigt sich, da sie hier erst vor wenigen Monaten gewürdigt worden ist. Zu den gelungensten Gaben des Abends, in dessen Dienst Raucheisen seine erlesene Begleitungskunst stellte, zählen wir die Wiedergabe eines von einem herrlichen Adagio gekrönten Konzertes in *D*-dur, nach Vivaldi, und, um des ungemein beschwingten Vortrags willen, die Violoncellosonate von Richard Strauß aus dessen unbefangen-herzhaft romantisierender, musizierseliger Jugendzeit.

Adolf Diesterweg

Der junge Pianist **Walter Roth** begann seinen Abend mit der Busonischen Bearbeitung von Bachs Chaconne und baute sie zu einem rauschenden Virtuosenstück aus. Vom echten Bach-Geist blieb da nicht viel übrig. Roth litt im übrigen ganz offensichtlich unter ungewöhnlicher Aufgeregtheit. Sie verhinderte vorderhand einen klaren Blick über sein Können. Auch entlockte Roth für den verhältnismäßig kleinen Bechstein-Saal seinem Flügel viel zu viel Klang. Es gibt also für ihn noch manche Erfahrung zu sammeln.

Unter den vielen ausgezeichneten Pianisten unserer Tage gibt es verhältnismäßig wenige, die Schubert spielen und ihn spielen dürfen. Gar einen ganzen Abend mit Schubert aufzuwarten, dürfen nur die allerwenigsten. **Eduard Erdmann** gehört zu ihnen und steht vermutlich sogar an ihrer Spitze. Mit den „himmlischen Längen“ bereitet er seinen Zuhörern zwei spannungsvolle Stunden. Dabei ist sein Spiel frei von jedem Anflug von Sentimentalität oder auch nur Gefühlsbetontheit. Im Spielerischen, Gedämpften und Zarten erkennt man bei ihm die innere Größe. Obwohl Erdmann Schubert ganz ohne Beethovensche Monumentalität anpackt, atmet seine Wiedergabe doch jenen Geist aus, der dem des Titanen zwar nicht gleich, aber doch verwandt ist. Die viel mißhandelte Wandererfantasie wurde zum Höhepunkt des beglückenden Abends.

Es ist kein Wunder, daß das **Calvet-Quartett** aus Paris bei uns schon eine so große Gemeinde besitzt. Erleben wir von ihm doch Quartettkunst in einer Reinheit und Klarheit, die manchmal an das Erlebnis Wagners in Paris durch Habeneck denken läßt. Der Klang dieses Quartettes ist viel lichter, zarter, heller, feiner als wir in Deutschland gewöhnt sind. Das Wunder wird uns durch den Zusammenklang und das Zusammenspiel bereitet. Im Rahmen völliger Freiheit musizieren die vier Meister in einer Einheitlichkeit und aus einem zusammengeschweißten Gemeinschaftswillen, der wahrhaft vorbildlich ist. Dazu erklangen diesmal nur deutsche Werke: Beethovens *cis*-moll- und Schuberts *d*-moll-Quartett. Bewunderte man bei Beethoven die Klarheit dieses schwierigsten aller schwierigen Werke, so beglückte bei Schubert die liebevolle Innigkeit des Vortrages.

Eine wertvolle Bereicherung unserer Kenntnisse vermittelte ein **Bulgarisch-Deutsches Austauschkonzert** im Deutschlandsender. Es stellte uns wiedergebende in Deutschland bisher unbekannte Künstler vor, und zwar den Dirigenten A. Najdenoff, der außer bulgarischen Werken auch die Tannhäuser-Ouvertüre dirigierte, und den Pianisten D. Nenoff, der in Beethovens *Es*-dur-Konzert flüssige Technik bewies. Zumindest das gleiche Interesse erregten die bulgarischen Kompositionen. Kennzeichnend war vor allem die Balkanouvertüre von P. Steinoff, in der sicher viele Volksmelodien verarbeitet sind. Es liegt in der Natur der Sache, daß außer den deutschen Einflüssen der Weg von hier zu Tschaikowsky, zu Strawinsky und den modernen Franzosen deutlich zu erkennen ist. Das gleiche ist von einem Capriccio von W. Stojanoff und einigen Liedern zu sagen, die Carla Spletter mit ihrer großen Anpassungsgabe sang. Es war ein trefflicher Gedanke, einige der bulgarischen Werke von dem Deutschen Eugen Jochum dirigieren zu lassen. Das macht den Austausch erst vollkommen.

Der Geiger **Ernst Hoffmann** gehört zu den jungen Künstlern, die im Konzert erst nach langem Anlauf ihre eigentliche Form finden. So bot Hoffmann erst im letzten Satz der Brahmsschen *d*-moll-Sonate, die er an zweiter Stelle spielte, geschlossene Eindrücke. Hier erfreute vor allem sein forscher Strich, der echte Geigenbegabung erhoffen ließ. Im dritten Werk des Abends, der Kreutzer-Sonate, blieben in technischer Beziehung leider manche Wünsche offen. Bei aller Anerkennung der bisweilen durchleuchtenden Verwachsenheit mit seinem Instrument muß diesem jungen Künstler zur Entwicklung noch Zeit gelassen werden. Unter diesen Umständen konnte auch der tüchtige Pianist Erwin Hansche sein volles Können nicht frei entfalten.



Im letzten **Konzert Junger Künstler** stellte sich zunächst J. F. Stade mit der Beethoven-Sonate op. 2 Nr. 3 vor. Stades klavieristisches Handwerk ist in bester Ordnung. Technisch gelingt alles blitzsauber. Nun muß die Fackel des inneren Feuers entzündet werden. Beethoven muß auch aus dem Geist, dem Herzen, der Leidenschaft und der Innigkeit zu uns sprechen. Die Technik der Geigerin Marie-Luise Ulrich ist für so teuflisch schwere Stücke wie Schuberts *A*-dur-Rondo und Paganinis Campanella natürlich noch nicht überlegen. Aber dafür spürt man hinter dieser jungen Künstlerin einen starken Willen und ein inniges Verhältnis zum Werk. Aus ihrem (übrigens herrlichen) Instrument singt und klingt es vom Regen einer jungen blühenden Seele. Gerade weil alles noch aus zarter Verschlossenheit kommt, wirkt dieses Spiel so unmittelbar gewinnend auf uns. Der Bariton W. Hauck ließ sich wegen Erkältung entschuldigen. Trotzdem waren schöne Stimmittel und starke Musikalität zu erkennen. G. Puchelt erwies sich wieder als tüchtiger Begleiter.

Im Frühjahrskonzert des **Erkschen Männergesangvereines** regte sich ein neuer Geist. Die Vortragsfolge war nach einem einfachen, aber tiefen Grundsatz aufgebaut. Der erste Teil brachte nur Gesänge der Scholle. Den zweiten Teil hätte man überschreiben können: Brauch und Leben des Volkes. Solche Einheitlichkeit im Programmaufbau nimmt sich wahrhaftig anders aus wie die bunten Platten der alten Männergesangvereinskonzerte. Rudolf Lamy,

der neue Leiter des Vereins, verlebendigte noch von einer andern Seite her, und zwar durch die Mitwirkung seiner Singegemeinschaft. Manchmal faßte er beide Chorgruppen zusammen, bisweilen ließ er sie auch einzeln singen. So ergab sich ein Gegeneinander, das an Soli und Tutti des alten Konzertes erinnert. Auch für den Männergesang läßt sich also mit den rechten Einfällen und dem echten Willen zur Höherführung Neuland erobern. Die sechzehn vorgetragenen Gesänge stammten aus dem 17. Jahrhundert bis zur Jetztzeit. Die Arbeit Lamys am Erkschen Männergesangverein war deutlich zu erkennen. Mit seiner Singegemeinschaft ist er schon seit langem verbunden. Friedrich Herzfeld

Eine bisher in Berlin unbekannte Spielgemeinschaft an zwei Flügeln stellte sich in **Astrid Schmidt-Neuhaus** und **Hans Otto Schmidt** vor. Ihre Spielfolge beschränkte sich zwar auf bekannte Werke dieser Gattung, aber gerade an diesen ließ sich der hohe Grad ihrer Spielkultur ermessen. Busonis Divertimento nach Mozart gelang in feinster dynamischer Abschattung und schwebender Durchsichtigkeit. Auch Chopins inhaltlich weniger fesselndes Rondo und die geisterfüllte „Petite Suite" von Debussy bewiesen uns außer dem technischen Können die liebevolle Erfassung des geistigen Gehalts durch die Künstler. Regers Beethoven-Variationen konnten wir bedauerlicherweise nicht mehr hören.

Am selben Abend herrschte im Beethoven-Saal wieder Begeisterung um **Lubka Kolessa**. Ihr angekündigter Chopin-Liszt-Abend hatte — nicht zur Trauer des Berufshörers — im letzten Augenblick ein ganz anderes Gesicht erhalten: Beethoven, Brahms, Scarlatti, Mozart, der von den Pianisten zu Unrecht vernachlässigte Hummel und schließlich doch Chopin bestritten die Folge. Wir bewunderten im Spiel der Künstlerin die wundervolle Leichtigkeit und Sicherheit, ihre unbedingte Klarheit, die in Verbindung mit geradezu verblüffender Klanggebung die Schätze geschliffen und glitzernd zutage förderten. Die Händel-Variationen von Brahms wurden im wesentlichen von der formalen Seite her bestimmt.

Ein weiteres **Sonderkonzert des Philharmonischen Orchesters** mit ausländischen Dirigenten unterstand wieder einmal dem bei uns schon vorteilhaft bekannten Rumänen **George Georgescu**. Schon in der Werkfolge ließ der Dirigent einen gewissen inneren Zusammenhalt: Klanglichkeit und Pathos erkennen, den er mit seinen eleganten, aber höchst nachdrücklichen Bewegungen noch kräftig unterstrich. So gab es eine lebensnahe Darstellung des Straußschen Don Juan und eine wirkungssichere und in allen Einzelheiten ausgeleuchtete Wiedergabe der Pathetischen Symphonie von Tschaikowsky. Winfried Wolf war der Solist des Lisztschen *Es*-dur-Konzertes, das er mit erfreulicher Vermeidung des Parfümierten, zuchtvoll und ergiebig im Anschlag spielte.

Franz Schuberts „Winterreise" im Zusammenhang vorzutragen ist fast weniger eine technische als eine geistige Aufgabe. Nur Künstler von höchster Geistigkeit und nachformender Phantasie dürfen sich an diese Seelengemälde in Liedern wagen. **Paul Gümmer** gehört zu diesen Persönlichkeiten, die vor allem durch die Kraft ihres textdeutenden Vortrags dem inneren Erleben Ausdruck zu geben verstehen. Gümmer bot den Zyklus in der Reihenfolge der vom Dichter geordneten Texte, ohne aber auch die mannigfachen textlichen Abweichungen Schuberts zu berücksichtigen und wiederherzustellen. In Hans Altmann hatte er den musikalisch mitfühlenden Begleiter am Flügel.

Über die gefahrenbergende Akustik des Berliner Doms bei jeglicher bewegteren Polyphonie ist sattsam geschrieben worden. Diese Mißstände werden wohl niemals zu beseitigen sein. Zum fünften Male führte Domchordirektor Prof. Alfred Sittard hier als Veranstaltung der Hochschule Bachs Matthäus-Passion auf. Auch diese Darbietung offenbarte wieder den hohen Stand des von Sittard mit geschärftem künstlerischem Verantwortungsgefühl betreuten **Staats- und Domchors**. Den Leiter der ersichtlich eindrucksstarken Aufführung unterstützten das klangschön musizierende Landesorchester, die jeder an seiner Stelle Wertvolles einsetzenden Einzelsänger Marta Schilling, Lore Fischer, Karl Erb, Günther Baum, Fred Drissen (nur über die Frage der stilnotwendigen Gesangsvorhalte scheint eine Einigung grundsätzlich nicht zu erzielen zu sein), Domorganist Fritz Heitmann an der Orgel und Fritz Kohlhase an dem für die geistliche Musik der Bach-Zeit jetzt wieder hart umstrittenen Cembalo.

Wieder war Italien bei den Austauschkonzerten der Berliner Singakademie an der Reihe. In dem jungen Violoncellisten **Antonio Janigro** wurde uns ein ausgezeichnet durchgebildeter Vertreter seines Fachs vorgestellt mit bezug auf alles was romanisch-romantische Ausdrucksformung anbelangt. So wurde eine auf gesanglichen Glanz und virtuoses Fingerspiel abzielende Sonate von Locatelli und die virtuose Spielfreude der geschickten Sonatinenbearbeitung von Weber zum ungetrübten Genuß. Beethovens vorletzte Violoncellosonate pflegen unsere Spieler dagegen in Tongebung und Melodieformung grundsätzlich anders aufzufassen. Eine erstaufgeführte Solosuite des 1908 geborenen Cesare Brero verlangt Mögliches

und fast Unmögliches vom Instrument. Kein Wunder, daß Janigros Bogen Haare lassen mußte! Prof. Georg Schumann begleitete den mit reichem Dank bedachten Gast vornehm zurückhaltend. Dr. Richard Petzoldt

An **Duscha v. Hakrid** fesselt besonders die Fähigkeit, das Klavier wirklich singen und klingen zu lassen und in alle Ausdrucksabtönungen ein sehr persönliches Gefühlsbekenntnis, eine unmittelbare Kraft der seelischen Steigerung zu legen. Eine gewisse Gefahr hat diese völlige Versunkenheit und heftige Hemmungslosigkeit des Erlebens für ihren Vortrag insofern, als ihr bisweilen die Herrschaft über das Technische entgleitet und vor allem das gestalterische Gesamtbild Züge des Überspitzten, ja Bizarren, erhält. Die Spielerin müßte nach Bändigung und größerer innerer Einfachheit streben, ohne daß sie ihr spontanes Erleben zu verlieren brauchte. Ihre Auslegung der *As*-dur-Sonate op. 110 von Beethoven war in manchem zwingend, in manchem wiederum etwas befremdend (Zeitmaße!). Heinrich Kaminskis Tanzspiel, barock im Lineament, zuweilen leider nicht frei von etüdenhaftem Leerlauf, zeigte gleichfalls, daß ihre Eigenart darin besteht, sich ganz ihrer Subjektivität hinzugeben.

Walter Gieseking spielte vor der schrankenlos beifallsfreudigen Berliner Konzertgemeinde ein Programm, das in seiner ganz unkonventionellen Anlage vielen Pianisten ein Vorbild sein könnte. Der erste Teil verkoppelte die Romantiker Schumann und Chopin, der zweite die Klangsensualisten Niemann und Ravel. Giesekings künstlerische Eigenart ist bekannt. Sein Überzeugendstes gibt er im Auskosten überfeinerter Anschlagsreize, im Erschillernlassen verwöhntester Farbstufungen. Da sprühen Tonkaskaden auf, blitzen und verschweben Läufe, werden Melodien ganz in weichstes Sfumato gehüllt. Daneben stehen dann oft unvermittelt jähe Ausbrüche und harte Steigerungen, die manchmal den Werkstil zu sprengen scheinen (Ravel!). Über der Ausdeutung von Schumanns „Waldszenen" stand das Motto: „der Maler spricht". Namentlich die zarten und zartesten Dinge darin fanden differenzierteste Beleuchtung, Stücke wie „Jäger auf der Lauer" und „Jagdlied" dagegen wirkten überkontrastiert. Sehr biegsam im Rhythmischen und höchst geschliffen im Technischen die Behandlung der Chopin-Gruppe. Bei Ravels Nervenmusik (am bezeichnendsten für diesen Komponisten ist wohl die Sonatine) verwunderte gelegentlich die Dämonisierung des Gegenstandes, z. B. im wild gebrachten „Morgenständchen des Narren".

Kammersänger **Franz Völker**, stimmlich und darstellerisch einer der Größten der deutschen Bühne, gab einen Lieder- und Arienabend. Verleugnet er auch auf dem Konzertpodium den Operngestalter nicht ganz in der Art, wie er dem Ton Substanz gibt und die Ausdrucksakzente setzt, so vermag er doch seinem kostbaren, aus dunkelweichem Tiefenfundament zu leuchtendem Höhenglanz emporwachsenden Tenor feinste lyrische Kultur des Vortrags zu verleihen. Ein Lied etwa wie Schuberts „Nacht und Träume", ergreift durch die Beseeltheit der Legatospinnung und durch völlige Hingegebenheit an den Stimmungscharakter und beweist in der erfühlten Auslegung, daß dem geistig eingestellten Künstler kein musikalisches Stilgebiet verschlossen ist. Hans Altmann wahrte die Haltung des Begleiters.

In der Genauigkeit und Zuverlässigkeit der technischen Funktionen, der Plastik des Anschlagsmäßigen und der Bedachtheit der musikalischen Auffassung gibt **Alexander Roedigers** Klavierspiel ein schätzenswertes Gesamtbild. Die Gefühlskurve seines Vortrags verläuft zwar verhältnismäßig stetig und zeigt nicht die starken Ausschläge eines leidenschaftlich ausdruckssucherischen Naturells, doch ist der Künstler keineswegs bloß nüchtern-virtuos eingestellt. Er ist eben eine Persönlichkeit, die zum betrachtenden, ruhig aufbauenden Gestalten neigt, und konnte diese Anlage bei Mozart (c-moll-Fantasie K.-V. Nr. 396) und Beethoven (Waldsteinsonate) klar bewähren. Dr. Wolfgang Sachse

Literarisches

Verlag Philipp Reclam jun., Leipzig.

Kurt Johnen: Allgemeine Musiklehre. Mit zahlreichen Notenbeispielen.

Auf etwa 100 Seiten in Kleinoktavformat ist die gesamte Notenschrift einschließlich der Tonstärke- und Phrasierungsbezeichnungen, der Verzierungen und Abkürzungen dargestellt, sind die Tonarten, die Hauptakkorde und ihre Verbindungen und das Wichtigste von der Generalbaßlehre knapp, aber scharf umrissen; ferner werden der Polyphonie und der musikalischen Grundform, dem Tempo und dem Vortrag kurze, nur das Wesentliche definierende Abschnitte gewidmet. Das Büchlein, das für den musikinteressierten Laien gedacht ist, vermittelt handfestes Wissen und eignet sich daher auch als Grundlehrbuch für den allgemeinen Unterricht junger Musikschüler, die sich gewöhnlich ohne derartige Anleitung auf den Ausschnitt aus der Musiklehre beschränken, der für das Instrument, das sie lernen, in Frage kommt.

Ernst Boucke

Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion m. b. H., Potsdam.

Joseph Müller-Blattau u. a.: Hohe Schule der Musik. Lieferung 18—20.

Mit den Lieferungen 18 und 19 dieses groß angelegten Handbuches der Musikpraxis wird der 3. Band des Gesamtwerkes mit der Übersicht über die Streichinstrumente (Hermann Diener, Fritz Schertel, Wilhelm Jerger) abgeschlossen. In Heft 20 beendet Hermann Erpf seine beachtlichen Einführungen in die Instrumente und die Instrumentation. Eine Würdigung der Verlagserscheinung wird nach Abschluß sämtlicher Bände erfolgen.

Dr. Richard Petzoldt

Kleine Mitteilungen

Der Präsident der Reichsmusikkammer erinnert nochmals an seine **Anordnungen über die Führung von Decknamen.** Nach wie vor sind Decknamen festgestellt worden, deren Führung nicht erlaubt war. In jedem Einzelfalle ist die ausdrückliche Genehmigung des Präsidenten einzuholen. Zuwiderhandlungen werden fortan unnachsichtlich geahndet.

Am 19. März wäre **Max Reger fünfundsechzig Jahre** alt geworden. Aus diesem Anlaß veranstaltet Weimar als Sitz des Max-Reger-Archivs mehrere Konzerte zu Ehren des Meisters. Das Archiv führt u. a. eine Feier im Theaterfoyer durch, bei der Prof. Hermann Unger Worte des Gedenkens spricht. Bekanntlich wird auch der 1. Teil der am 19. Mai beginnenden „Berliner Kunstwochen" als Reger-Fest gestaltet.

In ihrem 58. Jahresbericht faßt die **Staatliche akademische Hochschule für Musik in Berlin** die Ergebnisse ihrer vierjährigen Aufbauarbeit seit 1933 zusammen, die in bezug auf das Organisatorische mancherlei Veränderungen in der Abgrenzung der Unterrichtsgebiete brachte. Die Teilgebiete sind jetzt in vierzehn Fachgruppen gegliedert worden, neue Prüfungsordnungen und eine Satzung wurden geschaffen, der Blick des Ganzen auf die innere Erneuerung und die Totalität der Erziehung gelenkt. Der Bericht enthält außer der Liste der Hochschullehrer, der Nachrichten über Prüfungen, Stiftungen usw. die Programme der einundfünfzig Hochschulaufführungen vom 1. Oktober 1936 bis 30. September 1937: 6 Opernabende, 4 Konzerte des Hochschulchors, 4 Konzerte des Staats- und Domchors, 8 Orchesterkonzerte, 6 Konzerte des Kammerorchesters, 23 Kammermusik-, Vortrags- und Klassenabende, 5 Orgelfeierstunden.

Das **Berliner Philharmonische Orchester** unternimmt Ende April wieder eine größere Gastspielreise, auf der es außer Süddeutschland, Italien, die Schweiz und Frankreich besuchen wird. Es wird am 26. April in Wiesbaden, am 27. in Heidelberg und am 28. in Freiburg i. Br. spielen. Am 30. April gibt das Orchester ein Konzert in Rom, um am 1./2. Mai in Florenz, am 5. in Zürich, am 6. in Basel und am 8./10. in Paris zu gastieren. Sämtliche Konzerte wird Furtwängler dirigieren.

Die Stadt Baden bei Wien, wo Beethoven vierzehnmal seinen Sommerurlaub verbrachte, veranstaltet vom 3.—11. September eine **internationale Beethoven-Festwoche** unter Knappertsbusch und Kabasta.

Die Hauptveranstaltungen des diesjährigen **Internationalen Musikfestes in Venedig** fallen in die Zeit vom 5.—13. September. Es folgt sodann vom 18.—30. September eine Symphoniespielzeit, bei der bedeutende italienische und ausländische Dirigenten die musikalische Leitung haben werden.

Das Konservatorium der Musik Max Plock zu Braunschweig vergibt wiederum einige **halbe Freistellen** zur vollständigen Ausbildung als Musiklehrer (-lehrerin) mit dem Hauptfach Klavier oder Violine. Die Ausbildung berechtigt zur Ablegung der staatlichen Prüfung als Privatmusiklehrer. Meldungen sind umgehend an das Sekretariat des Konservatoriums zu richten, da das neue Semester am 20. April beginnt.

Wilhelm Furtwängler hat die Einladung, einen Teil der Aufführung der **Salzburger Festspiele** zu dirigieren, mit Rücksicht auf seine bereits anderweitig besetzte Zeit abgelehnt. Er wird aber, so wie im vorigen Jahr, eine Aufführung der 9. Symphonie von Beethoven in Salzburg leiten.

An den **Reichsmusiktagen in Düsseldorf** (22.—29. Mai) wird die Oper „Simplizius Simplizissimus" von Ludwig Maurick zur Uraufführung kommen. Die Düsseldorfer Oper hat schon früher „Die Heimfahrt des Jörg Tilman" von Maurick uraufgeführt.

Die **Mozart-Stiftung in Frankfurt a. M.** feiert vom 7.—15. Juni ihr hundertjähriges Bestehen. Gauleiter und Reichsstatthalter Sprenger hat die Schirmherrschaft des Festes übernommen, zudem auch eine große Sängerveranstaltung auf dem Römerberg vorgesehen ist. Prof. Dr. Raabe hält die Festrede.

YRJÖ KILPINEN

31 Lieder für 1 Singstimme und Klavier

Nach Gedichten von HuugoJalkanen, deutsch von E. J. Hukkinen. finn.-dtsch.

Heft I: 1. Prolog. Flieder blühet im Maien. 2. Liebeslied. Ewig gesegnet sei mir. — 3. An einem Sommertage. Du junge Maid. — 4. Des Mädchens Lied. So manche erlagen Leid und Qual. — 5. Morgenlied. Wie leuchtend. — 6. Der Ansiedler. Rauschet im Birkenwald. — 7. Beim Scheiden. Fort muß ich nun.

Heft II: Nr. 8. Die Abschiedsstunde. Vergangen ist des Liebesfrühlings goldne Zeit. — 9. Sag', wo weilest du. — 10. Erwartung. Schwere Wolken verhüllen die Sterne. — 11. Einstmals. Warum durfte einst dich mein Auge schauen? — 12. Erinnerungen. Weht, ihr Winde. — 13. Notturno. Leer ist der Garten. — 14. Herbstlied. Herbstklänge nun ziehn durch die Stadt. — 15. Des Menschen Los. Ein Blatt im Wind.

Heft III: Nr. 16. Abend. Fern sinkt die Sonne. — 17. Die Nacht. Still ruhn die Wälder. — 18. Weit ist der Leiden Weg. — 19. Heimatlos. So fremd ist mein Weg, die Lande so fremd. — 20. O Tage, ihr Tage, ihr eilet fort. — 21. Per aspera. Mich flieht der Schlaf. — 22. Kirchfahrt zu Weihnachten. Lustig klingen Schlittenschellen. — 23. Fort zieht der Frühling. — 24. Mondschein. Nacht und tiefe Ruh'. — 25. Waldesstille. Einsamkeit und Stille.

Heft IV: Nr. 26. Abendrot. Abendschimmer, Abendglühen! — 27. Morgen. Die Welt ruhet noch vom Schlaf befangen. — 28. Der neue Aladdin. Freund der Nacht. — 29. Eheu fugaces! Habe gestrebt vergeblich. — 30. Am Allerheiligentage. Eisiger Wind peitscht die Wogen. — 31. Der Skiläufer. Über schneeige Weiten

Preis jedes Heftes Rm. 3.—. Ausgabe in einem Bande Rm. 10.—

Lieder nach Gedichten von V. A. Koskenniemi

Heft I op. 20, Preis Rm. 4.—
Nr. 1. Elegie an die Schönheit. — 2. Endymion. — 3. Früher Frühling. — 4. Sonett auf den Märchenvogel. — 5. Elegie an die Nacht.

Heft II op. 21, Preis Rm. 4.—
Nr. 6. Elegie an die Nachtigall. — 7. Im Mondschein. — 8. Nachtviole. — 9. In der Sommernacht. — 10. Septembersonett. — 11. Wunder.

Heft III op. 22, Preis Rm. 3.50
Nr. 12. Die Ebene I. — 13. Die Ebene II. — 14. Die Ebene III. — 15. Die Ebene IV. — 16. Die Ebene V.

Heft IV op. 23, Preis Rm. 3.50
Nr. 17. Vom Strande I. — 18. Vom Strande II. — 19. Sommernacht. — 20. Wiegenlied. — 21. Altes Lied. — 22. Die Sturzwelle.

Heft V op. 24, Preis Rm. 3.50
Nr. 23. Herbstregen. — 24. Sind alle Herbstes Sterne aufgeglüht. — 25. Herbstsonett. — 26. Allein. — 27. Ikarus.

Heft VI op. 25, Preis Rm. 3.50
Nr. 28. Klein und kleiner wird der Freunde Kreis. — 29. Du stummer Weggenosse mein. — 30. „Lebwohl" und „Auf Wiedersehn". — 31. Elegie an die Einsamkeit. — 32. Fiat nox.

Heft VII op. 26, Preis Rm. 3.50
Nr. 33. In Schmerzen erschauernd. — 34. Ich ließ dich achtlos. — 35. Weiße Städte. — 36. Die Lerche. — 37. Sonnenaufgang.

Mit finnischen und deutschen Texten

6 Lieder nach Gedichten von Thor Cnattingius op. 47

1. Mein Märchenland
2. Sonnenstrahlen
3. Sing' mein Herze
4. Stimmungslied
5. Röselein
6. So tanze

Preis jedes Heftes Rm. 1.50

Fjeldlieder nach Gedichten von V. E. Törmänen

Heft I op. 52
1. Das Moor
2. Die Fjeldquelle
3. An das Lied
4. Den Fjelden zu

Heft II op. 53
5. Die Multbeerblüte
6. Trauerglocken
7. Der Zugvogel
8. Du gingst

Heft III op. 54
9. Alte Kirche
10. Am Kirchenstrande
11. Sommerlied
12. Fjeldlied

Mit finnischen, deutschen und schwedischen Texten
Preis jedes Heftes Rm. 3.—

Yrjö Kilpinen muß neben Jean Sibelius und Lauri Ikonen als der markanteste Vertreter zeitgenössischen finnischen Liedschaffens bezeichnet werden. Seine Werke sind in ihrer Heimat in schönstem Sinne Eigentum des ganzen Volkes geworden; sie verdanken diese Beliebtheit der glücklichen Zusammenfassung geistiger und zugleich örtlicher Strömungen. Die echt nordische Schönheit dieser Gesänge hat sie auch in Deutschland bekannt werden lassen; sie verdienen es jedoch, mehr noch als bisher Allgemeingut zu werden, zumal sie als Verkörperung des Kulturwillens des befreundeten finnischen Volkes gelten können. Dem eigenartigen Zauber der ausgesprochen nordischen erdnahen Lyrik Kilpinens wird sich auch bei uns kaum jemand entziehen können.

Zu beziehen durch jede Musikalienhandlung und durch

Breitkopf & Härtel in Leipzig

Jean Sibelius

Sinfonien

Sinfonie Nr. 1 e-moll op. 39 / Sinfonie Nr. 2 D-dur op. 43
Sinfonie Nr. 4 a-moll op. 63

Sinfonische Dichtungen

En Saga – Eine Sage op. 9 / Frühlingslied – Vårsång op. 16 / Der Schwan von Tuonela op. 22 Nr. 3 / Leminkäinen zieht heimwärts op. 22 Nr. 4 / Finlandia op. 26 / Der Barde op. 64 / Die Okeaniden op. 73 / Tapiola

Suiten und Schauspielmusiken

Karelia-Suite op. 11 / Rakastava – Der Liebende op. 14
Musik zum Schauspiel „König Christian II." op. 27

Kleinere Orchesterwerke

Karelia-Ouvertüre op. 10 / Scènes historiques Nr. 1—3 op. 25 / Romanze C-dur op. 42 / Valse triste op. 44 / Die Dryade op. 45 Nr. 1 / Tanz-Intermezzo op. 45 Nr. 2 / In memoriam – Trauermarsch op. 59 / Canzonetta op. 62a
Scènes historiques Nr. 4—6 op. 66

Soloinstrumente mit Orchester

Serenata I D-dur für Violine mit Orchester op. 69a / Serenata II g-moll für Violine mit Orchester op. 69b

Männerchor a cappella

Gebrochene Stimme op. 18 Nr. 7 / Grüß an den Mond op. 18 Nr. 8 / Kahnfahrt op. 18 Nr. 9 / Hymne op. 21 Nr. 2

Männerchor mit Orchester

Der Ursprung des Feuers op. 32 / Gesang der Athener op. 31 Nr. 3

Frauenchor mit Orchester

Impromptu „Du, der führt die Sterne" op. 19

Gemischter Chor a cappella

Gesänge für gem. Chor op. 23 / Glockenmelodie in der Kirche zu Berghäll op. 65b / Volk vom Land und vom Meere op. 65a

Sologesänge mit Orchester

Des Fährmanns Bräute. Für Barit. od. Mezzosopran mit Orch. op. 33 / Herbstabend. Für hohe St. m. Orch. op. 38 Nr. 1 / Luonnotar. Tondichtung für Sopr. u. Orch. op. 70

Sologesänge mit Klavier

Sieben Lieder nach Dichtungen von Runeberg op. 13 / Sieben Lieder für mittlere Stimme op. 17 / Zwei Lieder für hohe Stimme op. 35 / Sechs Lieder op. 36 / Fünf Lieder op. 37 / Fünf Lieder op. 38 / Zwei Lieder aus Shakespeares „Was ihr wollt" op. 60 / Acht Lieder op. 61 / Sechs Lieder op. 72 / Sechs Lieder op. 90

Ausführliche Verzeichnisse mit Einzelangaben auf Verlangen kostenlos

Zu beziehen durch jede Musikalienhandlung und durch

BREITKOPF & HÄRTEL, LEIPZIG

Personal-Nachrichten

Hans Knappertsbusch, der von 1922—1936 mit großen künstlerischen Erfolgen die musikalischen Geschicke der Bayerischen Staatsoper lenkte und seitdem als gefeierter Gastdirigent vor allem in Wien tätig ist, wurde vor kurzem fünfzig Jahre alt.

Der Münchener Komponist und Akademielehrer Prof. **Gustav Geierhaas,** der vor allem mit Orchester- und Kammermusikwerken hervorgetreten ist, begeht am 26. März seinen 50. Geburtstag.

Theater und Oper

Berlin. In der Staatsoper Unter den Linden geht Massenets Oper „Manon" neueinstudiert in Szene.

Braunschweig. Die Oper „Odysseus bei Circe" von dem an der Berliner Staatsoper tätigen Kapellmeister Trantow wurde vom Braunschweigischen Landestheater zur Uraufführung in seiner diesjährigen „Festwoche zeitgenössischer Dichter und Komponisten" angenommen.

Hamburg. Die Hamburgische Staatsoper kann in diesem Jahre als älteste ständige Opernbühne Deutschlands auf eine ununterbrochene Tradition von zweihundertsechzig Jahren zurückblicken. Aus diesem Anlaß findet vom 26. März bis 2. April in Hamburg eine Festwoche statt, die unter dem Titel „Meisterwerke der deutschen Oper" Aufführungen von Händel, Gluck, Mozart, Beethoven, Weber, Wagner, Richard Strauß und Pfitzner bringen wird. Die festliche Aufführungsreihe soll — mit Ausnahme weniger ständigen Gäste — grundsätzlich von den eigenen Kräften der Hamburgischen Staatsoper getragen werden. Die Vorstellung des „Fliegenden Holländers" am 31. März ist zugleich als offizielle Festaufführung aus Anlaß der Verwirklichung Groß-Hamburgs bestimmt worden.

Kassel. Eichendorffs romantisches Lustspiel „Die Freier" gelangte zur Feier des Eichendorff-Jahres 1938 in der Neubearbeitung von Ernst Leopold Stahl (München) mit der Kammermusik von Cesar Bresgen (München) am Preußischen Staatstheater in Kassel zur Aufführung.

Stockholm. Der deutsche Wagner-Tenor Carl Hartmann von der Staatsoper Berlin begann sein Gastspiel im Nibelungenring als Siegfried an der Stockholmer Oper.

Stuttgart. Die Württembergischen Staatstheater bereiten für den 25. März die Aufführung der selten gespielten Oper „Der Cid" von Peter Cornelius unter der Regie von Gustav Deharde und der musikalischen Leitung von Herbert Albert vor. Die Inszenierung wird am 15. Mai das Programm des Internationalen Musikfestes (15.—23. Mai) in Stuttgart eröffnen.

Zoppot. Nach dem Eröffnungskonzert am 17. Juli bringt die Waldoper „Lohengrin" (17., 21. Juli), „Rheingold" (24. Juli, 2. August), „Walküre" (26. Juli), „Siegfried" (28. Juli), „Götterdämmerung" (31. Juli, 4. August). Dirigenten sind wieder Robert Heger (Berlin) und Karl Tutein (München), die Regie führt Generalintendant Merz. Allererste Gesangskräfte werden verpflichtet.

Konzert-Nachrichten

Bad Orb. Für die diesjährige Musik-Festwoche hat die Kurverwaltung zu einem Kammermusikabend am 9. Juli Frederic Lamond verpflichtet.

Berlin. Edna Ziemer (USA.) gibt am 22. März in der Singakademie einen Liederabend mit Prof. Michael Raucheisen am Flügel. Programm: Old English, Trunk, Sibelius, Amerikanische Lieder.

— Im Liederabend von Maximilian Eibl am 27. März im Bechstein-Saal gelangt folgendes Programm zur Aufführung: Schubert: Vier italienische Lieder; Cornelius: Vater unser (sechs geistliche Lieder); Loewe: Liederkranz für eine Baßstimme; Weber: Sonett, Reigen. Am Flügel: Prof. Michael Raucheisen.

— Das Peter-Quartett, das in diesem Winter mit besonderem Erfolg in Lettland und Paris konzertierte, hat seinen einzigen Kammermusikabend in Berlin am 1. April in der Singakademie. Programm: Járnach, Beethoven, Mozart.

Genf. Der Genfer Arbeitskreis für neue Musik (Cercle de Musique Contemporaine) veranstaltete am 28. Februar sein 3. Konzert. Das Programm enthielt die Sonate für Bratsche und Klavier des japanischen Komponisten Saburo Moroi, eine Sonate für Violine und Klavier von Fernande Peyrot (Genf), ein Duo für Violine und Bratsche von Conrad Beck, ein Trio für Violine, Violoncello und Klavier von Martinu. Die Werke wurden mit größtem Erfolg von Marguerite Martin (Violine), Zina Popovitzky (Klavier), Wlady Diakoff (Violoncello) und Willy Kunz-Aubert (Bratsche) gespielt. Der Kreis bereitet neue Veranstaltungen vor und bittet Komponisten um Zusendung geeigneter Werke.

Königsberg. Der Reichssender Königsberg bringt am 22. März unter Wolfgang Brückner ein Konzert mit Werken ostpreußischer Komponisten: E.-T.-A.-Hoffmann-Ouvertüre von Otto Besch, Hochzeitsmusik von A. Jensen und Symphoniesatz von Hermann Goetz. Als Dirigent musikalischer Veranstaltungen wirkt jetzt auch Dr. Kurt Schlenger.

Nürnberg. Die Nürnberger Stadtverwaltung hat in Aussicht genommen, erstmals in der Konzertzeit 1938/39, beginnend im Herbst 1938, vier Konzerte junger Künstler zu veranstalten.

Aus Künstlerkreisen

Auf Grund ihres großen Erfolges, den sich die Sopranistin **Marta Schilling** (aus der Schule Oscar Rees) in Hermannstadt in Siebenbürgen unter Otto Eisenburger ersungen hat, ist sie für die Hundertjahrfeier des Musikvereins im nächsten Jahre vorgemerkt worden.

Die bekannten „Variationen und Fuge über ein eigenes Thema" von **Werner Trenkner** kommen anläßlich eines internationalen Austauschkonzertes am 18. März in Helsingfors durch den Präsidenten der Reichsmusikkammer, Prof. Dr. Raabe, zu Gehör.

Der vor kurzem an das Leipziger Landeskonservatorium berufene Pianist **Sigfried Grundeis** wurde vom Propagandaministerium als deutsches Mitglied der Jury im Ysayewettbewerb für Pianisten in Brüssel ernannt.

Paul Gerhardts „Requiem" op. 18 für Blasorchester, Harfe und Orgel erklang nach den vorjährigen drei Aufführungen zu Zwickau-Planitz und Marburg a. L. nunmehr zusammen mit seiner „Abendmusik" op. 28 für kleines Orchester zum ersten Male in Greiz (Kapellmeister G. Krüger — an der Orgel A. Schäufler) und am Heldengedenktag zusammen mit seiner Fantasie „Ein feste Burg" für Orgel, Holz- und Blechbläser und Schlagzeug in neuer Bearbeitung, sowie mit Chören und Sologesängen (Käte Weiß, Zwickau i. S.) in Lichtenstein-Callnberg (Kantor J. Schulze — an der Jehmlich-Orgel der Komponist) im Rahmen eines Paul Gerhardt-Abends.

Walter Zöllner, der Organist der Nikolaikirche und Lehrer am Landeskonservatorium zu Leipzig, folgte einer Einladung des deutschen Musiklehrerverbandes in Riga und spielte in einigen Konzerten mit großem Erfolg Werke alter Meister und Werke von Hoyer, David und Reger. Walter Zöllner konzertierte weiterhin in Königsberg und im dortigen Reichssender.

Anläßlich der Gaumusikwoche in Dessau gelangt am 16. April im Friedrich-Theater die Symphonie von **Theodor Blumer** zur Aufführung. Das Werk wurde in der Musikwoche in Leipzig im Mai unter Leitung von Präsident Dr. Peter Raabe mit dem Leipziger Symphonieorchester zur Uraufführung gebracht.

Die Nachtmusik für kleines Orchester von **Hans Wedig** gelangt in diesem Jahre in Erfurt, Hamburg, Hannover, Köln, Luxemburg, Osnabrück, Rostock und Weimar zur Aufführung.

Zum erstenmal ist eine Frau als Komponistin eines Großfilms verpflichtet worden. Zu dem Ende Februar in Berlin uraufgeführten Film „Verklungene Melodie" hat **Marta Linz** die Musik geschrieben. Die auch als Violinvirtuosin bestens bekannte Komponistin hat dazu leichtere, jedoch überaus wertvolle Musik komponiert.

Das Mitteldeutsche Landesorchester brachte unter Leitung seines Dirigenten Gerhard Hüneke in einem Konzert des Reichssenders Leipzig am 1. März **Hans Uldalls** „Hamburger Humoresken" zur Uraufführung.

Joseph Ahrens' Präludium, Arie und Toccata *a*-moll für Orgel wurde jüngst in Gent durch Prof. Flor Peeters und in Paris durch André Fleury erfolgreich aufgeführt.

Die auf dem Umschlag wiedergegebene Büste von Jean Sibelius ist von Mauno Oittinen-Helsingfors nach dem Leben geschaffen. Sie besteht aus schwarzem Granit und ist in der Halle des Konservatoriums in Helsingfors aufgestellt.

Verantwortlich für die Schriftleitung: Für den Teil „Berliner Musikleben" wie für alle Berlin betreffenden Berichte und Beiträge (ausgenommen die Rubriken „Kleine Mitteilungen" und folgende): Paul Schwers, Berlin-Südende, Doelle-Straße 48. — Verantwortlich für den gesamten übrigen redaktionellen Inhalt: Dr. Richard Petzoldt, Berlin-Wilmersdorf, Rudolstädter Straße 127. — Verantwortlich für den Anzeigenteil: Elly Schumacher, Berlin-Südende, Doelle-Straße 48. — Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel, Leipzig C 1. Erfüllungsort und Gerichtsstand Leipzig. IV. Vj. D. A. 1080

Wohnungs-Tafel
Künstler / Unterricht / Institute

Gesang

Sopran und Mezzosopran

Adine Günter-Kothé hoher Sopran SEKRETARIAT: GLIMPF
BERLIN W15, Xantener Straße 14 / Telefon 925727

ELSE REUTER-NEEB Konzert- und Oratoriensängerin - Sopran Weilburg/Lahn Adolfstraße 5, Tel. 514

ELSE RUECKER Konzert- und Oratoriensängerin — Sopran Wiesbaden, Dotzheimer Straße 51, Telefon 20897

Marta Schilling Sopran · Lied, Oratorium Berlin-Zehld., Sven-Hedin-Str. 64 · 848622

Lotte Schrader Sopran, Oper-Konzert-Oratorium Sekretariat: Berlin-Charlottenburg 1 Fernsprecher 345977

LORE SCHRÖTER Oratorien und Lieder Köln, Mohrenstr. 5, Tel. 223904

Carlotta TAG Koloratur-Sopran/Berlin W35 Steglitzer Straße 21 / Fernsprecher 213141

Hilde Wesselmann Sopran—Oratorium—Lied W.-Barmen, Ronsdorfer Str. 64. Tel. 60000

Alle Musikalien * Alle Schallplatten Accordeons, Kleininstrumente

BOTE & BOCK
G. m. b. H.

Im Zentrum:
Leipziger Straße 37
166416

Gegr. 1838

Im Westen: ab 1. April 38
* Passauer Straße 1
Ecke Tauentzienstraße
241582, 248300

Stadtauslieferungsstelle der Allgemeinen Musikzeitung für Groß-Berlin

Konzert-Organisation, Künstler-Vertretung

LOLA BOSSAN

Gründerin und Leiterin des Orchestre Philharmonique de Paris. Geschäftliche Vertretung der Allgemeinen Musikzeitung. **151, Avenue Wagram, Paris XVIIe**

Süddeutsche Konzert-Direktion Otto Bauer G.m.b.H. Leitung: Arnold Clement

München Wurzer Straße 16. Gegründet 1890
Telefon: 22795, 23537 / Telegr.-Adr.: Weltkonzert
Geschäftsstelle und Vermittlung sämtlicher Münchener Konzertgesellschaften und Chorvereine

Arrangement von Konzerten, Vorträgen, Tanzabenden im In- und Ausland. Verlag der Musikzeitschrift Dur und Moll. Schriftleitung: Richard Würz

Alt

Lore Fischer ORATORIEN / LIEDERABENDE Stuttgart W, Gaußstr. 74, Fernruf 65394

RUTH GEHRS ORATORIEN — LIEDER — ORCHESTERGESÄNGE SEKR.: BERLIN-CHARLOTTENBURG 1. TEL. 345977

Margarete Hartmann BERLIN-WILMERSDORF Wexstr. 38, 866853

Eva Jürgens ALT-MEZZO W.-Barmen, Wertherhof 6, Tel. 52291

Bariton

Hans Friedrich MEYER LIED-ORATORIUM, Berlin-Neuwestend, Bolivarallee 7, Tel. 991682

Alfons Schützendorf Bariton Oper — Oratorien
Berlin-Charl., Berliner Str. 22, Tel.: 312324 / **Gesangspädagoge**

Tenor

Clemens ANDRIJENKO Konzert-Oper Berlin-Steglitz, Albrechtstr. 72b

Konzertdirektion Johan Koning

Ruijchrocklaan 32 **HAAG** Telefon 721571
Engagementsvermittlung und Organisation von Konzerten

Zum Richard-Wagner-Jahr 1938

KARL HERMANN MÜLLER

Wachet auf!

Ein Mahnruf aus dem Zuschauerraum für Richard Wagners Bühnenbild

XI, 123 S. mit einem Bildnis Richard Wagners u. 58 Bühnenbildern
Kartoniert RM. 3.80

„Der Fachmann tut gut daran, diese Laienstimme nicht mit überlegenem Lächeln zu überhören, selbst dann, wenn er berechtigte Einwände gegen ihre Gedankengänge zu haben glaubt. Denn sie erklingt aus einer Ergriffenheit von der Sendung des Wagnerschen Bühnenwerks heraus, die durchaus nicht jedem eignet, der berufsmäßig mit Wagner-Werken zu tun hat. Und wie mancher Fachmann auf den Brettern ist ein Laie im Wissen um das, was im Zuschauer vor sich geht! Endlich noch verfügt ein Zuschauer, der, wie der Verfasser, lange Jahre in ganz Deutschland Wagner-Aufführungen gesehen hat, über eine besondere Art von Erfahrung, auch wenn diese vorwiegend unerfreulich ist."

(Die Bühne, Berlin, Februar 1936)

Zu beziehen durch jede Musikalienhandlung und durch

BREITKOPF & HÄRTEL, LEIPZIG

Nummer 12/13 · 25. März 1938

Preis dieses Heftes RM. 1.—

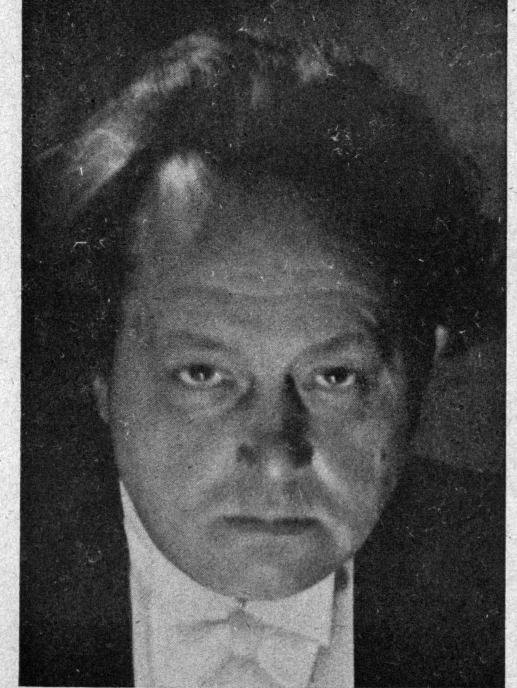
Allgemeine Musikzeitung

Rheinisch-Westfälische Musikzeitung · Süddeutscher Musikkurier

Berlin · Leipzig · Köln · München

65. Jahrgang

Frühjahrs-Werbenummer



phot. Georg Schenker

Oswald Kabasta

der Nachfolger Siegmund von Hauseggers
als Leiter der Münchener Philharmoniker

Postversand ab Leipzig

ALLGEMEINE MUSIKZEITUNG

Hauptschriftleitung und Geschäftsstelle: Berlin-Südende, Doelle-Straße 48 • Fernspr. 75 12 38

Telegramm-Anschrift: Musikzeitung Berlin-Südende. Bankkonto: Deutsche Bank und Diskonto-Gesellschaft, Depositenkasse L III, Berlin-Tempelhof. Postscheckkonto: Berlin 283 28. Zu beziehen durch die Geschäftsstelle Berlin-Südende, Doelle-Straße 48, und Köln a. Rh., Am Hof 30—36, sowie durch alle Musikalien- bzw. Buchhandlungen und Postanstalten **Geschäftsstelle für die Rheinprovinz und Westfalen:** Musikalienhandlung P. J. Tonger, Köln a. Rh., Am Hof 30—36; Fernsprecher 22 59 48 Postscheckkonto: Allgemeine Musikzeitung Köln 559 23 • Schriftleitung: Studienrat Alois Weber, Köln-Deutz, Markomannenstraße 12; Fernsprecher 126 74 **Geschäftsstelle für München und Süddeutschland:** Süddeutsche Konzertdirektion Otto Bauer, G.m.b.H., München, Wurzer Straße 16, u. Musikalienhandlung Otto Bauer, München, Maximilianstraße 5 • Stadtauslieferungsstelle für Groß-Berlin: **Bote & Bock, Berlin W 8, Krausenstraße 61** • Auslieferung in Leipzig: **Breitkopf & Härtel, Leipzig C 1, Nürnberger Straße 36—38** • Die Zeitung erscheint jeden Freitag, vom 15. Juli bis 1. September zweiwöchentlich • Bezugspreis durch Postzeitungsamt und den Buchhandel bezogen RM. 6.25 vierteljährlich einschließl. Bestellgeld • Bei Versand nach dem Ausland werden Porto und Streifbandkosten berechnet • **Preis der Einzelnummer RM. 0.70**

Anzeigenpreise werden nach Millimeterzeilen berechnet. Zur Zeit gilt Preisliste Nr. 5 vom 1. Januar 1938. Ausführliche Auskunft auf schriftliche Anfragen
Für unverlangt eingesandte Manuskripte keine Gewähr. Rückporto ist beizufügen

Allgemeine Musikzeitung

Wochenschrift für das Musikleben der Gegenwart

RHEINISCH-WESTFÄLISCHE MUSIKZEITUNG / SÜDDEUTSCHER MUSIK-KURIER

Herausgeber: Paul Schwers

65. Jahrgang | Berlin, Leipzig, Köln, München, 25. März 1938 | Nummer 12/13

Claude Debussy

Zu seinem 20. Todestage am 26. März

Von Dr. Andreas Liess, Wien

Wenn Claude Debussy, wie kein Zweiter in der Musik, das Wesen der Jahrhundertwende verkörpert, so spiegeln sich auch in seinem Schaffen die treibenden Grundkräfte wieder, die jener Zeit das Gepräge geben: In erster Linie ist in seinem Werke ein romantischer Geist lebendig, den in besonderem Maße Debussy, „der Tonpoet", offenbart, ebenso die freiheitliche, historischen Formen abgeneigte Darstellung der musikalischen Erlebniswelt; zugleich offenbart sich aber auch ein antiromantischer Zug, der im Laufe seiner Entwicklung immer betonter aufscheint und keimhaft die Grundlagen der späteren neuen Kunst enthält. Dieser antiromantische Zug muß im besonderen als Ablehnung einer ausgesprochenen musikalischen Illustrationskunst, als eine Betonung der Absolutheit des Musikalischen in der Eigenbedeutsamkeit des Klanges (das steht in keinem Widerspruch zum „Tonpoeten") und als einer Betonung der formalen Geschlossenheit, die schließlich selbst wieder zu den historischen Formen hindrängt, erfaßt werden.

Daß Debussy in seinem Schaffen, das als grundsätzliche Verkörperung des farbigen Ausklanges einer Kultur zu gelten hat, diese beiden scheinbar gegensätzlichen Richtungen vereinigte und so zugleich zum Schnittpunkt zweier Entwicklungstendenzen wurde, verdankte er der französischen Geisteshaltung seines Musikertums. Der antiromantische Zug Debussys, wie wir ihn oben genannt haben, hat seine Wurzeln in dem Wesen der französischen Romantik, die stets eine Synthese von romantisch gefühlsmäßiger Inhaltswelt und klassisch-formaler Umgrenzung ist und der die letzte „Entgrenzung" der deutschen Romantik stets fremd blieb. Viktor Klemperer hat die französische literarische Romantik in diesem Sinne als eine Romantik „cum grano salis" bezeichnet. In der Musik liegt der Fall gleich. Der „goût", Gesetzgeber der französischen Kultur, läßt auch hier romantische Extreme nicht aufkommen, und dieser Geist des „Gleichgewichtes" ist es auch, der in jenen Jahren entwicklungsgeschichtlich europäisch höchst bedeutsam wurde. Debussy ist auf musikalischem Gebiet die entscheidende und bedeutsamste Erscheinung. Durch sein Werk wirkt der französische Geist — seit langer Zeit wieder einmal auf dem Gebiete der Musik aktiv — bestimmend auf das europäische Musikgeschehen ein.

Wenn Debussy in erster Linie der Meister der Farbe war und es auch bis an sein Lebensende blieb, so ist doch seine Eigenentwicklung und ihre historische Bedeutsamkeit in keiner Weise zu unterschätzen. Sie läßt den französischen Meister weniger einem Monet, mit dem ihn die Form der impressionistischen Technik verbindet, als vielmehr einem Cézanne in Parallele stellen. In dieser seiner Eigenentwicklung treten die Elemente, die bestimmend für die Grundlagen der neuen Kunst werden sollten, immer schärfer umrissen hervor. Neben der Ausweitung der klanglichen Materie, der zentralen Tat seines Schaffens, treten Probleme linearer Gestaltung, rhythmischer Differenzierungen in den Vordergrund, und als besonders wichtig erkennt der gegenwärtige historische Blick die Auseinandersetzung Debussys mit dem Problem der Tonalität. Gewiß ist es noch keine Erfüllung, die das Schaffen Debussys in seinem Endstadium bietet, es ist vielmehr ein Tasten, zudem das Tasten eines in schwerer Krankheit dem Tode Geweihten; aber das Neue wird lebendig, kündigt sich an, ist auf dem Wege! Debussy; der große Romantiker und musikalische Meister des Symbolismus ist die Brücke zu einer neuen Musiksprache und einer neuen musikalischen Ausdruckswelt.

In den ersten Jahrzehnten des neuen Jahrhunderts wurden die Reisen des russischen Balletts unter Diaghilew, vor allem die Pariser Gastspiele, europäisch bedeutsam. Gegen

die Neuromantik und die Kunst der Nuance erhebt sich hier ein neues herberes Schönheitsideal. Strawinskys Sacre du Printemps verkörpert diesen Geist erstmalig scharf umrissen. Gewiß, viele Bewegungen und Regungen des beginnenden Jahrhunderts liefen in verwandten Bahnen und zeigten ein Abrücken von den romantischen Idealen. Zu erwähnen ist vor allem die große, immer mächtiger werdende Bewegung, die sich erneut auf die lineare altklassische Kunst und ihre Vorvergangenheit hinbewegte, insbesondere die „Zurück zu Bach-Bewegung". Aus romantischem Geiste entstanden, wendet sie sich wieder klassischen Idealen, zumindest einer Parallelhaltung dieser Ideale zu — wobei nicht unterlassen sei, auf die teilweise einseitigen und mißverständlichen Auslegungen Bachscher Musik hinzuweisen, wie sie etwa der „Motorismus" mit sich brachte. In der klassizistischen Gesinnung trifft sich diese Neuausrichtung geistig mit der französischen „Haltung des Gleichgewichtes". Strawinskys Ideal, wie das auf ihn sich stützende der jüngeren französischen Generation, vor allem der Six, ist gewiß eine extreme Haltung, die erst später ihr Gleichgewicht findet, in dem Augenblick nämlich, wo sich der französische Geist mit seinen klassischen Formungstendenzen immer stärker bemerkbar macht. Die wilde Kraft der russischen Invasion wird in die Fesseln des französischen Esprits geschlagen, erliegt dem französischen Formgeist.

Debussy setzt sich mit diesen einströmenden neuen Bewegungen, die im Grunde sein romantisches Ideal der Nuance angreifen, — obwohl sie im ersten Stadium selbst noch (im Sinne des Expressionismus) als romantisch bezeichnet werden können — auseinander. Er gibt sich selbst, den Grundwesenszug seiner Kunst, nicht preis, aber er geht weiter, und die folgenden Jahre seines Schaffens stehen ganz unter der Problematik des Neuen. Alle Extreme und vor allem auch aller Realismus ist ihm fremd. Wenn er jedoch in seinem Ballett „Jeux" dem Tennissport als täglicher Wirklichkeit seinen Tribut zollt, so ist das ein Schritt auf dem Wege, der Honegger zu seinen Maschinen- und Sportsymphonien führt. Am bezeichnendsten sind für diese Auseinandersetzungen Debussys mit den neuen Schönheitsidealen die letzten Werke mit ihrer vornehmlich auch rhythmischen Problematik. Daß er „Sonaten" schreibt, die gewiß weder formal noch romantisch-freiheitlich gesättigt sind, ist ein deutliches Zeichen neuer Ausrichtung. Es offenbart sich hier das Streben, den Grundzug seiner farbigen Welt mit klassizistischen Tendenzen der Linie (vgl. hierfür auch besonders das „Martyrium des Heiligen Sebastian") und solchen rhythmischen Eigenlebens der expressionistischen Welt zur Einheit zu verschmelzen. Strawinsky-Einflüsse sind unverkennbar, jedoch schon die gesamte Entwicklung Debussys seit seiner engeren impressionistischen Schaffensperiode zeigt eine immer deutlicher werdende Zielstrebung auf diese Problemstellungen hin, die ihn in seinen letzten Schaffensjahren in aller Unruhe bewegten. Offenkundig wird hier, daß Debussy auch technisch-stilistisch aus dem romantischen Geisteskreis in einen klassizistischen hinüberzutreten strebt.

Die Wurzeln der aristokratisch-preziösen Nuancenkunst Debussys liegen nicht so sehr in den Folgerungen rein musikalischer Weiterentwicklung des überkommenen musikalischen Gutes als vielmehr in den Einflüssen, die die Literatur seinerzeit auf ihn ausübte. Paul Dukas schrieb in tiefer Erkenntnis über Debussy, daß die stärksten Einflüsse, die sich auf seine Kunst auswirkten, nicht die der Musik, sondern die der Literatur waren. Debussy war in der Tat der Musiker des Symbolismus, und die Feinheit dieser Kunst in Form und Inhalt war es, die Debussys Genie im Musikalischen die ihr gemäße Verfeinerung der Ausdrucksformen schaffen ließ, eben jene Kunst der Nuance, die kein Werk im Zusammenhang mit der Dichtung so vollkommen offenbart wie „Pelleas und Melisande". Wie eng Debussy mit der Welt des literarischen Symbolismus verbunden war, zeigen seine Werke, die die Namen Baudelaires, Verlaines, Mallarmés neben Maeterlinck untrennbar mit seiner Musik und ihrem Geiste verknüpfen.

Diese Abhängigkeit von der Literatur ist typisch romantisch wie auch die Verbundenheit des Schaffens mit Erlebnissen der Natur. Es hieße jedoch Debussys Kunst mißverstehen, wenn man hieraus auf programmatische Tendenzen schlösse. Nicht die Schilderung ist Absicht und Charakteristik seiner Musik, sondern das Ergreifen des Wesens der Dinge. Es ist ein geistig geweitetes „imiter la nature", dem er folgt. Debussy, der musikalische Symbolist, deckt die Wurzeln seines Tonpoetentums auf. Sein musikalischer Symbolismus ist zudem so französisch wie der literarische und verbindet, wie die Meister dieser literarischen Richtung, Tiefe gefühlsmäßigen Erlebens mit Klarheit der Formung. Debussys Musikstücke sind vergleichbar kostbar gefaßten Edelsteinen. Nie gibt er das Erlebnis der Natur, des Wesens der Dinge in elementarer Unmittelbarkeit, stets tritt das Gleichgewicht künstlicher Formung, einer preziösen Fassung von vergeistigter espritvoller Haltung ergänzend hinzu. Man täusche sich jedoch nicht über das Wesen dieser scheinbar das Gefühl verschließenden Form: Hinter den preziösen Gebilden Debussys steht eine erlebnistiefe und brennende Seele!

Daß Debussy den Weg der Nuance in der musikalischen Technik fand, verdankte er neben Einwirkungen der zeitgenössischen Literatur den Anregungen, die ihm die Kunst des fernen Ostens bot. Die „Drucke" des Ostens, durch die Brüder Goncourt modern gemacht und von entscheidendem Einfluß hinsichtlich der „flächenhaften Gestaltung" auf die impressionistische Malerei, waren zu Tausenden in Paris verbreitet. Ausstellungen östlichen Kunstgewerbes ergänzten diese Eindrücke. Von höchster Bedeutsamkeit war für Debussy jedoch die Weltausstellung im Jahre 1889 mit ihren musikalischen Darbietungen exotischer Musik. Ihr Erlebnis wurde grundlegend für seinen Ausdrucksstil und wirkte fort bis in die letzten Lebensjahre des Meisters. Die schönsten Blüten dieser Anregungen zeitigte seine Klavierkunst zu Beginn des neuen Jahrhunderts, jene im Ausdruck ungeahnte Kunst für das Tasteninstrument, die zu den eigenartigsten und bedeutsamsten Früchten seines Schaffens gehört.

Im musikalischen Kreis steht die Auseinandersetzung mit Wagner in Debussys Werden an erster und bedeutsamster Stelle. Zuerst glühender Verehrer, wird Debussy bald aus nationalem Instinkt und nationalen Erkenntnissen heraus um des Wesens seiner französischen Musik willen, zum Feind des deutschen Meisters. Immer deutlicher erkannte er — bei aller Würdigung der Größe Wagners —, daß der Weg seiner französischen Kunst ein anderer sein müsse als der der deutschen. Zwei historische Bedeutsamkeiten ergeben sich aus dieser Auseinandersetzung: Debussy zieht einmal die letzten Konsequenzen der Farbigkeit aus Wagners Lebenswerk, vor allem dem „Tristan"; sein Impressionismus der Farbe ist als folgerichtige Weiterentwicklung der Wagnerschen Farbigkeit zu verstehen. Zugleich findet er in dem Sich-Loslösen von dem Geist der deutschen Romantik zurück zu der französischen Eigenart und stellt den Ruf der französischen Musik wieder her, indem er erneut das arteigene Ideal eines französischen Stiles aufstellt. Pelleas und Melisande zeigt beide Züge; Triumph französischen Geistes und seines Ausdruckes, erweist diese Oper zugleich die Bindung an die Wagnersche Kunst und die Weiterführung der in ihr gegebenen Klangelemente.

Wesentlich ist musikalisch in gleicher Weise die Anregung, die Debussy von der russischen Musik empfing, ins-

besondere von Mussorgsky. Hier ist es der freiheitliche Geist der Gestaltung, die ihn, der er von glühender Begierde erfüllt war „Fenster aufzustoßen", lebendig ansprach. Dieses Streben nach Freiheit offenbarte bereits in kühnen Phantasien und Eigenwilligkeiten das Genie des Musikers in jungen Jahren. Die Jugendaufenthalte in Rußland als Hauspianist der Frau v. Meck, der Gönnerin Tschaikowskys, blieben wohl nicht ohne Einfluß, wenngleich eine Reihe von Biographen dies in Abrede stellt. Waren es nicht die Einwirkungen jener Zeit, so hatten Lieder und die Oper „Boris Godunow" von Mussorgsky später in den neunziger Jahren starke Nachwirkungen auf sein Schaffen. Auch Balakirefs, Rimsky-Korssakoffs und Borodins ist hier zu gedenken, schließlich auch der freiheitlichen Zigeunermusik Rußlands, die in gleicher Weise wie die Musik des Fernen Ostens ihm ein eindringliches Erlebnis wurde. In diesen Kreis freiheitlich bestimmender Einflüsse fällt auch die Welt des spanischen Tanzes, jene Klangwelt von jenseits der Pyrenäen, deren Verwandtschaft den französischen Musikern im Blute liegt, und die geweckt, wie bei Bizet, so auch bei Debussy, in eigenartiger Belebtheit und Natürlichkeit der Charakteristik zutage tritt. Bizet hat nie, Debussy nur ganz gelegentlich seinen Fuß über die spanische Grenze gesetzt, und doch sind seine Spanien gewidmeten Werke wie auch Teile seines Streichquartettes erfüllt von spanischem Geiste, deren Echtheit und Überzeugungskraft selbst ein Manuel de Falla rühmte.

Je mehr in Debussy das national-französische Wesen bewußt hervortrat, das ihm den ehrenden Beinamen „Musicien français" — wie er sich selbst stolz nannte — und „Claude de France" eintrug, destomehr beschäftigte ihn auch die musikalische Vergangenheit Frankreichs, und die Stärkung und die Bewußtheit dieser seiner bodenständigen Schaffenskräfte führten auch zu dem glücklichen Ausgleich, der in gleicher Weise Formbetontheit und freiheitlich-revolutionäre Strebungen zusammenband. Debussys Blick wandte sich über Bach, den deutschen Großmeister, dessen Musik sich in Frankreich und Belgien, Hüter der alten Orgeltradition, besonderer Hochschätzung erfreute, den französischen Meistern des Klavierspiels, Couperin und Rameau zu. Über Verlaines Balladen gewann er ebenso Interesse an den Renaissancedichtern Charles d'Orléans und François Villon, auch an Tristan Lhermite, deren Texte er vertonte. Diese Gesänge sind besonders bedeutsam für sein Hinwenden zu einer neuen klassischen Geisteshaltung in der musikalischen Darstellung. Noch steht nicht fest, ob der Vertonung dieser Gesänge Anregungen der Musik des 15. und 16. Jahrhunderts zugrunde liegen. In jedem Falle sind verwandtschaftliche geistige Züge mit der Musik eines Jannequin und anderer Chansonnisten aufzudecken; vielleicht, daß die Schola cantorum in Paris mit ihren Aufführungen wie die beginnende Herausgabe der alten Werke ihren Einfluß geltend machten.

Debussys Musik ist eine ausgesprochene Individualkunst. Als solche verkörpert sie mehr als jede andere künstlerische Äußerung der Jahrhundertwende den Ausklang einer Kulturepoche, und dies nicht allein in der farbigen Klangwelt, sondern in gleicher Weise in der subjektiv-persönlichen Geisteshaltung. Debussys Künstlerpersönlichkeit zeichnet sich aus durch die Kraft der Sensibilität, die mehr passiv als aktiv ist. Es ist keine „müde" Kunst, wohl aber höchste Verfeinerung. Abgesehen von dem französischen Wesen seiner Musik, das die Brücke zu der späteren Schaffenswelt hinüberschlägt, ist sein Werk als letzte Gefühlskunst neben dem Expressionismus zu deuten, der aber wieder kaum zu ruhevoller Formgebung durchdringt. Sein Schaffen ist in keiner Weise intellektualistisch — und dies trotz seiner französischen Haltung. Gewiß arbeitete Debussy gedanklich bewußter, als allgemein angenommen wird. Zeugnis dessen sind die vielen Überarbeitungen des Pelleas und das Strukturbild seiner Musik. Im Vordergrund jedoch steht der große „Intuitive". Wenn er — und dies mutet gleichsam als Verschleierungstaktik an — die freiheitliche Gestaltung stets mit besonderem Nachdruck betonte, so darf nicht außer acht gelassen werden, daß er ein Könner im vollen Besitz des kompositorischen Rüstzeuges war (im Gegensatz etwa zu Mussorgsky), und daß er so auf sicherem Boden stehend die Freiheit proklamierte. Sein Schaffen war von einer systemhaften konstruktiven Formungsarbeit frei. Der Instinkt war sein vornehmster Leiter.

Besonders deutlich zeigt sich dies in seinen tonalen Grundlagen. Rückschauend erkennen wir immer deutlicher, daß hier noch eine bedeutsame Zwischenstufe zwischen der alten Tonalität des 18. und 19. Jahrhunderts und neuen angestrebten Formungen der Gegenwart aufzudecken ist. Sie deutet sich an, indem Debussy die alte Tonalität, die er zunächst in letzter Folgerung des akkordischen Aufbaues weitet, hinter sich läßt; ja in seinen „Reihungen" und seinem klanglichen Zusammenhalt offenbaren sich vorläuferhaft neue Prinzipien. Diese sind sogar als „durchdacht" zu bezeichnen, aber nicht konstruktiv und systemhaft durchgeführt. Das Streben nach neuen Prinzipien tonalen Zusammenhaltes ergreift in der Gegenwart offenkundig immer mehr und bewußt die ganze Breite des Musikschaffens. Debussys historische Bedeutung ist in dieser Hinsicht noch nicht festgelegt. In jedem Falle zeigt sich auch in der tonalen Hinsicht die allgemein gültige Doppeldeutigkeit von Debussys Lebenswerk, auf die ich an anderer Stelle schon hinwies[1]: daß nämlich in seiner letzten Übersteigerung romantischer Prinzipien das beginnende Neue ausdeutbar, und zum Teil auch bereits bewußt angestrebt, beschlossen liegt, wobei dem französischen Wesen seiner Romantik ein bedeutsamer Anteil an einer solchen „Umdeutung" zufällt. Wie seines Schaffens war auch zugleich der Instinkt Leiter des Werdens seiner Künstlerpersönlichkeit: So wurde er zum Schöpfer einer neuen, echt französischen Musik von so vollkommenem Ausdruck westlich-lateinischen Geistes, wie ihn seit Machault Frankreich nicht mehr gesehen hatte. Indem sich Debussy von seinem inneren starken Drange allein leiten ließ, erreichte er die höchste Stufe der Originalität. Der Bruch mit Wagner ist Zeugnis seiner Kraft des Instinktes, die zugleich Kraft des Genies ist.

Wesenhaft im Rahmen seiner Eigenart, zugleich besonderer Ausdruck seiner persönlichen Haltung wie seines nationalen Charakters ist der aristokratische Zug seines Schaffens. Er gehört zur Urwesenheit seines gesamten Schöpfertums. Schon an dem Knaben Claude Achille tritt er deutlichst hervor in der Liebe und Bevorzugung alles Seltenen und Raren. Verwunderlich in dem einfachen Milieu seiner Familie und Kindheit, wird er vielleicht verständlich in der Erkenntnis, daß hier der alte Geist seiner adeligen Vorfahren, derer De Bussy, wieder lebendig wird, und das mystische Wunderspiel der Natur Eigenheiten des Werdens und der Begabung aus alten Wurzeln sprießen läßt. Diese aristokratische Haltung, voll Sensibilität, ist der Kern von Debussys gesamtem Schöpfertum und seiner gesamten geistigen Ausrichtung und Entfaltung. Seine Entwicklung, bestimmt durch seine Neigung, gerundet durch die Einflüsse der künstlerischen Umwelt, in denen er seiner selbst bewußt wurde, entfaltete die eigenartigste Blüte, die die Musik der letzten Jahrhunderte sah.

---

[1]) Andreas Liess: Claude Debussy, Das Werk im Zeitbild, Straßburg 1936, 2 Bände.

Vom Lampenfieber und seiner Bekämpfung

Von Gerh. F. Wehle

Wer kennt es nicht — das böse Lampenfieber! Plötzlich schleicht es an einem empor, kriecht den Rücken entlang, ein Schauer läuft über den Körper, man friert. Der Kopf wird von einem eisernen Ring gepreßt. Und nun wirkt sich dieses Phänomen in doppelter Weise aus: der eine, der davon befallen wird, rennt unruhig im Zimmer umher, der Blick flackert, die Hände zittern und sind heiß und feucht, Schweiß tritt auf die Stirn. Der Atem geht in fliegender Hast und stockend, das Herz schlägt in wütenden Stößen gegen die Rippen. Der Unbeteiligte geht dem Opfer am besten aus dem Weg, wenn er nicht unwirsch angefahren werden will. Im anderen Falle „verreist" der vom Lampenfieber Heimgesuchte: er zieht sich stumm in sich selbst zurück, redet kein Wort, ist völlig apathisch und scheint „der Welt abhandengekommen zu sein". Das Essen schmeckt nicht, freundlicher Zuspruch bleibt unerwidert.

Wie es sich nun äußern mag, das Lampenfieber: unter allen Umständen ist es nicht nur ein unerwünschter, sondern höchst unangenehmer Geselle. Keiner bleibt davon verschont. Da ist der Jüngling, der zum ersten Male bei der Hochzeit eine Rede halten soll. Er hat sie gut memoriert. Aber am Abend zuvor, als er sich die schön gewürzte Rede noch einmal durchgeht, sieht er plötzlich den ganzen Kreis der geladenen Gäste leibhaftig vor sich. Ein Schrecken fährt durch ihn hindurch, sein Gedächtnis versagt — er bleibt stecken. Wie soll das nun morgen ablaufen? denkt er. Und nun schüttelt ihn das Lampenfieber ununterbrochen — dasselbe Lampenfieber, das die junge Hausfrau tyrannisiert, wenn sie zum ersten Male große Gesellschaft gibt — dasselbe Lampenfieber, das den Stellungsuchenden unsicher, befangen und zaghaft macht, wenn er die Glocke zum Hause seines neuen Chefs zieht. So ließe sich die Reihe der armen Opfer ins Unendliche fortsetzen.

Warum sollte nun der Künstler davon verschont bleiben? Im Gegenteil! Wohl nirgends grassiert diese Krankheit mehr als unter den Künstlern. Ob es nun der reproduzierende Künstler ist, der vor eine mehrhundertköpfige Menge treten muß, oder ob es der Schaffende ist, dessen Werk ohne seine Mitwirkung aufgeführt wird: der eine wird krebsrot, während der andere weiß wie eine Kalkwand erscheint. Höchst peinlich wird die Angelegenheit, wenn obendrein die Hände oder gar die Knie anfangen zu zittern! Das Schlimme dabei ist, das die liebe Mitwelt den Unglücklichen in den seltensten Fällen bemitleidet oder ihn als Kranken behandelt. Sie empfindet ihn nur als komische Figur, über die man lächelt und hinzufügt: „Der hat aber Lampenfieber!"

Die Tapferen unter den „Kranken" leugnen zwar beharrlich. Aber es nützt ihnen alles nichts: man merkt ihnen ihren Zustand trotz der zur Schau getragenen männlich-aufrechten Haltung doch an! Die Schwächlichen indessen lassen sich gehen und geben sich erst gar keine Mühe, um ihr Leiden zu verbergen, weil sie wissen, es ist doch nichts dagegen zu machen, jede Mühe ist fruchtlos. So sitzen sie wie ein „Häufchen Unglück" in der Sofaecke und warten, bis ihr Stündlein schlägt, d. h. bis das Klingelzeichen, das unbarmherzige, ertönt, das sie aufs Schaffot, wollte sagen, das Podium oder die Bühne, ruft.

Nun ist das Endergebnis geteilt: die einen sind in dem Augenblick, wo sie aktiv werden, von diesem lästigen Fieber geheilt und können frisch und frei „ihres Amtes walten". Die anderen sind unglücklicher daran. Das Fieber sitzt ihnen nach wie vor in Herz und Hirn und bringt sie in besonders schlimmen Fällen ganz aus dem Konzept. Wiederholt sich solches Mißgeschick, so wird sich der Betreffende schließlich selbst sagen, daß er den Anforderungen, die das öffentliche Auftreten an ihn stellt, nicht gewachsen ist. Er tritt vom Schauplatz ab und resigniert. Eine Pianistin z. B. wie jene, die im Berliner Bechsteinsaal beim Vortrag der *h*-moll-Sonate von Liszt im ersten Satz dreimal stecken blieb und schließlich, die Hände hoch erhoben, den Kopf schüttelnd, das Stück abbrach und ins Künstlerzimmer verschwand, wird wohl den Weg aufs Podium ein zweites Mal nicht mehr beschreiten. Obwohl auch hier keine Norm aufgestellt werden kann! Als vor Jahrzehnten ein Predigtamtskandidat seine erste Predigt hielt und darin mehrmals elend stecken blieb, klopfte ihm hernach der Pfarrer der Kirche gutmütig auf die Schulter und meinte: „Aus Ihnen wird in Ihrem ganzen Leben kein guter Redner!" Der Unglückskandidat war aber kein anderer als der später so berühmt gewordene Oberhofprediger Stöcker!

Es gibt da die ergötzlichsten Geschichten, wie das Lampenfieber selbst die bedeutendsten Künstler in arge Bedrängnis versetzte. So verpatzte Wagner bei einer Aufführung des Meistersinger-Vorspiels in London die Einsätze derart, daß Hans Richter ihm den Taktstock aus der Hand nahm und weiter dirigierte. Rubinstein mußte ein Konzert abbrechen, weil ihn das Lampenfieber ganz urplötzlich arg belästigte. Das Publikum wartete vergeblich auf den zweiten Teil des Konzertes. Man gab bekannt, daß Rheumatismus ihn an der Fortsetzung verhindert habe! In einem Berliner Konzert spielte kürzlich ein ausgezeichneter, ganz bekannter Pianist (Professor!) das *As*-dur-Impromptu von Schubert. Sonderbarerweise erschienen in dem bekannten Stück auf einmal zwei Takte, die nicht von Schubert stammten, eine Art atonale Polyphonie! Bei der Reprise des Stückes aber, haargenau an derselben Stelle, tauchte wieder dieses atonale Stammeln auf! Aber nur zwei Takte lang. Dann floß alles in den gewohnten Bahnen weiter! Seltsames Mißgeschick, das sich zwischen Tonika und Dominante eines Schubertschen Stückes hineinlampenfieberte!

Höchst Ergötzliches erzählt Fritz Binder in der Deutschen Sängerbundeszeitung (6. März 1937) von Hans v. Bülow. Dieser spielte in Bremen im Unionssaal die „Chromatische Fantasie und Fuge" von Bach. „In der Fuge merkten wir", schreibt Binder, „mehr und mehr eine sich steigernde Unruhe an Bülow. Plötzlich brach er jäh ab, fuhr sich mit der Hand über den ziemlich kahlen Schädel und hielt eine seiner berühmten Konzertreden: ‚Sie haben gemerkt, daß ich den Faden verloren habe. Wenn ich Ihnen sage, daß dieses Stück eines der schwierigsten der gesamten Klavierliteratur ist, nicht nur für den Hörer, sondern auch für den Spieler, wenn ich Ihnen ferner sage, daß ich nicht genügend Zeit hatte, mich vorzubereiten, so werden Sie mein Steckenbleiben begreiflich finden. Ich fange noch einmal ganz von vorne an, trotzdem Sie den größten Teil gehört haben. Aber es schadet Ihnen nichts, wenn Sie so etwas zweimal hören!' Sprach's und wiederholte das ganze Stück. Prachtvoll spielte er es nun!"

Von Eugen d'Albert weiß Fritz Binder folgendes zu berichten: „Als ich den in der Blüte der Jahre stehenden großen Künstler in Solingen von seinem Hotel abholen wollte, bot sich mir ein Bild dar, so unglaublich komisch und zwerchfellerschütternd, daß ich all meine jugendliche Kraft anwenden mußte, um nicht laut hinauszulachen: Der damals von der ganzen Welt in seinen Konzerten bejubelte, unvergleichliche Meister des Klaviers saß auf einem Stuhl, in sich zusammengesunken wie eine willenlose Puppe, ließ Arme und Kopf herunterhängen und wurde von seinem Sekretär Fitzenhagen, der ihn auf seinen Reisen begleitete, angezogen wie ein Wickelkind! Nicht die leiseste Hilfe ließ der große Mann seinem getreuen Ammerich angedeihen — infolgedessen war für beide diese Art der Vorbereitung zu einem ‚Beethoven-Klavierabend' sicherlich keine Quelle reiner Freuden. Später fragte ich Fitzenhagen, was das zu bedeuten habe? ‚Heute haben wir mal wieder ganz großes Lampenfieber gehabt!' sagte er. Eugen d'Albert ganz großes Lampenfieber in Solingen! Er, der in allen Hauptstädten der Welt als unumschränkter König des Klaviers galt, er, dessen Beethoven-Abende höchste Offenbarungen waren — Lampenfieber in Solingen!"

Über dieses Kapitel ließen sich Bände füllen! Wie aber dem Übel begegnen, ihm steuern? Die einen sagen: Baldriantropfen zur Beruhigung nehmen! Andere haben Talismane, die ihnen helfen sollen. Der große Geiger Sarasate trug stets eine kleine, goldene Miniaturgeige in seiner Westentasche, die ihm einst ein europäischer König geschenkt hatte. Sie sollte ihn vor Lampenfieber schützen und ihm gutes Gelingen sichern. Der Sänger Raimund von zur Mühlen, berichtet Fritz Binder, setzte sein Vertrauen auf ein Hufeisen, das er irgendwo gefunden hatte und das er seitdem immer in einem eigens dafür gearbeiteten Etui bei sich hatte. Als er einmal vor einem Konzert in London entdeckte, daß er diesen Talisman in der Droschke liegen gelassen hatte, sagte er sofort das Konzert ab! Ohne das Hufeisen konnte er nicht auftreten. Er war auch sofort heiser! Und Ernst v. Schuch, so konnte man früher lesen, hat zum Dirigieren im Theater sein ganzes Leben lang nur einen einzigen Frack gehabt, glänzend, speckig, schillernd in allen Farben. Er bildete sich ein, nicht gut zu dirigieren, wenn er im Orchester in einem anderen Frack erscheinen würde!

Man fragt sich angesichts des wirklich äußerst lästigen Lampenfiebers einerseits und der oft geradezu kindischen Bekämpfung, besser Beschwörung durch direkt primitiv-heidnische Mittel andererseits, ob es denn tätsächlich keine Möglichkeiten gibt, diesem Übel abzuhelfen. Schauen wir uns den Unhold einmal etwas näher an. Zunächst sei festgestellt, daß das Lampenfieber eine psychische und eine physische Seite hat. Indessen ist das seelische Moment das Primäre. Immer nämlich ist es ein Gedanke, der uns in den Zustand des Lampenfiebers versetzt. Der Gedanke erzeugt dann teils Vorstellungen unangenehmster Art, teils ruft er peinliche körperliche Zustände hervor. Hieraus ergibt sich, daß die Bekämpfung von zwei Seiten aus zu erfolgen hat, von der seelischen und von der körperlichen Seite her. Aber wo anfangen?

Wie erwähnt, ist das seelische Moment der Urheber. Also müßte vom Seelischen durch Gegenvorstellungen begonnen werden. Nun helfen solche Vorstellungen aber in den meisten Fällen absolut nichts, weil nicht gleichzeitig vom Körperlichen her mitgearbeitet wird. Tatsache ist, daß das Lampenfieber in erster Linie die Atmungsorgane beeinflußt. Das schnelle, stoßweise Atmen, durch die Aufregung erzeugt, läßt die verbrauchte Luft in den Lungen zurück, ohne die Schlacken herauszubringen, so daß das Herz in eine ungehemmte, unregelmäßige Tätigkeit verfällt. Hier muß man einsetzen. Man beginne also bei Auftreten des Lampenfiebers zuerst mit regelmäßiger, konzentrierter Tiefatmung, damit die schlechten Luftrückstände aus den Lungen gepumpt werden und das Blut wieder normal pulsiert. Das ist die erste und Hauptbedingung.

Nun aber nicht nach drei, vier Atemzügen aufhören und in die alte, gehetzte, stockende Atmung zurückfallen, sondern unentwegt langsam und tief weiter atmen, damit der Sauerstoff den Körper durchdringen kann. Doch jetzt muß unbedingt die geistig-seelische Selbstbehandlung in Kraft treten. Man gebe sich also Suggestionen. Jedoch nicht negativer Art wie etwa: „Ich habe kein Lampenfieber! Ich habe keine Angst! Ich fürchte mich nicht vor dem öffentlichen Auftreten!" usw. Derartige negative Suggestionen kommen einer Verdrängung gleich, die irgendwo in der Vorstellung, im Unterbewußtsein, wieder Hemmungen aufspeichert. Viel besser und produktiver ist es, mit positiven Suggestionen zu arbeiten wie z. B. in dem Sinne: „Ich stehe mit den kosmischen Kräften in engstem Kontakt. Sie gehen durch meinen Körper und meine Seele hindurch und regenerieren mein ganzes Sein. Geistige, körperliche und seelische Konzentrationskräfte ziehen in mich ein und geben mir Ruhe, Überlegenheit, Sicherheit, Selbstvertrauen und Selbstbewußtsein."

Solche und ähnliche Suggestionen, aus dem Bewußtsein des Vorhandenseins der kosmischen Kräfte erwachsen, deren wir uns nur zu bedienen brauchen, geben — immer in Verbindung mit der ganz geregelt durchgeführten Tiefatmung! — sehr bald ein Gefühl der Ruhe, Festigkeit und Geborgenheit. Das Lampenfieber verschwindet und läßt das Feld frei für Konzentration auf die vor einem liegende Aufgabe. Nun bilde man sich aber ja nicht ein, daß man Erfolge mit diesem Rat erzielen kann, wenn man fünf Minuten vor dem öffentlichen Auftreten mit solchen Suggestionen beginnt! Man wird damit elend scheitern! Vielmehr muß man täglich mit diesen Gedanken umgehen, sich täglich dergestalt trainieren! Jeder Künstler weiß, wie sehr er auf seinem Instrument üben, täglich üben muß, wenn er immer in Form sein will. Der Geist ist aber auch nichts weiter wie eine Art Instrument, das gemeistert sein will — gemeistert durch Üben nach dem alten Wort: „Jung gewohnt, alt getan." Die Gedanken, die wir am meisten denken, manifestieren sich in uns am deutlichsten. Sind wir aber davon überzeugt, daß wir Lampenfieber haben und immer haben werden und daß es uns immer schaden wird, so können wir das Lampenfieber nie los werden! Arbeiten wir aber täglich an der Behebung dieser geistigen Disziplinlosigkeit, so werden wir uns zu innerer Harmonie und geistiger Disziplin erziehen. Wir müssen uns täglich darauf konzentrieren und an den Enderfolg glauben; dann bleibt er auch ganz bestimmt nicht aus!

Wo aber die Zeit für diese Übungen hernehmen, wird mancher sagen! Zeit dafür ist in Hülle und Fülle vorhanden! Man braucht nicht halbestundenweise daran zu üben. Früh beim Erwachen gebe man sich zwei, drei Minuten positive Suggestionen in der oben beschriebenen Art. In der Straßenbahn, dem Autobus, lehne man sich zurück, schließe für kurze Minuten die Augen, um durch die äußere Umgebung nicht abgelenkt zu werden und versenke sich in dieselbe Materie. Abends vor dem Schlafengehen wende man seine Aufmerksamkeit dem nämlichen Gebiet zu. Oder beim Spazierengehen, im Anblick der Natur, beim Betrachten des Sternenhimmels, immer ist Gelegenheit zu solchen Meditationen, selbst wenn es stets nur kurze Minuten sind, in denen wir unser geistiges Auge auf unsre Innenwelt richten können.

Es schadet durchaus nichts, wenn sich im Laufe der Zeit Suggestionsformeln herausbilden, die immer wiederkehren. Das ist nur ein Zeichen dafür, daß diese Gedanken und Sätze ins Unterbewußtsein gedrungen sind und nun ohne unser Zutun plötzlich da sind. „Alles Große stammt aus dem Unbewußten", sagt Goethe. Und geistige Selbstdisziplin ist bestimmt etwas Großes, wenn wir sie meistern wie unser bürgerliches Handwerk. Aber irgendwie muß diese Kunst in uns eingedrungen sein. Also sorgen wir dafür, daß unser Bewußtsein, wir seien mit den kosmischen Kräften in steter engster Fühlung, so stark von dieser Tatsache erfüllt ist, daß sie unser gesamtes Handeln und Denken leitet. Materiell eingestellte oder jugendlich unerfahrene Menschen werden oft darüber lächeln oder — je nach ihrer Mentalität — von „Mumpitz" und dergleichen sprechen. Wer aber an sich selbst die Erfahrung gemacht hat, daß der Geist eine Kraft ist und daß immer das Feinstoffliche das Grobstoffliche bewegt (der Wind das Segel, der Dampf die Lokomotive, die Elektrizität den Motor, das Wollen erzeugt die Tat usw.), der weiß, daß wir auf geistigem Gebiet genau so arbeiten können, wie man mit einer Dampfmaschine arbeitet.

So können wir uns selbst helfen oder mit Hilfe anderer, die auf diesem Gebiete weiter sind als wir, die ersten Gehversuche machen, bis wir so viel Kraft und Technik haben, um allein weiter zu kommen. Jahrelange Arbeit an sich selbst, täglich oft, wenn auch nur kurz, bewirkt Wunder! Zum Anfangen ist es nie zu spät, auch wenn wir schon graue Haare an den Schläfen haben. Etwas erreicht man immer! Man muß nur beginnen!

Die Musikforschung in Leipzig

Von Univ.-Prof. Dr. Helmut Schultz

Hat Leipzig das Anrecht, sich nicht bloß von seiner Pflege der klingenden Kunst her, sondern desgleichen wegen der in seinen Mauern betriebenen Erforschung des inneren Wesens der Töne mit Nachdruck eine „Musikstadt" zu nennen? Nach der Vergangenheit beurteilt, sicherlich; und auch in der Gegenwart ist es bestrebt, seinen Ruf in diesem Betracht zu wahren. Verschiedene Glücksumstände haben dazu beigesteuert: Leipzig wurde durch seine Messen zum Hauptplatz des Handels mit Büchern und Musiknoten, seine Notendruckereien rückten an die erste Stelle vor, der Musikeifer seiner Bürgerschaft bot zunächst mit den Kirchenchören und der ratsherrlichen Stadtpfeiferei, dann mit Orchester und Oper für die musikalische Gelehrsamkeit jene Unterlagen, die sie nach jüngerer Auffassung benötigt, wenn sie nicht in der Luft schweben will, und vor allem reicht die Geschichte der Leipziger Universität in das Spätmittelalter zurück, in eine Zeit, wo es nach den Maßstäben des scholastischen Aufbaus selbstverständlich war, daß die Wissenschaft von der Musik in den oberen Ring der „freien Künste" hineingehörte. Damals freilich war man geneigt, die Denkleistung des wahren, grübelnden „musicus" von der Tätigkeit des untergeordneten Spielers oder Sängers, des „cantor", abzutrennen; deshalb hat die musikalische Arbeit in den Klöstern Leipzigs, wie anderswo, hauptsächlich der Tonmessung, der allgemeinen Zahlenlehre und dem strengen, einstimmigen Choral gegolten. Das änderte sich mit dem Vordringen der mehrstimmigen Kunst, besonders aber mit der Einführung der Reformation. Aus dem Thomaskloster wurde die Thomasschule, deren Chor im Gottesdienst den Gemeindegesang zu stützen und zu bereichern hatte. Gleichzeitig unterstrich der Humanismus den Zusammenhalt von sprachlicher und musikalischer Bildung und förderte das Bündnis der Lateinschule und der eigentlichen Universität. So hat in den Jahren des Übergangs Georg Rhau, nachmals der bevorzugte Musikverleger des Luther-Kreises, als kunstgerechter Setzer und humanistisch eingeschworener Musikerzieher zwischendurch das Thomaskantorat geführt, und um 1600 waltete des gleichen Amtes Sethus Calvisius, aufgeschlossen gegenüber der klingenden Wirklichkeit und dabei einer der höchstgelahrten Köpfe des ganzen Landes. Bei Johann Hermann Schein, seinem Nachfolger, gesellte sich zur musikalischen Begabung eine ausgesprochen dichterische,

die nach der herrschenden Sitte aus mancherlei antikischem Beiwerk herausschaut; ähnlich federgewandt war der Vorgänger Bachs, Johann Kuhnau, in dessen gern satirischen Schriften außer dem Spott auf die musikalische „Quacksalberei" ernste und breite Erörterungen über die Kernfragen der „edlen Musik-Kunst" enthalten sind. Bach selbst kann nicht zu den Theoretikern von Beruf gerechnet werden, seine Beziehung zu der 1738 in Leipzig gegründeten „Sozietät der musikalischen Wissenschaften" war nur locker, aber auch er hat sich, schon um des Unterrichts willen, mit der Lehre etwa des Generalbasses und der Verzierungen genau befaßt, und seine letzten Arbeiten sind bekanntermaßen eine schlechthin einzigartige Verwebung von klanglichem Stoff und von durchforschtem Kontrapunkt. Desto emsiger strebten drei Zeitgenossen Bachs, die alle die Leipziger Universität besucht haben, nach der Palme musikbildnerischer Geltung: Telemann, der viel gerühmte, oft geschmähte und nunmehr neu gewürdigte, durch die mehr zwanglose Unterweisung des Liebhabers, der einfallsreiche Heinichen durch die Ableitung der gesamten Komposition von der Meisterschaft im Generalbaß und der streitbare Scheibe durch eine Kette von Abhandlungen, die bereits die leichtere, anmutigere Schreibweise des Nachbarocks ästhetisch vorbereiten halfen.

Um das Lied und das Singspiel des Rokokos, um die Sonate und Symphonie der Klassik sind in Leipzig leidenschaftliche Geisteskämpfe ausgefochten worden. Seit 1798 begleitete von Leipzig aus die „Allgemeine Musikalische Zeitung" wertend und gedanklich ordnend die Ereignisse, bis 1834 Robert Schumanns Zeitschrift ihr entgegentrat und mit jugendlichem Schwung — und doch mit dem Nachdruck der gewichtigen kunstkritischen Überzeugung — den Sieg der Romantik entschied. An der Veröffentlichung der großen Klassiker-Ausgaben, die ein gehöriges Maß von ebenso kaufmännischer wie fachkundlicher Vertrautheit erheischte, ist der Leipziger Musikverlag erstarkt. Die Neigung, ja der ungestüme Drang des romantischen Menschen, die bewunderte Klassik und weiter zurück die Vorvergangenheit der Künste lebendig zu erhalten oder aufzuerwecken, fand in diesen ehrfurchtgebietenden Notenbänden und in den sich angliedernden „Denkmälern der Tonkunst" eine Stütze. Der gleichen Wurzel entsprang der Sammeleifer, dem um 1840 die von Seltenheiten durchsetzte Musikbücherei eines Karl Ferdinand Becker ihr Dasein verdankte. Aus Einzelforschung und Vorpostenbemühung entstand allmählich die jüngere, d. h.: die ihrer selbst bewußte und notwendige Musikwissenschaft; vorerst hauptsächlich der Geschichte dienstbereit, dehnte sie ihr Gebiet nach und nach auf die Klang- und Hör-Erkenntnis im weiteren Sinne sowie auf den angrenzenden Bereich der Kultur- und Völkerkunde aus. Ihr Zusammenschluß im Rahmen mehrerer „Gesellschaften" ist von Leipzig her wesentlich mitbestimmt worden.

Die einstmals im Verbande der Universität ihr zukommende Rolle freilich war halb vergessen und mußte mit Zähigkeit wiedererrungen werden. Das Leipziger Konservatorium bestrebte sich seit seiner Gründung 1843, die Zweige der Musik „als Wissenschaft und Kunst" nebeneinander zu berücksichtigen. Indes wenn ein Oskar Paul noch vom Katheder herab, im Theoriezimmer und überdies in der Tagespresse abwechselnd wirken konnte, so war, genau wie in Berlin oder München, eine Arbeitsteilung bald unvermeidlich, ohne daß bis heute die Verknüpfung zwischen Konservatorium und Universität abgerissen wäre. In Hermann Kretzschmar und Hugo Riemann vielmehr, den musikalischen „praeceptores Germaniae" ihrer Zeit, ergänzten sich vorbildlich die Forschergabe und die praktische Erfahrung. Während jener 1904 nach Berlin ging, hat Riemann in Leipzig, wo er bis zu seinem Tode 1919 verblieb, nach der Breite und nach der Tiefe seine Lehren bis zum letzten durchentwickelt — in seinen Studien und Handbüchern, in seinem Lexikon, in seiner „Musikgeschichte" —, und er hat im Verein mit getreuen Helfern die wissenschaftlichen Übungen derart ausgebaut, daß sein „Collegium musicum", nach dem Muster des Barocks ins Leben gerufen und anfangs vornehmlich der Pflege der älteren Orchestermusik zugewandt, sich zur Pflanzstätte der Musikforschung entfaltete. Riemanns Nachfolger, bis 1923 Hermann Abert, bis 1932 Theodor Kroyer, bereicherten planmäßig die Unterrichtsmittel des mit einem eigenen „Forschungsinstitut" verkoppelten „Musikwissenschaftlichen Instituts". Seitdem 1924 zu den Doktoranden der Musikwissenschaft die Anwärter für das höhere Schulamt der musikalischen Richtung in den Kreis des Instituts eingetreten waren, stieg die Zahl der Mitglieder geschwind und überschritt in den Semestern des stärksten Studierenden-Andrangs die 200. Aus unscheinbaren Keimen entstand eine stattliche Bücherei, und zu dem ersten, mühsam erworbenen Klavier gesellten sich die für jegliche Darbietung alter Musik nötigsten Instrumente, schon ehe 1927 die Sammlung Wilhelm Heyers aus Köln für die Leipziger Universität angekauft und damit allerdings der größte, der entscheidende Schritt getan ward. Das „Institut und Instrumentenmuseum", das mit seinen Sälen und Nebenräumen die drei Stockwerke im Nordflügel des Grassi-Museums einnimmt, wurde in dieser Form am 30. Juni 1929 eröffnet. Seine Aufgaben der Erziehung und der Klangforschung sind ihm nun zuvörderst dadurch vorgezeichnet, daß die sonst noch nirgends erprobte Einheit: die des Seminars, des Museums mit seinen rund 2700 Einzelstücken, des technischen Zubehörs und der ergänzenden Sammlungen, ausgewertet zu werden verlangt. Aber aus dem Leben der Gegenwart erwachsen außerdem stets neue Verpflichtungen, zumal solche heimatkundlicher, kulturkundlicher und seelenkundlicher Art, denen man sich nach Kräften widmet.

Heitere Künstlergeschichten

Erlauschtes und Erlebtes
von Generalmusikdirektor Erich Band

1.

Hans Pfitzner erzählte, wenn er heiterer Laune war, gern von einer Fidelio-Aufführung mit Hindernissen, die er selber als Operndirektor in Straßburg erlebt hatte. Zur Werbung für deutsche Kunst wurden von dort aus sogenannte „Abstecher" nach kleineren elsässischen Städten veranstaltet, bei denen irgendwo auch einmal Fidelio zu Gehör kommen sollte. Eine hübsche Saalbühne stand zur Verfügung — allerdings noch mit einem Vorhang, der nach oben aufzurollen war. Die Ouvertüre war unter rauschendem Beifall vorüber, und Pfitzner begann mit dem Duett zwischen Marzelline und Jaquino, dessen Vorspiel genau sechs Takte umfaßt. Im Hinblick auf die zum Aufrollen der Gardine nötige Zeit gab er gleich im ersten Takt das Zeichen für den Vorhang — im zweiten fing dieser auch an, sich zu heben — im dritten blieb er stehen — im vierten und fünften zuckte er einige Male auf und nieder, um im sechsten ungefähr 20 cm vom Boden entfernt rettungslos stecken zu bleiben! Die Zuschauer sahen ein Paar niedliche weibliche und ein Paar derbere männliche Füße ... sonst aber schien die Bühne eine Art Chambre séparée darstellen zu wollen. Als ausgerechnet in diesem Augenblick Jaquino pflichtgetreu einsetzte mit den ersten Worten seiner Partie:

„Jetzt, Schätzchen, jetzt sind wir allein,
wir können vertraulich nun plaudern" —

da brach allerdings ein Heiterkeitssturm aus, wie ihn Beethovens Meisterwerk wohl noch nie erlebt hat! Es blieb natürlich nichts anderes übrig, als das Spiel zu unterbrechen und erst den widerspenstigen Vorhang zur Vernunft zu bringen. Pfitzner pflegte schmunzelnd zu schließen: „Ja — bei Liebespaaren muß man schon mitunter auf Intimitäten gefaßt sein."

2.

Derselbe Meister Pfitzner gab in Stuttgart einmal eine lustige Probe seines treffsicheren Witzes. Es war noch in der Hoftheaterzeit, als er dort zur Erstaufführung seiner Bearbeitung des „Vampyr" von Marschner weilte, die er selbst als Spielleiter und Dirigent betreute. Er wollte nun für die Tagespresse einen einführenden Aufsatz über das Werk schreiben, versuchte aber vergeblich, die Stenotypistin, eine niedliche kleine Schwäbin namens Heberle, zum Diktat zu bekommen, da diese von dem damaligen Oberspielleiter des Schauspiels, Wolfgang Hoffmann-Harnisch, anläßlich einer eigenen großen Neuinszenierung für gleiche Zwecke andauernd in Anspruch genommen war. Nach kurzem Kampf gab Pfitzner das Rennen auf — legte aber jedem, den er traf, die Frage vor: „Wissen Sie schon, daß die Heberle nächstens die Jungfrau von Orleans spielt?" — und begründete das den fassungslosen Gesprächspartnern gegenüber unter reichlicher Verwendung seines berühmten nervösen Achselzuckens mit der Auskunft: „Na — sie läuft doch schon den ganzen Tag mit dem — Harnisch herum!"

3.

Joseph Hellmesberger (der Sohn) war 1904/05 Hofkapellmeister in Stuttgart. Er hatte viel von dem Humor seines berühmteren Vaters geerbt und machte durch allerhand Schnurren und außerdem durch den Erfolg seiner Operette „Das Veilchenmädel" mehr von sich reden als durch seine kapellmeisterliche Tätigkeit, was allerdings auch damit zusammenhing, daß der erste Hofkapellmeister Carl Pohlig recht ungern eine jüngere Kraft an irgendwie bedeutungsvolle Aufgaben heranließ — und schon gar nie an eine Wagner-Oper! Nun geschah es aber einmal, daß Pohlig plötzlich erkrankte und für den am selben Abend angesetzten Tannhäuser absagen mußte. Im Auftrag des Generalintendanten telephonierte der Oberspielleiter der Oper, Hofrat Harlacher, bei Hellmesberger an, ob er die Vorstellung übernehmen könne. Als letzterer ohne weiteres bejahte, ließ Harlacher die vorsichtige Frage folgen: „Haben Sie denn das Werk auch schon dirigiert?" — worauf Hellmesberger kräftig im Dialekt: „Dös schon — aber nur in Wean!" —

4.

Ein andermal ereignete sich, daß offenbar eine verheerende Krankheit gerade unter den Trompetern der Hofkapelle ausgebrochen und durch allerhand unglückliche Zufälle auch kein Ersatz aufzutreiben war. So schmückte denn am Abend beim Troubadour nur ein alter, bereits pensionierter Kammervirtuos die „Trompeter-Ecke". Hellmesberger kam ans Pult, sah sich um und blieb eine Weile mit trauriger Miene in der bewußten Ecke haften. Dann aber hellte sich sein Blick auf, und man hörte ihn halblaut zitieren:

„Es ist nur ein Trompeter — und doch bin ich ihm gut!"

5.

Hofkapellmeister Carl Pohlig — ein Liszt-Schüler und echter Wagnerianer aus der Kampfzeit um den Meister — blieb Zeit seines Lebens den breiten, sogenannten „Mottl-Tempi" treu, obwohl sie in Bayreuth selbst gar nicht mehr in Geltung waren. Das war mitunter schon im Nibelungenring recht lähmend, da der Zuhörer oft den Anfang eines Satzes längst vergessen hatte, wenn Pohlig in übermäßiger Dehnung endlich bis zum Ende gekommen war — machte sich aber noch fühlbarer, wenn er auch auf Spielopern solche Schwerfälligkeit übertrug. Ein Kritiker faßte das schließlich gelegentlich einer Neueinstudierung der bekannten Nicolaischen Oper in das lapidare Urteil zusammen: Herr Pohlig dirigierte die Lustigen Weiber von Windsor unter dem Motto: Spaß beiseite!

6.

Derselbe Pohlig war zweifelsohne ein hervorragender Musiker, hatte aber menschlich keine besondere Begabung, mit den Sängern und insbesondere auch mit dem Orchester umzugehen, so daß es des öfteren zu Reibungen und einer gewissen „passiven Resistenz" kam. Eines Tages gab es während einer Bühnenprobe mit Orchester einen großen Krach zwischen Pohlig und dem Heldentenor, der sich so zuspitzte, daß ersterer wutentbrannt schrie: „Ich hebe die Probe auf" — und das Pult verließ. Es entstand eine peinliche Pause, da im Augenblick niemand recht wußte, was nun geschehen solle — da erhob sich im Orchester ein durch seinen trockenen Humor allgemein bekannter erster Geiger, schwang seinen Bogen gleich einer Fahne, rief: „Kinder kommt's! Es soll keiner mehr sagen, daß wir nicht mit unserem Dirigenten gehn" — und verschwand! Noch nie war ein Orchester so folgsam und diszipliniert wie damals! (Schluß folgt)

Auf Vorposten für zeitgenössisches Schaffen

Von Max Dehnert

Die zeitgenössischen Komponisten können nicht sagen, daß für sie nichts getan würde. Wir haben — vielmehr hatten — den Allgemeinen Deutschen Musikverein. Es gibt Gaumusikfeste, örtliche Veranstaltungen, wagemutige Generalmusikdirektoren und Kammermusikvereinigungen, die den Schaffenden der Gegenwart, Bekannten und Ringenden, feste und regelmäßige Plätze in ihren Vortragsfolgen einräumen. Der Dresdner Tonkünstlerverein tut dies seit vielen Jahren mit vorbildlicher Folgerichtigkeit. Es ließe sich mühelos eine kleine Broschüre füllen, wollte man diese kulturfördernde Tätigkeit des Vereins auf ihre Planmäßigkeit, Qualität und Quantität hin, sowohl was die Werke als auch die Wiedergabe betrifft, beleuchten. Hier sollen nur die letzten beiden Vereinsjahre untersucht werden, die nicht etwa Sonderfälle darstellen, sondern letzte Glieder einer langen Reihe von Jahren sind, in denen ebenso bewußt für zeitgenössisches Schaffen eingetreten wurde. Wenn innerhalb zweier Konzertwinter sechsundvierzig Werke lebender Komponisten aufgeführt wurden, so stellt diese musikalische Aufbauarbeit zunächst einmal — um ein kunstfeindliches Wort zu gebrauchen — einen beinahe beispiellosen Rekord dar. Ich höre den nicht unbegründeten Einwurf: multum non multa! Es mögen als Gegenbeweis die Namen der aufgeführten Komponisten folgen (alphabetisch geordnet): v. Bose, Brandt, Büttner, Beythien, Blumer, Burghardt, Chemin-Petit, Cassadó, Dehnert, Dost, Fährmann, Göhler, Gräner, Heber, Kern, Klaas, Pfitzner, Richter-Haaser, Rósza, Roussel, Respighi, K. H. Schmidt, G. Schumann, C. Schumann, H. Schubert, Schanze, Sibelius, Thilmann, Unger, Viecenz, J. Weißmann, Wehdig, Wolf-Ferrari, Wunderlich. Dabei sind Namen von längst feststehendem Ruf und Klang, aber die Mehrzahl der zu Worte Gekommenen sind Schaffende, die noch um breitere und tiefere Anerkennung ringen oder vorläufig weiteren Kreisen noch ganz Unbekannte. Daß die mitteldeutschen bzw. sächsischen Komponisten den ihnen gebührenden Raum einnehmen, entspricht nur einer zeitgemäßen Forderung.

Die Aufführungen zeitgenössischer Kompositionen im Dresdner Tonkünstlerverein dienen keiner besonderen „Richtung". Es kamen und kommen Zeitgenossen zu Worte, die „Bewährtestes mit Treue pflegen", aber auch kühnen Neuerern, bekannten oder unbekannten, steht das Tor offen. Solideste handwerkliche Grundlage und ernstes künstlerisches Verantwortungsgefühl sind die Kennzeichen, die der verantwortliche Führer des Vereins, Kammervirtuos i. R. Th. Bauer, in den eingereichten Kompositionen sucht. Es ist ein gutes Stück verantwortungsbewußter Kulturarbeit, das hier geleistet wird. An dieser Stelle erklang z. B. zu Beginn des Aufstieges von R. Strauß seine Violinsonate. Die Einsatzbereitschaft für zeitgenössisches Schaffen ist immer die gleiche geblieben. Auch die an dieser Stelle geübte Aufführungspraxis zeugt von psychologischem Blick. Man wirft meistens zu Beginn des Konzertes die Probleme auf, nützt klug die unverbrauchte Frische des Hörers aus und „versöhnt" ihn am Ende mit einem oder mehreren Standwerken der vorbachischen, klassischen oder romantischen Literatur. Die Mitglieder der Staatskapelle, die in den meisten Fällen die Ausübenden stellt, verbündet mit den leistungsfähigsten aufsteigenden pianistischen Talenten der sächsischen Hauptstadt, gewährleisten Aufführungen, die nach keiner Seite einen Wunsch offen lassen.

Der Dresdner Tonkünstlerverein ist, musikpolitisch gesehen, an seinem Platze ein Faktor von entscheidender Bedeutung, der die Aufmerksamkeit und tatkräftige Unterstützung aller maßgebenden Stellen verdient.

Die Hundertjahrfeier des Essener Musikvereins

In einem sechstägigen Musikfest feierte der Essener Städtische Musikverein sein hundertjähriges Bestehen. Das verflossene Jahrhundert hat zusammen mit dem wirtschaftlichen Aufstieg der Stadt den Ruf Essens als Musikstadt gefestigt, so daß eine Feier solchen Ausmaßes wohl angebracht war. Im Gründungsjahr des Vereins hatte die Stadt über 6000 Einwohner, während sie heute über 600000 besitzt. Der Musikverein wurde am 1. Februar 1838 von dem musikliebenden Kaufmann Johann Georg Nedelmann gegründet, in der gleichen Zeit, in der im Westen die Niederrheinischen Musikfeste in alle Städte starke Anregungen ausstrahlten und sich musikliebende Bürger allerorten zusammentaten. Die wechselvolle Geschichte des Vereins, der seit 1933 städtisch ist, dokumentierte eine Sonderausstellung, die im Essener Heimatmuseum eingerichtet worden war und deren Eröffnung am ersten Festtag die Musiktage einleitete. Man hörte bei dieser Morgenfeier unter anderem auch einen frühen Streichquartettsatz Max Fiedlers, des langjährigen Essener Musikdirektors. Der greise Dirigent war wie sein Vorgänger, Hermann Abendroth, und seine Nachfolger, Johannes Schüler und Albert Bittner, zu dem Fest wieder erschienen, um sich mit ihnen in die Leitung der Festkonzerte zu teilen. Dem bedeutendsten von den verstorbenen Dirigenten war die umfangreiche Festschrift gewidmet. Es war Georg Hendrik Witte, der Vorgänger Abendroths, der von 1871 bis 1911 den Chor leitete, und unter dem das Städtische Orchester geschaffen sowie der Saalbau, die Essener Kunststätte, eingeweiht wurde.

Richard Strauß wirkte 1904 bei dieser Einweihung als Festdirigent mit. Johannes Brahms war schon vorher von Witte zu einem Konzert herangezogen worden, Grundstein für jene Brahms-Pflege in unserer Stadt, die später Max Fiedler aufbaute.

In einem öffentlichen Festakt nach dem zweiten Konzert, in dem Stadtrat Dr. Bubenzer die Glückwünsche der Stadt überbrachte, gedachte der Vereinsführer Ferdinand Wahl aller dieser Männer, die in der Vergangenheit der Essener Musikgeschichte eine Rolle spielten. Der Führer des Reichsverbandes der gemischten Chöre, Dr. R. Limbach, übermittelte in diesem Festakt die Glückwünsche des Reichspropagandaministeriums und der Reichsmusikkammer und teilte die Verleihung der Goldenen Zelter-Plakette durch Reichsminister Dr. Goebbels mit. Die vier Festkonzerte begannen am Samstag mit der Aufführung von Bachs Hoher Messe in *h*-moll unter Albert Bittner. Das gewaltige Werk enthüllte von Abschnitt zu Abschnitt mehr, welch ungeheurer Arbeit sich der Chor hierfür unterzogen hatte, er folgte jeder Nuance der Stabführung, und man kann nichts Besseres dazu sagen, als daß die Sängerinnen und Sänger sich der Überlieferung der hundert Jahre würdig zeigten. Ganz vorzüglich wurden von den einzelnen Orchestermitgliedern die obligaten Solopartien begleitet, in denen Mia Neusitzer-Thönnissens Sopran, Emmi Leisners Alt, Georg A. Walters Tenor und J. M. Hauschilds Baß glänzten. Orgel und Cembalo wurden von Ernst Kaller und Dr. Ernst Reichert betreut.

Im zweiten Festkonzert sang der Chor in der heute so selten aufgeführten Chorfantasie von Beethoven den kantatenhaften Schluß. Das Werk, diese Art früher Vorstudie zur 9. Symphonie, enthüllte seinen ganzen liebenswerten Charakter unter den Händen des Dirigenten Albert Bittner und Elly Neys, die die Solopartie leicht und überlegen aus dem Klavier blühen ließ. Als Uraufführung dieser Festtage machte dann Ludwig Hölscher mit dem neuen Violoncellokonzert op. 34 von Max Trapp bekannt, dessen Name seit den hiesigen Aufführungen seines Orchesterkonzerts und seiner 5. Symphonie den Essenern nicht neu ist. Dieses Konzert setzt den Weg der zuletzt hier erlebten Kompositionen fort. Seine Einsätzigkeit umschließt drei Abschnitte, zwei schnellere und musikantische zu Anfang und Ende und einen romantisierenden Mittelteil, der ganz aus der Violoncellokantilene „con poesia“ empfunden ist. Mit den beiden Tempi ist auch schon das Charakteristische der Trappschen Kompositionsweise genannt, sie verbindet einen starken Zug zum romantischen Klang mit der musizierfrohen Sechzehntelgeläufigkeit, die aus der Vorklassik in unsere Tage übernommen und neu durchdrungen wurde. Die Verbindung dieser Elemente, von Ludwig Hölscher mit intensiver Musikalität vorgetragen, von Bittner straff begleitet, gefiel den Hörern so gut, daß sie nicht nur den anwesenden Komponisten aufs Podium riefen, sondern auch das ganze Werk noch einmal hören wollten, wodurch es denn für den Komponisten zu einem doppelten Erfolg an einem Tage wurde. Im zweiten Teil des Konzertes konnten die Essener Musikliebhaber dann Hermann Abendroth begrüßen, der die 3. Symphonie Anton Bruckners mit starker persönlicher Prägung gestaltete. Man spürte durch jede Entfaltung und jedes Zusammensinken des Klanges die Dirigentenkraft, die psychisch und physisch solcher Architektur gewachsen ist. Gewissermaßen als Ausspannung nach den gewichtigen Erlebnissen der beiden ersten Konzerte schob sich am Montag ein Kammerkonzert ein, in dem das Kammertrio für alte Musik: Günther Ramin (Cembalo), Reinhard Wolf (Viola d'amore), Paul Grümmer (Viola da Gamba) mit der stilvollen Wiedergabe von Werken von Loeillet, Ariosti, Bach, Händel, Rust, Purcell und Buxtehude die Zuhörer entzückten und erst nach Zugabe zweier Sätze Couperins von ihm entlassen wurden.

Im dritten Konzert wurde Johannes Schüler herzlich begrüßt, der zur Musik der letzten vierzig Jahre ein besonders starkes Verhältnis hat und dementsprechend ein Programm mit interessanten Werken von der jüngeren bis zur jüngsten Gegenwart dirigierte. Außer Max Regers sehr fein schattiert wiedergegebener *G*-dur-Serenade und Debussys „Vorspiel zum Nachmittag eines Fauns“ vermittelte er die „Concertante Musik“ von dem jungen Zeitgenossen Boris Blacher, die wie bei ihrer Berliner Uraufführung hier das gleiche erlebte: das Publikum wollte sie zweimal hören. Das Werk bewies damit auch hier seine Jugendfrische, die mit Witz und rhythmischem Elan von einem lebenden Talent zeugt. Als Solistin dieses Konzerts spielte Alma Moodie das Violinkonzert von Jean Sibelius; die virtuosen Möglichkeiten des Werkes reich entfaltend.

Den festlichen Ausklang der Musiktage bildete die Aufführung der 9. Symphonie von Beethoven unter Max Fiedler. Vorher spielte Ernst Kaller die selten gehörte *As*-moll-Fuge von Brahms, die der Zweiundzwanzigjährige in Düsseldorf als Schumanns Gast schrieb. Es ist ein kurzes stilles Werk, das Ernst Kaller schlicht und behutsam auf der Orgel vorüberziehen ließ. Max Fiedler erweckte nicht den Eindruck, daß er die Neunte Beethovens „ausdeutete“ oder „interpretierte“. Er macht nur Musik im einfachsten und tiefsten Sinn des Wortes, und das Geheimnis seiner Persönlichkeit ist, daß er eben dadurch alle Wege von Beethoven zu uns öffnet. Mit niemals sonst erlebter Ruhe geht er im Klang des Werkes umher, und siehe, da wußten wir schon, was alles in diesem und jenem schlummerte? Ganz besonders erlebte man das beim langsamen Satz, wo mit jeder Variierung nicht nur das äußere Gewand sich änderte, sondern immer wieder von etwas Neuem gesungen zu werden schien und jede Veränderung der beiden Themen auftrat wie ein soeben gewordenes Lied. Im letzten Satz vereinigte sich der Bariton Rudolf Watzkes mit Adelheid Armhold (Sopran), Margarethe Lükkel-Patt (Alt), und Walter Sturm (Tenor) zu dem immer gleichschwierigen Quartett, um das Schlußwort dem Chor des Städtischen Musikvereins zu lassen. Die Sängerinnen und Sänger gaben alles her und das Orchester war mit fanatischem Eifer bei der Sache, um seinem alten Stabmeister die Musik zu machen, die er von ihnen haben wollte.

In der Wiederholung des Kammerkonzerts und in einer Morgenfeier im Stadthaus Heimat, in der Franz Feldens aus der Musikgeschichte der Stadt Essen erzählte und das Folkwang-Quintett spielte, hallten die Festtage noch einmal nach.

Dr. Eugen Brümmer

Eine neue dänische Oper

Uraufführung von Finn Höffdings „Pasteur“ in Kopenhagen

Vor bald einem Jahrzehnt wurde die erste Oper Finn Höffdings, „Des Kaisers neue Kleider“ nach Andersens Märchen, in der Kopenhagener Oper gegeben. Sie fand günstige Aufnahme sowohl beim Publikum wie in der Presse. Nicht lange danach vollendete er seine zweite Oper, „Die Fahrt zur Heilquelle“, deren Text eine Bearbeitung von Holbergs Komödie „Kilderejsen“ bildet. Diese Arbeit harrt aber im Archiv unserer Oper noch ihrer Aufführung. Höffding hat sich aber von diesem Mißgeschick nicht abhalten lassen, jüngst eine dritte Oper zu vollenden, für die er in Zusammenarbeit mit dem bekannten Dichter Otto Gelsted eine Dichtung „Pasteur“ ausgearbeitet hat. Diesmal hat er aber selbst die Uraufführung in die Hand genommen, allerdings nur im Konzertsaal, wobei er selber als Dirigent am Pult stand.

„Pasteur“ unterscheidet sich inhaltlich und formal bedeutend von dem herkömmlichen Operntypus und ist — wie die Werke anderer Tonsetzer von heute auch — ein Versuch, den großen Apparat der alten Oper umzuformen und zu vereinfachen. Der Name Pasteur ist sozusagen die Atmosphäre, in der sich die einfache Handlung abspielt. Der große französische Arzt tritt persönlich nicht als Opernfigur auf: nur sein Wirken und sein kluger, menschenfreundlicher Geist bilden den Hintergrund für die Erzählung vom kleinen französischen Hirtenknaben Jupille, der einem tollwütigen Hund zum Opfer fällt und hilflos im Grase liegt, von Kameraden und Verwandten umgeben. Ein fanatischer Priester-Arzt will ihm den bösen Geist durch Ausbrennen der Wunde vertreiben. Im letzten Augenblick entreißt ihn seine Mutter diesem fürchterlichen Schicksal. Sie will ihr Häuschen verkaufen, um mit ihm nach Paris zu Pasteur fahren zu können. Durch Zeitungsberichte hat sie von dem genialen Forscher erfahren, der jedoch von der Menge noch als Verbrecher und Charlatan angesehen wird. Hier schließt das erste Bild, in dem in der Art des antiken Spiels der Chor fortlaufend die Handlung erklärt und begleitet hat. Nun folgt ein Zwischenspiel, in dem der Chor — schwarz oder weiß gekleidet und so das böse und das gute Prinzip versinnbildlichend — von der Fahrt Jupilles und seiner Mutter nach Paris berichtet. Im zweiten (letzten) Bilde sehen wir die beiden im Pariser Krankenhause, wo sich Jupille in Fieberträumen wälzt und von seiner Mutter getröstet wird. Zuletzt hören wir in einem Chorsatz von seiner Heilung und Lichtbilder zeigen uns in Zeitungsausschnitten den immer wachsenden Ruhm des berühmten Arztes. Der Schluß bildet eine Apotheose für Pasteur: Chor und Solisten vereinen sich mit dem Orchester zu einem großangelegten Hymnus, einem der bedeutendsten und wirkungsvollsten Teile in der Partitur.

„Pasteur“ zeigt, mit Höffdings Erstlingswerken verglichen, eine starke und glückliche Entwicklung zur Klarheit im Bau und zu natürlichen, einfachen Formen. Schon die erste Oper wies Spuren einer solchen Anlage auf, die jetzt ausgereift und beherrscht an den Tag tritt. Der Komponist hat die volle Herrschaft über das Orchester errungen und behandelt es in kluger Zurückhaltung mit edlem Geschmack und rhythmischer Feinheit. Schon die kurze Einleitung hält die Grundstimmung von lichter Hoffnung und Beharrlichkeit fest und erreicht im Zwischenspiel mit vierhändigem Klavier, tiefen Bläsern und Kontrabaß ergreifende Wirkungen. Die Solostrophen sind im natürlichen Sprechton deklamiert, schwülstige Lyrik ist gänzlich vermieden. Der Chor hat viel zu singen, oft unisono und nur von einer Geigenstimme gestützt. Erst

im pompösen Schlußhymnus ist der Klangapparat völlig zur Geltung gebracht, um das Werk in prächtiger, volltönender Polyphonie ausklingen zu lassen.

Höffding betont selbst, daß er die Oper in zwei Fassungen gestaltet hat, in eine leichtere für den Schulgebrauch und für Dilettanten mit wenigen Instrumenten im Orchester und in eine andere im größeren Stil, den man bei der Uraufführung kennen lernte. Diese fand im großen Paläsaal statt, vom Komponisten geleitet, der das treffliche neue Orchester der „Jungen Tonkünstlergesellschaft" und den „Studentenchor" in Verbindung mit einem Chor der Volksmusikschule zur Verfügung hatte. Auch die Solisten waren diesmal noch Dilettanten, sie setzten sich mit Eifer und Inbrunst für die Sache ein, wenn sie auch nicht alle große und geschulte Stimmen besaßen. Dem Komponisten wurde zum Schluß stürmisch gedankt, loyal teilte er den Beifall mit sämtlichen Mitwirkenden. Es ist jetzt zu hoffen, daß unsere Opernleitung möglichst bald sich des neuen talentvollen und sympatischen Werkes annimmt und es zur bühnengerechten Aufführung bringt. Sie würde dadurch nur eine Handlung der Gerechtigkeit vollbringen.

Fritz Crome

Musikfeste und Musiktagungen im Frühling und Sommer 1938

7.—13. April	Niederrödern, Sing- und Arbeitswoche des Tonika-Do-Bundes.
8.—10. April	Witten, Musiktage.
10.—17. April	Dessau-Zerbst, Musikwoche im Gau Magdeburg-Anhalt.
22.—25. April	**Baden-Baden, Internationales Musikfest.**
22.—26. April	**Leipzig, 25. Bach-Fest der Neuen Bach-Gesellschaft.**
25.—30. April	Hamburg, Bruckner-Fest.
Mai	Florenz, Musik-Mai.
Mai	Frankfurt a. M., Chorwoche.
6.—9. Mai	Burg a. Wupper-Solingen, Reichstagung der deutschen Komponisten.
15.—23. Mai	**Stuttgart, Musikfest des ständigen Rates für die internationale Zusammenarbeit der Komponisten.**
16. Mai bis 30. Juni	**Berlin, Kunstwochen 1938** (1. Teil: Max Reger-Fest; 2. Teil: Alte Musik in den Schlössern).
21.—22. Mai	Kassel, Heinrich Schütz-Fest der Neuen Schütz-Gesellschaft.
22.—29. Mai	**Düsseldorf, Reichsmusiktage der Reichsmusikkammer.**
25. Mai bis 2. Juni	Bad Kissingen, Musikfest.
27.—29. Mai	Gleiwitz-Beuthen-Hindenburg O.S. 1. Schlesisches Musikfest.
Juni	Zürich, Festspiele.
Juni	Donaueschingen, Musikfest
Anfang Juni	Zwickau, Schumann-Fest.
Anfang Juni	Breslau, Sudetendeutsche Kulturwoche.
7.—12. Juni	Detmold, Wagner-Festwoche.
12.—19. Juni	Bonn, Beethoven-Fest.
12.—19. Juni	**Stuttgart, Reichstheaterfestwoche.**
13.—21. Juni	Bad Ems, Musikfest.
17.—23. Juni	London, Fest der Internationalen Gesellschaft für zeitgenössische Musik.
19.—26. Juni	Göttingen, Händel-Festspiele.
26. Juni bis 2. Juli	Stockholm, Internationaler Kongreß der Autoren und Komponisten.
29. Juni bis 3. Juli	Freiburg i. Br., 2. Orgeltagung.
29. Juni bis 4. Juli	**Linz a. D., 10. internationales Bruckner-Fest.**
17. Juli bis 4. August	Zoppot, Waldoper.
Juli	Luzern, Musikfest.
23. Juli bis 31. August	**Salzburg, Festspiele.**
24. Juli bis 19. August	**Bayreuth, Wagner-Festspiele.**
24. Juli bis 7. September	**München, Opernfestspiele.**
7.—9. Oktober	Kassel, Hausmusiktage.

— Wir werden diese Liste laufend ergänzen —

Musikbriefe

Dresden

Die Symphoniekonzerte im Opernhaus wie die der Philharmonie haben weiterhin mit unterschiedlichem Glück Neuheiten vermittelt. Eine Stilprobe zeitgenössischen Musikschaffens, wie sie jeder gerne hört, bot Paul van Kempen bei den Philharmonikern mit der „Chaconne über die Durtonleiter für Orchester" von Hermann Henrich. Das Werk ist freilich schon 1911 entstanden, aber es wirkt noch heute als Ausfluß sehr entwickelten Könnens, ist einfallsreich und dabei auch klangreich anregend und wohllautend. Eine ähnliche Neuheit älteren Stils brachte Karl Böhm in der Oper mit Ermanno Wolf-Ferraris „Orchesterdivertimento", das in jedem Takt die Vorzüge der Musik des bekannten liebenswürdigen Meisters der komischen Oper zeigt. Divertimento heißt zu deutsch Unterhaltung. Als solche in bestem Sinne des Wortes kann man diese feingeformte anmutige Musik nehmen. Der Vortrag des Divertimentos war so recht eine Aufgabe für die Feinkunst unserer Staatskapelle und ihres Meisters Karl Böhm. Geteilt waren die Meinungen über eine ebenfalls von Böhm vermittelte Marschmusik für Bläser, Klavier und Schlagzeug von Alexander Spitzmüller-Harmersbach. Mit dem gewohnten tonalen Empfinden kam man als Hörer bei dieser Musik nicht zurecht. Am verständlichsten wirkte ein Scherzosätzchen, das die den Holzbläsern möglichen komischen Wirkungen witzig hervorkehrt. Humorvolle Einstellung war auch das Beste an einem anspruchslosen Werk des Deutschbalten Boris Blacher, das sich „Konzertante Musik" nennt und ein flott gemachtes Orchesterscherzo darstellt. Sein Witz ist nicht nur klanglich sondern rhythmisch begründet durch lustige synkopische Verschiebungen der Themen. Als eine berühmte Neuheit geschichtlicher Prägung wurde hier wie überall das Violinkonzert von Robert Schumann begrüßt, das Paul van Kempen dankenswerterweise in seinen symphonischen Abenden brachte, mit Kulenkampff als unübertrefflichem Solisten.

Neuheiten intimeren Charakters bringen immer wieder einmal die zahlreichen Kammermusik- und Liederabende. Hervorgehoben sei als neu für Dresden ein *f*-moll-Klavierquartett von Max Trapp, das der Tonkünstlerverein vermittelte, in vortrefflicher Wiedergabe durch das Berliner Sedding-Quartett und den Dresdner Pianisten Karl Bergmann. Wie stets bei Trapp, so spürte man auch hier in den schnellen Ecksätzen eine bezwingende Energie von Triebkraft. Gerne hörte man ebenfalls im Tonkünstlerverein eine *C*-dur-Partita des Dresdners Willy Kehrer: gut und sauber gearbeitete, in den schnellen Sätzen freilich etwas sehr lineare Musik. Sehr wertvoll war die Bekanntschaft mit einigen Liedern des Finnen Yrjö Kilpinen, in denen nordisches Gepräge mit germanischer Romantik vereint ist. Kammersänger Arno Schellenberg bekundete, unterstützt von dem Klavierbegleiter Gustav Beck, seine oft bewährte feinfühlige lyrische Vortragskunst.

Um auch eine kirchenmusikalische Neuheit nicht zu vergessen: Prof. Rudolf Mauersberger, der sich mit dem Dresdner Kreuzchor immer wieder für neuzeitliches Schaffen einsetzt, brachte in mustergültiger Wiedergabe eine a cappella-Messe des Dänen Niels Otto Raasted. Das Werk verwirklicht eine Art neuen Palestrinastils, nicht durch altertümelnde Nachahmung, sondern durch Wiedergeburt im Sinne heutigen Empfindens, wobei oft fühlbar nordische romantische Einstellung hereinspielt. Anschließend möge gleich der Wiedergabe von Bachs Weihnachtsoratorium durch Mauersberger gedacht werden, die zu den regelmäßig großen stehenden musikalischen Ereignissen unserer Stadt zählt.

Prof. Dr. Eugen Schmitz

Kassel

Konzerte. Ein Konzertwinter mit annähernd hundert Veranstaltungen geht dem Ende zu. Recht erfreulich war die rege Anteilnahme des Publikums, die früheren Jahren gegenüber bedeutend gestiegen ist, jetzt aber, im Nachwinter, unter dem Eindruck der Überfülle nachzulassen beginnt. Die Reihenkonzerte des Staatstheaters bildeten wiederum das Rückgrat des Kasseler Musiklebens. Dr. Robert Laugs setzte sich mit unermüdlicher Tatkraft und erstaunlicher Elastizität für große Werke der Vergangenheit und für bedeutende Erscheinungen der Gegenwart gleichermaßen ein. Bruckner stand mehr noch, als bisher, neben Beethoven im Mittelpunkt. Kleinere Werke ausländischer Tonsetzer erinnerten an die Blütezeit der Programmusik. Regers Hiller-Variationen hörte man mit Schuberts Unvollendeter. Die Gegenwart war vertreten durch Egon Kornauths Symphonische Ouvertüre, durch Max Trapps begeistert aufgenommene V. Symphonie, ferner durch Robert Hegers Ernstes Präludium und heitere Fuge, Paul Graeners Violinkonzert, von Senta Bergman (Frankfurt a. M.) gespielt, und durch G. F. Schaubs Passacaglia und Fuge für Orchester mit Orgel.

Beethovens Missa solemnis füllte den größten Saal der Stadt; Fausts Verdammung von Berlioz fand nur geringe Anteilnahme, obwohl beide Werke vom Kasseler Lehrergesangverein unter Robert Laugs mit Liebe studiert worden waren und tüchtige Solisten zur Verfügung standen; dort die Mitglieder des Kasseler Staatstheaters Anny v. Stosch, Magda Strack, Jakob Sabel und Robert v. d. Linde, hier auswärtige Künstler, und zwar Helene Fahrni (Leipzig), Dr. Heinrich Allmeroth (Stuttgart), Fred Drissen (Berlin) mit Hermann Abelmann (Kassel). Der neuverpflichtete Opernkapellmeister Richard Kotz stellte sich mit klassischem Programm im Konzertsaal vor. Solist war Enrico Mainardi, der mit dem Violoncellokonzert von Haydn ungewöhnlichen Erfolg hatte. Die vornehme Haltung der Veranstaltungen des Staatstheaters wurde durch Namen wie Claudio Arrau, Raoul v. Koczalski, Wilhelm Kempff, Alfred Hoehn und Josef v. Manowarda nachdrücklich betont.

Der ausgezeichnete Pianist Karl August Schirmer hat als einer der Jüngsten ebenfalls schon seine Gemeinde in Kassel gefunden. Eva Maria Kaiser führte sich mit einem eigenen Abend überraschend gut ein. Mehrfach trat auch Ludwig Kaiser, ihr Vater, mit profilklarem Können am Klavier hervor. Frida Schumann spielte, mit dem bedeutend überlegenen Richard Laugs am Flügel, Violinsonaten von Beethoven. Gaspar Cassadó, das Quartetto di Roma und das Leipziger Gewandhausquartett füllten mit ihrer großen Kunst einen der mittleren Säle, während die Münchener Philharmoniker unter Sigmund v. Hauseggers Führung trotz bester Leistungen so geringen Besuch hatten, daß man schon von einem Regiefehler sprechen muß. Bruno Stürmer gab seinen kammermusikalischen Morgenfeiern tieferen Sinn durch den zusammenfassenden Titel „Die Musik der Welt und wir Deutschen". Heinrich Schlusnus sang u. a. die hier noch nicht bekannten Lieder Mark Lothars, die nach Morgensterns reizenden Versen komponiert sind. Gut besuchte KdF.-Veranstaltungen glänzten mit Helga Roswaenge, Rudolf Bockelmann und Margherita Perras. Die Chorkonzerte hingegen ließen sowohl ihrer Zahl, wie auch ihrer Aufmachung nach erkennen, daß Krankheitskeime in diesem einst so lebenskräftigen Organismus ihr Zerstörungswerk fortsetzen. Barthòlomäus Ständer

Karlsruhe

Im Mittelpunkt des 5. Symphoniekonzerts der Staatskapelle stand ein Klavierkonzert des fünfundzwanzigjährigen Cesar Bresgen, das nach der Uraufführung in Dresden schon in Wien und München gespielt worden ist. Alfred Hoehn war dank seines Ausdrucksvermögens der geeignete Interpret dem glänzende Technik verlangenden Werk Eingang zu verschaffen. Die fesselnde Instrumentation, die klangliche Eigenart voran, dokumentiert durch den Einbau des Instruments in den Orchesterkörper, geben vornehmlich den beiden ersten Sätzen Gesicht und Haltung, die im letzten nicht auf gleicher Höhe stehen. Vielleicht wäre dies nicht so deutlich in Erscheinung getreten, wäre der Neuheit nicht Richard Strauß jugendfrische, unkonstruierte und geistsprühende Burleske gefolgt, die Alfred Hoehn mit dem Orchester unter Generalmusikdirektor Keilberths Leitung brillant wiedergab. Der blendende Zauber von Strawinskys „Feuerwerk" mußte gegenüber den der Äußerlichkeit abgewandten Werken verblassen. Im vierten der Symphoniekonzerte bereiteten die aus ihrem kammermusikalischen Gastabenden hochgeschätzten Solisten Max Strub und Ludwig Hoelscher mit dem Brahmsschen Doppelkonzert großen Genuß. Ernst Pepping war der für Karlsruhe neue Mann dieses Abends. Seinen Variationen zu einem Liedsatz von Senfl wurde eine freundliche Aufnahme bereitet. Ein gleiches erlebte der Schweizer H. Sutermeister, dessen Tanzspiel „Dorf unterm Gletscher" vom Badischen Staatstheater im vergangenen Spieljahr zur Uraufführung gebracht worden war. Sein zum erstenmal in Deutschland gespieltes Divertimento für Streichorchester zeigt den bedachten, im Gedanklichen wie in der Form bewährten Tonsetzer.

In Fortsetzung der Wiedererweckung hier selten oder noch gar nicht aufgeführter Verdischer Werke war „Luisa Miller" einstudiert worden. Ansätze, die den späteren Verdi erkennen lassen, gehen nur zu rasch im althergebrachten Opernstil unter, und wir vermögen nicht ohne Widerstände Schillers dramatischen Vorwurf in dieser klanglichen Oberflächlichkeit zu genießen. Staatskapellmeister Köhler bewies sein stark auf Verdi abgestelltes Einfühlungsvermögen; aus der Zahl der Mitwirkenden ragte Fritz Harlans mit ergreifenden menschlichen Zügen ausgestatteter, gesanglich ideal geprägter Miller hervor. Mit bemerkenswerter Sorgfalt nahm sich die Oper einer Neueinstudierung der „Undine" an, wobei eine Reihe sonst üblicher Striche aufgemacht war. Sehr glanzvoll zog nach zehnjähriger Pause Puccinis Märchen von der Prinzessin „Turandot" wieder über die Karlsruher Bühne. In der Titelrolle beherrschte Vilma Fichtmüller die großen Anforderungen. Neben ihr gleichartig Wilhelm Nentwig und Hannefriedel Grether. Die erwünschte exotische Traumwelt schuf Bühnenbildner Zircher, leuchtende Gewandungen stellten dazu Marg. Schellenberg. Vom Pult aus betreute Jos. Keilberth, von der Szene Erik Wildhagen die Aufführung in großer Form. — Starker Publikumserfolg war der Operette „Der Stern von Ajaschy" (Text: Eugen Rex, Musik: Gottfried Madjera) beschieden. Ernst Stolz

Aus dem Berliner Musikleben

Ein Klavierabend, an dem **Luise Gmeiner** romantische Werke zum Vortrag brachte, rief in den Bechsteinsaal. Wie diese berufene Künstlerin, im Dienste eines großzügigen Vortrags, der das Kraftvolle wie das Zarte mit gleicher Liebe umfaßt, eine Melodie aus den Tasten modelliert, wie sie den Flügel zum Singen bringt, ist immer wieder ein Erlebnis. Wir lauschten ihrem klangerfüllten, schattierungsreichen Spiel um so lieber, als es heute in gewissen Kreisen Mode ist, einer nüchternen Behandlung des Klaviers das Wort zu reden. Als wäre es möglich, die Werke der Romantik, in denen der Herzschlag deutschen Empfindens pulsiert, mit kümmerlichem Ausdruck abzutun! So gedenken wir des Abends, an dem sich Luise Gmeiner einiger der schönsten Werke von Schumann (darunter der *g*-moll-Sonate und der Kinderszenen) und von Brahms (*C*-dur-Sonate und *es*-moll-Scherzo) aus der Fülle ihrer Gestaltungskraft annahm, mit dankbarer Freude.

Claudio Arrau leitete den vierten Abend seines Mozart-Zyklus durch die Phantasien in *d*- und *c*-moll ein. Von den darauf folgenden Rondi gehört das in *a*-moll (K.-V. Nr. 511) bekanntlich zu den vollkommensten und beglückendsten Offenbarungen des Meisters. Es wurde denn auch in Arraus werkgetreuem, alle genialen Züge liebevoll erschließendem Vortrag zu einer Gipfelung des Abends. In zwei Sonaten (*D*- und *B*-dur) und „Fünf Variationen" zu vier Händen paßte sich der junge Ungar Pál Kiss, einer der Begabtesten im Kreise des Pianisten-Nachwuchses, dem Stil Claudio Arraus, seines Partners, auf das feinfühligste an. Die Kompositionen kamen vorbildlich in Klarheit und Geschlossenheit zu Gehör. Das *Es*-dur-Trio aus dem Jahre 1786 (K.-V. Nr. 501) sah neben Arrau Alfred Bürkner (Klarinette) und Heinz Wiegand (Viola) in rühmenswertem, sorgfältig aufeinander abgestimmtem Zusammenspiel am Werk.

Erika Willemsen verfügt über einen in der Klangfärbung sehr ansprechenden Mezzosopran. Er klingt am freiesten in der Höhe, der leuchtende Töne abzugewinnen sind, während die Mittellage und Tiefe im freien Ausströmen noch etwas gehemmt erscheinen. Die Sängerin bot, im Verein mit dem ausgezeichneten Kölner **Prisca-Quartett**, das den Abend mit dem quicklebendigen Vortrag des „Lerchen"-Quartetts (op. 64, Nr. 1) von Haydn eröffnet hatte, als eindrucksvollste Gabe Respighis „Sonnenuntergang", eine lyrische Szene, die den jähen Tod eines Jünglings in ergreifend zarten Tönen schildert. Franz Rupp begleitete die Lieder des Abends mit vorbildlicher Charakterisierungsfähigkeit am Flügel. Das Prisca-Quartett spielte neue Instrumente aus der Werkstatt des Geigenbauers Ludwig Höfer in Köln. Sie waren im Klang vortrefflich aufeinander abgestimmt.

Käthe Heinemann bot die besten und ausgeglichensten Leistungen ihres Klavierabends im Vortrag der Phantasiesonate in *G*-dur von Schubert und der lebendig charakterisierten, ruhigeren und verhalteneren Teile des Schumannschen „Karneval". Im Bewußtsein ihrer glänzenden Technik ließ sich die Künstlerin, wie wir schon in einem ihrer früheren Konzerte beobachtet haben, zu draufgängerischen Übertreibungen im Zeitmaß verleiten. So trug sie die raschen Teile des „Karneval" und den 1. Satz der Chopinschen *b*-moll-Sonate in einem überstürzten Tempo vor, das ein wirklich klares Spiel schlechterdings unmöglich machte. Wir hoffen, daß Käthe Heinemann zu der gebändigteren Kunstausübung und dem zurückhaltenderen Pedalgebrauch vergangener Jahre wieder zurückfinden wird! Die Künstlerin nahm sich im Laufe des Abends eines Konzertwalzers von Siegfried Burgstaller an, der damit zur Uraufführung gelangte.

Frieda Stahl bot mit dem Vortrag dreier Klaviersonaten (Beethoven, *d*-moll, op. 31, Nr. 2, Schubert, *A*-dur, aus dem Nachlaß, und Chopin, *b*-moll) Leistungen von ungewöhnlicher Eindruckskraft. Nicht nur, daß diese Künstlerin von Geist und Herz jedes dieser Werke mit gereiftem Spürsinn in seiner Eigenart erfaßte — ihr grundmusikalisches, technisch schlackenloses Spiel ließ keinen, noch so unscheinbaren, charakteristischen Zug entgehen. Fragt man sich, welche Komposition Frieda Stahl der Vollkommenheit am nächsten darzustellen wußte, so schwankt die Waage zwischen Beethoven und Schubert. So anmutvoll, wie diese berufene Musikerin die lyrischen Zartheiten der Schubert-Sonate herausbrachte, haben wir sie selten erlebt. Den Hauptsatz des Chopinschen Trauermarsches könnte man sich übrigens immerhin lastender vorstellen.

Adolf Diesterweg

Das **9. Philharmonische Konzert** wurde von Ernest Ansermet geleitet. Daß er aus dem westlichsten Teil der Schweiz, aus Genf, kommt, ist kein Zufall. Seiner Musizierart nach gehört er vorwiegend zum französischen Kulturkreis. Dies wurde am deutlichsten in seiner Wiedergabe von Debussys symphonischen Skizzen „La Mer". Aber auch bei Mozarts Jupiter-Symphonie bewährte sich das Geheimnis dieser Kunst, nämlich die vollendete Formgestaltung und die Feinheit in der Zeichnung der Linien. Besonders der 1. Satz gelangte zu köstlicher Klarheit. Später wurde ein gewisser Zug zur Dogmatik, zur Strenge bemerkbar, der wohl zu Ansermets eigenstem Wesen gehört. Dadurch verlor diese Symphonie etwas von ihrem Glanz und Jubel. Ihre Heimat schien nicht mehr zwischen Inn und Donau sondern zwischen Rhône und Seine zu liegen. Beinahe schien der Titel „Jupitersymphonie" nicht mehr gerechtfertigt. Daß auf Debussys Werk Dvořáks Violoncellokonzert folgte, war schlimm für — Debussy. Denn all seine Meisterschaft wurde von der ersten herzhaften Melodie Dvořáks fast völlig vergessen gemacht. Dort ein sprühender Farbkasten — hier die sonnenhellen Linien eines Meisters, der seine Einfälle auch in die rechte Form zu bannen weiß. Tibor de Machula, der erste Solovioloncellist der Philharmoniker, spielte das Werk in wahrhafter Vollendung. Den Schluß des Abends bildete Berlioz' Römischer Carneval. In der Generalprobe erklang dafür anläßlich des Heldengedenktages die Egmont-Ouvertüre.

Vasa Prihoda nimmt seit langen Jahren einen festen Platz in unserm Konzertleben ein. Der zweite Teil des Abends gehört stets den reinen Virtuosenstücken. Hier läßt Prihoda jenes Feuerwerk seiner Zauberkunststücke los, die ihm den Ruf des besten Geigentechnikers unserer Zeit eingebracht haben. Hier bietet sich auch die beste Gelegenheit, aus seinem über alle Maßen herrlichen Instrument Töne aufrauschen zu lassen, die beinahe an das Violoncello erinnern. Der erste Teil des Abends brachte klassische Werke. Allerdings geht Prihoda auch in ihnen bis an die Grenze des Virtuosen. Bachs Adagio und Fuge in *a*-moll z. B., hat Paganini wahrscheinlich so ähnlich gespielt. In Mozarts *G*-dur-Konzert brachte Prihoda Kadenzen, die sich von Mozart bedenklich entfernten. Indessen waren sie ungeheuer wirkungsvoll. Mit Prihodas vielem Portamento bei Bach und Mozart wird die jüngere deutsche Geigergeneration möglicherweise nicht einverstanden sein. Wie immer begleitete ihn Otto A. Graef.

Heinrich Eckert gab seinem Klavierabend eine besondere Note durch einige neuere Werke, und zwar Ernst Peppings Sonate I 1937, Karl Schäfers Variationen über ein fränkisches Volkslied op. 36, beides Erstaufführungen, Skriabins „Satanische Dichtung" op. 36 und Casellas Toccata. Solcher Mut zu neuer Musik wird dankbar begrüßt. Peppings Sonate ist am problemlosesten in einer gefälligen Serenade, die an der Stelle des langsamen Satzes steht. Skriabins Werk hat viel von den Schrecken verloren, die man ihm seinerzeit nachsagte. Eckert bewies bei der Wiedergabe hohe musikalische Intelligenz. Vorher spielte er Werke von Bach und Brahms. Auch hier wurde deutlich, daß ihm Musik nicht nur Klang ist, sondern daß auch Herz und Verstand dabei sind. In technischer Beziehung geriet indessen Brahms noch etwas unruhig.

Friedrich Herzfeld

Als gern gesehener Gast leitete Gewandhauskapellmeister **Hermann Abendroth** ein Sonderkonzert der Philharmoniker. Seine Vortragsfolge war zu zwei Dritteln auf russische Romantik eingestellt und brachte im übrigen die im Reich schon mehrfach gespielte Symphonische Musik für Orchester von Hansheinrich Dransmann nun auch nach Berlin. Der weitesten Kreisen erst durch sein Chorwerk „Einer baut einen Dom" bekanntgewordene, an kulturpolitisch wichtiger Stelle stehende Komponist proklamiert in seiner Schöpfung erneut die Rechte der begleiteten Melodie. Insofern schloß sich das Werk gedanklich durchaus den übrigen Kompositionen des Abends an, zumal es auch im Klang jegliche Experimentiersucht vermeidet. Hauptwerk des Abends war Tschaikowskys 5. Symphonie, die Abendroth wirkungsvoll mit gewohnter Virtuosität in ihren Gefühlsgegensätzen aufbaute. Dazwischen spielte Cecilia Hansen mit herrlich gelöster Technik das sich erst im letzten Satz aus zerfließender Lyrik rettende Violinkonzert von Glasunow, wobei Abendroth mit feinem Fingerspitzengefühl für sorgfältig getönte Orchesterbegleitung sorgte.

Zugunsten des deutschen Winterhilfswerkes konzertierten in der Singakademie Kammersängerin **Erna Berger** von der Staatsoper und der in Berlin ansässige norwegische Pianist **Birger Hammer** in einem „Norwegischen Abend". Gegenüber der sinnenfreudigen Kunst der Sängerin hatte der Pianist mit seiner der Natur seiner Heimat irgendwie verwandten, Weichlichkeiten vermeidenden und Umrisse scharf umreißenden Spielweise in der Gunst der Hörer natürlich schwereren Stand. Wenn es ihm gelang, in Werken von Sinding, Grieg und den bei uns wenig bekanntgewordenen, mit Grieg etwa gleichaltrigen Komponisten Edmund Neupert und Agathe Backer-Gröndahl zu fesseln, so spricht dies sehr für den schätzenswerten Stand seines Könnens. Erna Berger war im Programm mit sechs Liedern von Grieg verzeichnet: das übrige waren Zugaben über Zugaben, die das Publikum in etwas aufdringlicher Weise erzwang. Überdies fielen sie mehr und mehr aus dem Rahmen des „Norwegischen Abends" heraus. Michael Raucheisen begleitete.

Der Stimmung des Heldengedenktages angemessen war die Vortragsfolge des **3. Symphoniekonzerts der Volksoper.** Aber auch über dem Spielausdruck des von Generalmusikdirektor Erich Orthmann jetzt zu schöner Höhe gesteigerten Orchesters lag etwas wie Schleier und Dämpfung. In natürlicher Darlegung ihres musikalischen Aufbaus, auch den Hörern dieses volksnahen Opernhauses unmittelbar verständlich, erklangen Orchesterwerke von Brahms, Pfitzner und Schubert. Solistin war die sinnvoll nachgestaltende Kammersängerin Luise Willer aus München in Regers „An die Hoffnung" und in der Alt-Rhapsodie von Brahms, bei der der klanglich ziemlich im Hintergrund bleibende Männerchor der Volksoper getreue Hilfsstellung leistete.

Für „Kraft durch Freude" in der Deutschen Arbeitsfront spielte in der mit den ersten Blumen des Frühlings freundlich geschmückten Philharmonie das **Landesorchester** unter seinem Dirigenten Fritz Zaun. Vor allem in der Phantastischen Symphonie von Berlioz bewunderte man ein aus gestraffter Musikalität sich entfaltendes Klangbild von außerordentlicher Plastik und Leuchtkraft. Es war eine Glanzleistung des Orchesters und seines Leiters. Fritz Zaun bewährte seine Gestaltungsgabe fernerhin an der durchsichtigen, den Solisten trefflich stützenden Begleitung des Brahmsschen Violinkonzerts. Konzertmeister Hellmut Zernick, der mittlerweile ans erste Pult des Staatsopernorchesters aufgerückt ist, spielte es wahrhaft edel im Ton.

Der kultivierten Baritonstimme des finnischen Sängers **Oiva Soini** wohnt etwas Dramatisches inne. Daher kann der Künstler in arienhaften Gesängen mit Vorteil alle Register von strahlender Kraft bis zu zartem Verschwimmen spielen lassen. Seine geistige Kultur erwies er als Liedersänger von Rang. Schöpfungen von Hugo Wolf sowie seiner Landsleute Armas Järnefelt und Yrjö Kilpinen sang er mit bemerkenswert guter deutscher Aussprache. Gegenüber Järnefelts schwermütig-rührseligen Liedern berühren Kilpinens Volkstum und wesentliche Kunstmittel sorgsam vereinenden Gesänge persönlicher und bestimmter. Eigenartig opernhaft geartete Gebilde waren zwei Gesänge von Erkki Melartin auf italienische (!) Texte. Der mit herzlichem Beifall ausgezeichnete Sänger wurde von dem finnischen Pianisten Ernst Linko wendig, aber innerlich etwas unbekümmert begleitet.

Dr. Richard Petzoldt

Käte Heidersbach (Sopran) und das Leipziger **Weitzmann-Trio** (Fritz Weitzmann, Klavier; Hans Mlynarczyk, Violine; Fritz Schertel, Violoncello) hielten in der Singakademie eine große Anzahl Zuhörer durch besonders schöne musikalische Gaben lange zusammen. — Das Weitzmann-Trio, eine vorbildlich untereinander abgestimmte Spielgemeinschaft, eröffnete den Abend mit Brahms' Trio *C*-dur op. 87, das beethovenhaft anhebt, um dann sogleich ganzer Brahms zu werden. Edle Emphase vereinten die beiden Streicher bei den im Oktaveneinklang einsetzenden Themen des 1. und des 2. Satzes. Im Ausklang des langsamen Satzes zeigten sich die drei Meisterspieler als wahre Poeten. Hohen Genuß bereitete auch, von so echten Musikern gespielt, Smetanas Trio *g*-moll op. 15. Mit Haydns triobegleiteten schottischen und wallischen Volksliedern und Liedern von Schubert und Brahms bewegte Käte Heidersbach wiederum die Herzen. Von ihr und ihren Begleitern in zarten Klangliedern hingezaubert, erstanden da seelische Stimmungsbilder, die, aus der Anmut eines reinen Gemütes geboren, unwiderstehlich ergreifend wirkten. Ich habe die Triobegleitung dieser Lieder noch nie so silberstiftartig fein gehört wie an diesem Abend. Vom hervorragenden „Fundamentisten" des Trios Fritz Weitzmann anschmiegsam begleitet, schwang sich Käte Heidersbach dann von der reinen und schon damit allein beglückenden Schönheit der Stimme in Schubert- und Brahmsliedern zu überwältigenden Ausdruckssteigerungen empor.

Ernst Boucke

Für sein 7. Konzert mit dem Landesorchester hatte Generalmusikdirektor **Fritz Zaun** ursprünglich ein zeitgenössisches Werk, Cesar Bresgens Symphonische Suite als Eröffnungswerk vorgesehen. Da die Stimmen nicht rechtzeitig eingetroffen waren, erklang statt dessen zur Erinnerung an den 70. Geburtstag von Max v. Schillings (19. April) das Vorspiel zum 3. Akt des „Pfeifertages". Es spricht von „Spielmanns Leid und Lust" und erhebt sich in edlem musikalischem Gefühlsbogen aus herb-ernstem Moll-Dur-Beginn zu glanzvoll befreiender Aufgipfelung. Zauns steigerungsintensive Nachbildung erglühte in reichsten Instrumentalfarben und erfaßte die Ausdrucksgebärde der Komposition packend. Darauf hörte man Brahmsens Violinkonzert op. 77. Der junge Konzertmeister Helmut Zernick gab damit eine seiner bisher stärksten und persönlichsten Leistungen im Technischen wie im Gestalterischen. Seine Geige sang sich in raumdurchflutenden Kantilenen aus und herrschte frei und schimmernd schön über dem

von Zaun überlegen gelenkten Begleitapparat. Des Dirigenten gestraffte und rhythmisch vitale, in den Mittelsätzen romantisch verinnerlichte Ausdeutung von Schumanns Rheinischer Symphonie Nr. 3 beendete den Abend als ein sehr nachhaltiger künstlerischer Eindruck.

Das **Kammertrio der Berliner Philharmoniker**, in dem Albert Harzer die Flöte, Siegfried Borries die Violine und Dr. Hans Ahlgrimm die Bratsche meistert, entzückte in der 21. Stunde der Musik durch erlesene Ausführungstechnik. Das Tonliche ist bei dieser Gemeinschaft Gegenstand wahrhaft zärtlicher Pflege und Ausfeilung; daß ferner völlige Gleichgesinntheit der Gestaltungsabsichten unter den Partnern herrscht, braucht man von Angehörigen des in höchster Ensemblezucht geschulten, führenden deutschen Konzertorchesters kaum besonders zu rühmen. Gespielt wurde eingangs ein ganz bezauberndes Werk des Bratschers, ein harmonisch sehr subtil entworfenes, thematisch erfindungsbeschwingtes und formbewußt gearbeitetes Divertimento voll serenadenhaft entspanntem Stimmungsreiz. Falls dieser kompositorische Volltreffer noch nicht gedruckt ist, hätten die Verleger Anlaß, zuzugreifen. Nordische, spanische und ungarische Liedlyrik sang in diesem Rahmen die über reife Stimmittel und verinnerlichte Darstellungsgabe verfügende Schwedin Rut Bissmarck, die trotz angesagter Indisposition über die Schönheit ihres Soprans voll zu gebieten wußte. Walter Thiele begleitete sie klangkultiviert.

An einen sehr schwierigen Gegenstand wagte sich der **Brinkmannsche Gesangverein**, Steglitz, mit der Wiedergabe von Mozarts „Requiem" zum Heldengedenktage. Der leistungsgewillte Vokalkörper, von Musikdirektor Martin Grabert wohlbedacht gelenkt, rang mit ernstem Ausdruckswillen um die Aufgabe und vermittelte der Besucherschaft der dichtgefüllten Markuskirche Stunden der Erbauung. Als Solisten bewährten sich löblich Lisa Bardeleben-Comperl, Gertrud Tiede-Lategahn, Valentin Ludwig und Ernst Tieroff. Der Begleitung nahm sich mit künstlerischem Verantwortungsbewußtsein die Lichterfelder Orchestervereinigung an. Vor dem Mozart wurden Vertonungen von Grabert geboten: der glaubenströstliche Chorsatz „Alles Fleisch ist wie Gras", in dem das Volkslied „Morgenrot" meisterlich verarbeitet ist, und eine edle Streichersarabande. Beide Werke kamen zu eindringlicher musikalischer Wirkung.

Ergriffener Zeuge der reifen, das Innerste bewegenden Kunst **Emmi Leisners** würde man wieder in einem Brahms-Abend. Das überlegen gegliederte Programm fand eine Deutung, bei der seelische Gehaltserschließung und gesangliche Leistung eine vollkommene Einheit bildeten. Diese ausdrucksglühende, immer noch so glanzgesättigte und voll wie eine Violoncellosaite ausschwingende Altstimme ist ein kostbares Instrument reichster Regungen und Wallungen des Gemüts; sie kommt auch in ihrer Färbung dem eigentümlichen Klangcharakter brahmsischer Liedschöpfungen aufs schönste nahe. Raucheisen waltete mit zunehmender Wärme seines Begleitamtes. Die Hörer fühlten sich beschenkt.

In der äußeren Erscheinung märchenhaft-zart, hat die junge Pariserin **Marie Aimée Warrot** ein wahrhaft atemberaubendes Pianistentemperament. Man traut den feinen Händen, für die es technische Probleme überhaupt nicht zu geben scheint, kaum diese unheimliche Spielkraft und stählerne Griffgewalt zu. Daß manches in ihrem Vortrag zu wuchtig wirkt, ist der Überschätzung der klanglichen Fassungsfähigkeit des Bechsteinsaales zuzuschreiben. Bei allem musikantischen Furor ist Marie Aimée Warrot doch kein klavieristisches Mannweib; sie vermag dem Anschlag auch duftigste Tönungen, singende Leichtigkeit und Zierlichkeit zu geben. Der aufbrausenden Leidenschaft steht ergänzend eine sehr empfindliche Einfühlungsgabe gegenüber. Wenn wir ihr Vorsicht in der Verwendung des linken Pedals und eine gewisse Bändigung in der Anlage von großen Steigerungen anempfehlen, so geschieht es in der sicheren Überzeugung, daß die offenbar durch eine bedeutende Schule gegangene Konzertgeberin als eine der elementarsten Begabungen des Nachwuchses ihren Weg zur Höhe gehen wird.

Dem Spiel des **Dresdener Streichquartetts** haftet klanglich eine gewisse Sprödigkeit und Schärfe der Bogenführung an. Gleichwohl sind die vier Genossen von echtem kammermusikalischem Gemeinschaftswillen beseelt und sehen ihre Aufgabe in einem leidenschaftlichen, auf große Ausdrucksakzente hinzielenden Ringen um den Geist der zu deutenden Werke. Die Wiedergabe des schwer zugänglichen op. 130 in *B*-dur von Beethoven, des erschütternden Zeugnisses eines weltüberwindenden Humors und einer hellseherischen Jenseitsschau, offenbarte im Gestalterischen starke künstlerische Energien, ebenso packte das gefühlsunmittelbare Aufgehen in Smetanas bekenntnishafter *E*-moll-Schöpfung „Aus meinem Leben". Man wünschte sich wie gesagt nur noch eine rundere und sinnenhaftere Tongebung, an der es namentlich der Primarius zuweilen etwas mangeln läßt.

Zum andächtigen Erleben von Bachs Matthäuspassion versammelte der von Kirchenmusikdirektor Johannes Stehmann geleitete **Oratorien-Verein** eine große Gemeinde in der Alten Garnisonkirche. Des Dirigenten reiche künstlerische Erfahrung und treue Werkzugewandtheit prägte sich in einer Aufführung voll religiöser Würde aus. Der Vokalkörper ließ Klarheit, Klangausgeglichenheit und Deklamationssorgfalt in der Behandlung seiner Aufgabe walten sowohl in den dramatischen und betrachtenden Turbae wie in den Chorälen, nur bei den Sopranen war in der exponierten Lage das tonliche Schönheitsideal nicht immer ganz vollkommen verwirklicht. Sehr anzuerkennen war, daß Stehmann verhältnismäßig fließende Tempi wählte und seine Sänger von jeglicher Massivität des Einsatzes fernhielt. Durchgegliedert kam auch das Landesorchester als Begleitapparat zur Entfaltung. Die Orgel bediente mit bewährtem Können Walter Drwenski, den Generalbaß spielte am Klavier mit Sicherheit Doris Schiman. Von den Solisten ragten besonders hervor Margarethe v. Winterfeldt (Sopran) und der Bariton Hanns Heinz Nissen in der Jesuspartie, doch erwarben sich auch Verdienste Dorothea Neumann-Winkler (Alt) und Hans Fr. Meyer (Baß). Die Rolle des Evangelisten führte, was die geistige Durchdringung des Wortgehalts anbetrifft, Alfred Wilde überzeugend durch.

Dr. Wolfgang Sachse

Aus dem Leipziger Musikleben

Konzerte. Die **Kammermusiken im Gewandhaus** fanden ihren Abschluß mit einem Abend, der als der Höhepunkt dieser Veranstaltungen im Winter 1937/38 bezeichnet werden darf. Zwei unvergleichliche Meisterwerke der Literatur, das *G*-dur-Quartett und das Streichquintett von Schubert, wurden hier vom **Strub-Quartett** in einer Vollendung schöpferisch nachgestaltet, die ebenfalls im Musikleben unserer Tage wohl anderwärts nicht wieder erreicht wird. Tausend feine Besonderheiten in dieser Auslegung könnte man hier anführen, an hunderten von Beispielen könnte man die einzigartige Vollkommenheit im Spiel dieser zu einem tönenden Organismus zusammengewachsenen Vereinigung nachweisen und würde doch in Worten von dem überwältigenden Erlebnis dieser Aufführung noch keinen Begriff geben können. So überragend die technischen und klanglichen Einzelleistungen sind und so verblüffend oft ihr haargenaues Ineinandergreifen, das Entscheidende in der Eindruckskraft dieses Musizierens liegt in seiner geistigen Organisation, die den Primgeiger als eine künstlerische Führerpersönlichkeit von höchster Kultur und einer suggestiven Kraft des Geistes ausweist. Er läßt den schönen Klang der Instrumente ein Höchstmaß an charakteristischer Farbe gewinnen, das den eigenen Werkstil dieser Musik- in idealer Weise trifft. Sein Gestaltungswille führt spürbar auch dort, wo die erste Violine den ins Unendliche gespannten Melodiebogen nur mit Arabesken umspielt (wie im Adagio-Thema des Quintetts) und doch bleibt jedem der Spieler so viel individuelle Freiheit des Ausdrucks, daß sich ihr überragendes Künstlertum voll entfalten kann. — Im Quintett gliederte sich dem Spiel der berühmten Gäste der hervorragende Gewandhaus-Solovioloncellist August Eichhorn mit bewundernswerter Einfühlungskraft ein.

Auch in zwei weiteren Veranstaltungen der Berichtswoche wies sich Eichhorn in Gemeinschaft mit **Anton Rohden** und, am ersten dieser Abende im Öser-Saal des „Hauses der Kultur", mit dem hervorragenden Klarinettisten Hermann Hofmann als Kammermusikspieler von höchstem Rang aus. Hier gab es, sprühend von Temperament und Musizierfreude, Beethovens op. 11 und in edlem, aufs feinste in sich ausgewogenem Schönklang das Trio op. 114 von Brahms, dem in einer zwischen romantischem Fühlen und klassischer Haltung fein ausgleichende Darstellung die erste Violoncello-Sonate des Meisters vorangegangen war. Zum andern bewährte sich Eichhorns und Rohdens verfeinertes Musikgefühl in einem Abend der NS.-Gemeinschaft „Kraft durch Freude", in dem eine ebenso stilklare wie musikantisch lebendige Wiedergabe von Haydns *C*-dur-Sonate und Brahms' op. 99, in feuriger Erregtheit und dabei mit einem stets fein kontrollierten Klangwillen gegeben, ein sehr wertvolles zeitgenössisches Werk umrahmte: Die Violoncello-Sonate op. 30 von Theodor Hausmann gewinnt aus der Meisterschaft der Formung und dem Adel der Empfindung auf der Grundlage eines zu freierer Gestaltung fortentwickelten neuromantischen Musikgefühls geradezu klassischen Zuschnitt.

Nur allzu selten haben die Leipziger Musikfreunde Gelegenheit ihren unvergleichlichen Meisterorganisten **Günther Ramin** in einem eigenen Abend zu hören. Am Vorabend des Heldengedenktages spielte er nun in der Thomaskirche ein Programm, in dem Bach, ältere Meister des Barock und zeitgenössische Komponisten mit Werken von besonderem künstlerischem Profil vertreten waren. In einer ebenso stilklaren wie leidenschaftlichen, beherrschten wie unmittelbar erlebten Darstellung ließ er die Klangwelt der alten Meister auferstehen, wobei er die Stücke von Pachelbel, Sweelingk und Buxtehude mit erregender Kraft der Phantasie in der Farbgebung auf dem prachtvollen einmanualigen Kemper-Positiv der Kirche spielte. Unter den zeitgenössischen Werken ragten zwei

eigene Arbeiten Ramins, eine Canzona con Fugato und ein Vorspiel zu dem Choral „Mit Fried und Freud ich fahr dahin", durch die aus tiefem Erleben geschöpfte Eigenart der musikalischen Gestaltung und die überlegene Beherrschung im Aufbau der kontrapunktischen Klangform hervor. Neben der musikantisch beschwinten „Toccata und Fuge" von Wolfgang Fortner war hier ein fünfstimmiges Ricercar von Johann Nepomuk David durch die geistvolle Klarheit der polyphonen Entwicklung besonders bemerkenswert.

Oper. Mit der Uraufführung seiner einaktigen Kammeroper „Der Hummer" trat im Neuen Theater in Leipzig Adriano Lualdi, der bekannte italienische Dirigent und Vertreter der Musikerschaft im Faschistischen Nationalparlament, hervor. Wie zu den meisten seiner Opern hat er sich auch zu diesem Werk den Text selbst geschrieben und gibt damit ein lustiges Beispiel für die Zauberkraft der Musik: Ein dalmatinisches Fischerpaar nutzt die geheimnisvolle Anziehungskraft, die nach einer alten Sage der Gesang auf Hummern im Meere ausüben soll, dazu, einem verliebten Alten einen Streich zu spielen. Die Partitur ist mit der leichten Hand eines echten Musikanten geformt und verrät dabei in jedem Takt die Hand eines Könners, der vor allem den Sängern dankbar Aufgaben zu stellen weiß. Die von zarter Anmut erfüllten lyrischen Partien des Werks stehen im Stil dem altitalienischen Volkslied nahe, gewinnen aber, ebenso wie die flüssigen Parlandi, in einer höchst flüssigen Klanglichkeit ein eigenes, gemäßigt modernes Gesicht. Der kammermusikalisch durchsichtige, aber inhaltlich vielsagende Orchesterpart hat seinen Höhepunkt in der weitausgreifenden Steigerung eines Kolo am Schluß, den in der witzigen, farbenfrohen Inszenierung Wolfram Humperdincks, selbst die Hummern am Strande und die Schiffe im Hafen mittanzten. Auch Rudi Kempe als Dirigent traf den leichten Stil der neuen italienischen Musikkomödie ganz trefflich. Wolf Ferraris Intermezzo „Susannes Geheimnis" und Puccinis „Gianni Schicchi" (mit einer überlegenen Meisterleistung Friedrich Dalbergs in der Titelpartie) umrahmten, zu feinen musikalischen Genrebildern gestaltet, das beifällig aufgenommene neue Werkchen. Dr. Waldemar Rosen

Westdeutsches Musikleben

Köln

Konzerte. Das 8. Gürzenichkonzert war Beethoven gewidmet: die Egmont-Ouvertüre, in der breiten Einleitung voll verhaltener Kraft gegenüber der sich machtvoll steigernden Entladung im Allegro, bildete den Auftakt, dem sich das Violinkonzert anschloß, von Prof. Kulenkampff mit der gewohnten technischen Meisterschaft, aber auch mit blühendem Klang, innerer Wärme und geistiger Durchdringung gestaltet. Die abschließende 7. Symphonie zeigte das Städtische Orchester und Generalmusikdirektor Eugen Papst auf dem Höhepunkt schöpferischer Gestaltung; die rhythmische Spannkraft durchdrang die einzelnen Sätze und band sie zu einer groß empfundenen Einheit.

Das 6. Meisterkonzert führte vom Barock Händels und Bachs zum Rokoko Mozarts. Das von Papst geleitete Kölner Kammerorchester bot eine ausgezeichnete, von sicherem stilistischem Empfinden und lebendigem Musiziergeist erfüllte Darstellung, bei der die Leistung des Flötisten Reinhard Fritzsche besondere Anerkennung verdient. Karl Erb sang zwei Arien von Händel und Mozarts eindrucksvolle Arie „Misero! O sogno o son desto" mit der ihm eigenen Art seelischer Durchdringung und belcantomäßiger Tongebung.

Ein anspruchsvolles Konzert mit Werken von Pfitzner veranstaltete die Staatliche Hochschule für Musik in Köln. In der Ouvertüre zum „Käthchen von Heilbronn" und in dem *G*-dur-Violoncellokonzert bewährte sich das von Kapellmeister H. J. Körner umsichtig und prägnant geführte Orchester der Hochschule und Rheinischen Musikschule als ein gut geschulter, aus tüchtigen Einzelkräften zusammengesetzter, von musikantischem Willen erfüllter Klangkörper, der die recht schwierige Aufgabe anerkennenswert löste und den Beifall des anwesenden Meisters dankbar empfangen konnte. Den Solopart meisterte mit gutem Erfolge Ludwig Preiß, Schüler von Prof. Münch-Holland. Die von Prof. Otto Siegl sorgfältig einstudierte und temperamentvoll geleitete Darbietung der in Köln uraufgeführten Chorfantasie „Das dunkle Reich" war eine tüchtige, ausdruckserfüllte Leistung des Hochschulchors und -orchesters. Im ganzen ein Abend, der den jungen Künstlern starken Auftrieb geben wird. Im Rahmen der Samstagskonzerte der Musikhochschule sang die Kurt Thomas-Kantorei mit heiteren alten und neuen a cappella-Chören den Karneval ein. Besonderes Interesse fanden die apart stilisierten, rhythmisch beschwingten Liebeslieder von Hugo Distler und die humorig ganz köstlich ausgedeuteten Tierfabeln des meisterlichen Chorleiters, der seine klanglich und vortraglich disziplinierte Sängerschar zu vollem Erfolge führte. In das vokale Programm ordneten sich die von Paul Scholz und Michael Schneider mit äußerster Delikatesse vorgetragenen Flötensonaten von Teleman und Bach gut ein. Die neu eingerichteten, regelmäßigen Städtischen Orgelkonzerte in der Hochschule eröffnete Bürgermeister Dr. Ludwig, ihre Aufgabe und Bedeutung umreißend. Prof. Bachem spielte sodann Werke von J. S. Bach mit technischer Reife und stilistisch fein empfundener Registersetzung.

Im vierten, von der Bücherstube am Dom und der Westdeutschen Konzertdirektion veranstalteten Kammermusikabend musizierte das Calvet-Quartett mit äußerster Subtilität. Die Pianistin Irmgard Mannstaedt erhärtete in der Wiedergabe von Werken Bachs, Schuberts, Beethovens (*g*-moll-Fantasie), Mozarts und Chopins reife Spielfertigkeit, sensitive Klangkultur und gutes, den Werkgehalt erschöpfendes Stilempfinden. Recht vielseitig war der Klavierabend von Karlrobert Kreiten. Seine ungewöhnliche manuelle Sicherheit und rhythmische Energie, verbunden mit dem Sinn für klaren architektonischen Aufbau, lassen ihn die schwierigsten Aufgaben erfolgreich bewältigen. Der junge Künstler, dessen Können schon vor Jahren stark beeindruckte, erntete großen Beifall.

Oper. Smetanas „Verkaufte Braut" kam unter Eugen Bodarts beschwingter Stabführung und der auf gelockerte Bewegung und farbenreiche Szenen zielenden Regieführung Erich Bormanns zu erfolgreicher Neuinszenierung. Die humorvoll aus-

gestattete Parodie der Komödianten, die temperamentvollen, von Inge Herting einstudierten Tänze und die flotten Chöre (Einstudierung: Peter Hammers) hatten am Erfolge wesentlichen Anteil, ebenso die Solisten: W. Alsen in seiner klug beherrschten Darstellung des Wenzel, A. Griebel als humorvoll charakterisierender Heiratsvermittler, Else Veith als liebreizende Marie und Ph. Rasp als ihr Partner.

Die Opernschule der Staatlichen Hochschule Köln brachte zwei Einakter zur Aufführung: Das graziöse Intermezzo „Susannens Geheimnis" von Wolf-Ferrari und Wendlands komische Oper „Das kluge Felleisen". Das Orchester der Hochschule und der Rheinischen Musikschule wurde unter Leitung von Prof. R. Schneider seiner schwierigen Aufgabe gerecht und musizierte mit rhythmischem Schwung und frischem Klang. Die Spielleitung hatte H. Schmid vom Opernhaus, die sprachtechnische Ausbildung P. Senden. Recht beachtliche darstellerische und gesangliche Leistungen boten F. H. Speck (Graf Gil), Lili Schomburgk (Susanne) und H. Lewe (Diener), ferner F. Kochenrath (Müller), Anny John (Müllerin), F. A. Buschmann (Handwerksbursche) und H. Dahmen (Küster). A. Weber

Duisburg

Anläßlich des 150. Todestages von Chr. W. Gluck gelangte „Iphigenie auf Tauris" zur Aufführung. Es erging dem Werk in Duisburg leider nicht besser als anderswo: das Theater war selbst bei der Premiere nur mäßig besetzt, und nach ein paar Wiederholungen verschwand die mit ebensoviel Liebe wie Können bewirkte Einstudierung wieder vom Spielplan. Über Glucks Opernreform ist genugsam geschrieben worden, und über den künstlerischen Wert gerade dieses herrlichen musikdramatischen Werkes gibt es keine Meinungsverschiedenheiten, so muß denn planmäßige Erziehung und Einführung des Publikums zu Meister Gluck den notwendigen Wandel in der Einstellung des Theaterbesuchers herbeizuführen suchen. Überaus stimmungsvolle, schönheitstrunkene Bilder hatte Josef Fenneker entworfen, in denen Werner Jacob mit feierlicher Gemessenheit und doch kraftvoller Dramatik die Elemente der Handlung zu geschlossener Wirkung brachte und Wilhelm Schleuning den musikalischen Reichtum des Werkes darbot. Für die Titelrolle stand Dorle Zschilles wohllautreicher Sopran ein, das klassische Freundespaar Pylades-Orest sangen Albert Weikenmeier und Willy Krings mit warmer, vielleicht etwas zu weicher Stimmgebung, den Thoas in prägnantem Stil Theo Thement. Besonderen Dank verdienten und erhielten die fein nuancierenden Chöre Richard Hillenbrands.

Der nächsten Neueinstudierung, Smetanas „Verkaufte Braut" betreffend, nahm sich Generalintendant Dr. Hartmann an. Mit dem ihm eigenen Sinn für lebendigste Durchdringung der Szene und genaue Anpassung an die Partitur schuf er ein frisches Bild böhmischen Volkslebens, in dem auch der entzückende Humor des Werkes zu voller Geltung kam. Für einen frühlingsfrohen Rahmen hatte Heinz Hoffmann (Düsseldorf) gesorgt. Den Heiratsvermittler sang ausgezeichnet Paul Erthal, während die Liebesleute Marie und Hans in Dorle Zschille und Albert Weikenmeier vorzügliche Verkörperung fanden. Die soeben genannten Sänger vertraten auch die Hauptrollen in der mehrere Jahre ferngebliebenen „Cavalleria"; in dem unzertrennlich daraufolgenden „Bajazzo", den Berthold Lehmann mit südländischem Temperament leitete, standen in Rudolf Wedel, Theo Thement, Willy Krings, besonders aber Ellen Schiffer treffliche Erfolgshelfer bereit. Im Gegensatz zu früheren Jahren kehren jetzt auch in Duisburg häufiger Gastsänger ein, von denen hier Jenny Trundt (Toska, Santuzza) und Jean Stern (Holländer, Germont) mit Auszeichnung genannt seien.

Festlich wurde der Tag des fünfundzwanzigjährigen Bestehens des Duisburger Theaterbaues begangen: Außer den offiziellen und bedeutsamen Reden des Generalintendanten und des Vizepräsidenten der Reichstheaterkammer Frauenfeld gelangte ein eigens für diese Feier komponiertes „Symphonisches Spiel" von Julius Weismann zur Uraufführung. Das gutklingende, klar und unproblematische Werk hat zwar die Form der klassischen Symphonie, ist aber durch spielartige, rondohafte Anlage speziell auf tänzerische Auslegung zugeschnitten und fand in solcher, von Frida Holst sehr phantasievoll und sorgfältig einstudierten Art den lebhaften Beifall der Festgäste. Paul Tödten

Mainz

Konzerte. Unter Zwißlers Leitung nahm das 3. Städtische Symphoniekonzert sowohl nach der Seite des Programms als auch nach der Seite der Darstellung einen sehr spannenden Verlauf. Es brachte die „Bilder einer Ausstellung" von Mussorgsky (in der Ravelschen Instrumentierung) farbig-stimmungsvoll, nicht weniger farbig und rhythmisch-elastisch die Konzertsuite des „Petruschka" von Strawinsky und Tschaikowskys „Pathetische" formstreng und doch satt im Klang. Starke Aufmerksamkeit beanspruchte und rechtfertigte das 1. Konzert der „Mainzer Liedertafel", die unter Zwißlers Führung und in städtischer Regie ihre altberufene Leistungsfähigkeit wieder anstrebt. (Man erinnere sich, daß sie unter anderen „Das Unaufhörliche" von Hindemith aus der Taufe hob!) Die „Psalmensymphonie" von Strawinsky mit ihrer sehr wirksamen Verschmelzung von altrussischen und modernen Stilmitteln (Orchester ohne Violinen, Bratschen und Klarinetten, dagegen mit zwei Klavieren und Harfe) erfuhr eine Aufführung, die sich dem Gedächtnis tief eingeprägt hat. Diesem geistlichen war in Carl Orffs „Carmina burana" ein weltliches Chorwerk gegenübergestellt, dessen Aufführung in Mainz ein Versuch war, seine reine Konzertdarstellung (also ohne szenische Zutat und Ausschmückung) zu erproben. Die Probe wurde ein Erfolg — allerdings dank einer Sorgfalt der Einstudierung und Schönheit der Wiedergabe, die dem Dirigenten, zumal aber auch seinem instrumentalen und seinem vokalen Chor zum höchsten Lobe gereicht.

Ein Schloßkonzert setzte vier gute und ausdrucksfähige Stimmen des Stadttheaters — Hildegard Strube, Martha Sterkel, Hugo Zinkler und Erwin Kraatz — für eine kultivierte Vermittlung der Liebesliederwalzer und Zigeunerlieder von Brahms ein. Theo Mölich war den Stimmen und der Musik am Klavier ein feinsinniger Leiter und Begleiter. Eine Weihnachtsmusik der Christuskirche bot die „Weihnachtsgeschichte" für a cappella-Chor von Hugo Distler, das als Zwischenglieder die Strophen des alten Liedes „Es ist ein Ros entsprungen" bald im harmonischen, bald im imitierenden Satz und teilweise mit sehr gekonnten Abwandlungen der Melodie bringt. Ein schönes Werk, das in den Stimmen des Kammerchors von Kantor Kuhnert vollendet erklang.

Oper. Die Erstaufführung von Händels „Julius Cäsar" bekam, die Erwartung übertreffend, starken Zulauf auch aus der breiteren Publikumsschicht. Der Erfolg war der glücklich gelösten Gesamtaufmachung von Bild, Szene und Klang, vor allem aber auch der unbesiegbar herrlichen Musik des Werks, die in der Klarheit ihrer Formen und mit der Pracht ihres Weltgefühls unter den Händen von Karl Maria Zwißler erstand, zu danken. Spielleiter Kämmel, Tanzmeister Denjes und Bühnenbildner Preußer stilisierten die Vorgänge für die Augen ohne Geschmacksüberspannungen mit griechischen, römischen und ägyptischen Stilelementen zu einem einheitlichen Spiel, das festlich und fesselnd die Gesänge und Klänge begleitete. Schwierigkeiten boten die ungewohnten Koloraturen der Arien für die Sänger. Doch durfte man auch mit ihnen recht zufrieden sein. So gute Stimmen wie die von Franz Stefan, Erwin Kraatz, eine durch Ton und Erscheinung so betörende Cleopatra, wie sie Ursula Prantz darstellte, und die so ungemein edle Römerin der Martha Sterkel mußten gefangennehmen und gefallen. Zwißlers feines Musizieren mit dem Orchester und den Bühnenstimmen entfaltete sich in einer köstlichen Neueinstudierung von „Figaros Hochzeit". Man hörte einen schönen echten Mozart wie selten! Die Textbearbeitung von Anheißer gab dem Intendanten Teßmer für den szenischen Aufbau manche neue Anregung. Der Figaro des Erwin Kraatz war als Gestalt etwas schwer, aber ohne Mangel an Wohlklang und Humor. Eine sehr hübsche und kecke Susanne versah Margrit Ziegler mit dem hellen, lieblichen Timbre ihres Soprans. Ursula Prantz war als Cherubin elegant und verführerisch. Das Ensemble war im ganzen sehr auf der Höhe: der Graf Fritz Schroeders, die Gräfin Hildegard Strubes, die Marcellina der Martha Sterkel, der Basilio des Hugo Zinkler usw. Hanns Ulbricht

Remscheid

In der Reihe der städtischen Konzertveranstaltungen erfreute Georg Kulenkampff bald nach der Berliner Aufführung in Remscheid ein ausverkauftes Haus mit der Wiedergabe des Schumannschen Violinkonzertes. Einer Ankündigung des städtischen Musikamtes zufolge werden wir im März die Originalfassung des Violinkonzertes (Kulenkampff spielt eine Bearbeitung) durch den Berliner Geiger Rudolf Schulz hören. Hiervon wird dann noch zu berichten sein. Ein Chorkonzert leitete Hans Josef Kelling. Ihm stand zur Aufführung von Pfitzners Kantate „Von deutscher Seele" ein überraschend gut singender Chor zur Verfügung, der aus dem städtischen Singverein und dem bald auf eine hundertjährige Tradition zurückblickenden Lenneper Gesangverein gebildet war. Die Arbeitsgemeinschaft dieser Vereine wird sich auf die weitere Entwicklung unseres Musiklebens vorteilhaft auswirken. Jedenfalls hinterließ die Aufführung der Kantate, der Kelling ein sicherer Gestalter war, bei allen Hörern starke Eindrücke. Den glänzenden Abschluß eines Konzertes unter Horst Tanu Margraf machte Beethovens 3. Symphonie, nachdem man mit Freude die leicht ins Ohr gehende Passacaglia und Fuge von Bullerian und vom Bruinier-Quartett das Konzert für Streichquartett mit Orchester von Spohr gehört hatte. Rudolf Watzke gestaltete, von Werner Saam ausgezeichnet begleitet, Schuberts „Winterreise". Der Remscheider Pianist Max Wirths trat mit einem

eigenen Abend an die Öffentlichkeit und erwies seine Fertigkeit als Chopin-Spieler und seinen künstlerischen Ernst, indem er sich für eine Klaviersuite des heimischen Komponisten Oscar Malsch einsetzte.

Die Oper brachte im Verlauf der Spielzeit unter Richard Sinzingers Leitung eine im musikalischen erfreuliche, im szenischen Ablauf nicht ganz befriedigende Aufführung von Verdis „Traviata". Nelly Bischoff-Warsitz, unsere als Gast für die Spielzeit verpflichtete Koloratursängerin, glänzte gesanglich und erfüllte auch in der Darstellung jeden Wunsch. Gustav Zirkenbach und Heinz Haberlandt boten sehr beachtliche Leistungen. Nach mehreren Jahren kam, zusammen mit dem von der Ballettmeisterin Anja Dittler erfindungsreich gestalteten Ballett „Der Dreispitz" von de Falla, Leoncavallos „Der Bajazzo" wieder auf die Bretter. Dr. Felix Raabe am Pult verlieh dem musikalischen Geschehen den ihm gebührenden dramatischen Impuls ohne den Sängern ihre Rechte einzuschränken. Unter diesen zeichneten sich Carl Siokola, Else Herfort, Curt Theo Ritzhaupt und Heinz Haberlandt durch eine für Auge und Ohr gleich angenehme Leistung aus. Eine besondere Anerkennung verdient der Chor, der unter der sorgsamen Schulung des Chordirektors Paul Diener abgerundete und vielbeachtete Leistungen aufweist. Mozarts „Entführung aus dem Serail" in der überaus stilvollen Inszenierung des Intendanten Donadt und unter der musikalischen Leitung Horst Tanu Margrafs löste helle Freude aus. Besonders in den schwierigen Ensembles zeigte sich die vorbildliche Arbeit, die Margraf dem Werk hatte angedeihen lassen. Neben Bischoff-Warsitz, Zirkenbach und Else Herfort wurde der Osmin durch Carl Wirsdorf bei aller gesanglichen Sicherheit zu einem schauspielerisch in gleicher Weise erfreulichen Kabinettstück.

Zum dritten Male wurde in den letzten Tagen des Januar die Remscheider Kunstwoche zu einer stolzen Bestätigung der kulturellen Aufbauarbeit, die in den letzten Jahren geleistet worden ist. Neben der Verteilung des Wilhelm-Rees-Preises für Arbeiten bergischer Heimatkunst ist an dieser Stelle über eine einmalige Festaufführung der „Walküre" und ein Festkonzert unter Karl Elmendorff zu berichten. Wagners Drama wurde zum unbestreitbaren Höhepunkt der festlichen Tage. Es ist vielleicht schönste Anerkennung und weiterer Ansporn für unsere Bühne, daß die überragenden Leistungen der berühmten Gäste Gertrude Rünger (Brünnhild), Fritz Windgassen (Siegmund) und Rudolf Bockelmann (Wotan) den einheitlichen Ablauf des Werkes nicht gefährdeten. Sie rissen vielmehr unsere heimischen Mitwirkenden zur letzten Hingabe an ihre Aufgabe hin. Anneliese Berntje verlieh der Sieglinde eine im Gesanglichen und Darstellerischen blutvolle und ausdrucksstarke Wiedergabe, Friedel Brill (Fricka) erfreute durch ihre in allen Lagen ausgewogene Stimme und beherrschte Darstellung, Matti Berben war ein wirksamer Hunding. Horst Tanu Margraf schuf im Zusammenwirken mit den Sängern ein Erlebnis für alle Besucher.

Mit dem schwungvollen Vorspiel „Triumph des Lebens" von Peterka leitete Elmendorff das Festkonzert ein, in dessen weiterem Verlauf die Mozart-Variationen von Reger und Beethovens 7. Symphonie eine im Klanglichen bis in letzte Feinheiten abgestufte und im Rhythmischen gestraffte Wiedergabe erfuhren. Mit Recht ließ der gefeierte Gast an der Anerkennung durch die festlich gestimmten Zuhörer auch das Bergische Landesorchester teilnehmen, das in der Kunstwoche Außerordentliches geleistet hatte,

Dr. Rudolf Becker

Vom Musikalienmarkt

Verlag Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Johann Sebastian Bach: Die Kunst der Fuge. Für Klavier zu vier Händen gesetzt von Bruno G. Seidlhofer. Ausgabe der Neuen Bach-Gesellschaft.

Seitdem Wolfgang Graeser vor nunmehr zehn Jahren mit seiner Neuausgabe den Bann brach, der über Bachs künstlerischem Vermächtnis, der „Kunst der Fuge" lag, hat es nicht mehr an Versuchen gefehlt, diesem 175 Jahre lang lediglich als Lehrgang des Kontrapunkts angesehenen Krönungswerk letzter Meisterschaft und endgültigen Sieges über die Materie klangliches Leben einzuhauchen. Man kann fast behaupten, daß die „Kunst der Fuge" leider beinahe Modesache geworden ist. Diese Musik erschließt sich aber nicht auf Anhieb, sie will erarbeitet sein und zwar nicht nur durch mehr oder minder zweckdienliches Nachlesen in der Partitur während der Aufführung, sondern im stillen Kämmerlein. Da Bachs reich verzweigtes Liniengewebe auf dem Klavier, dem noch immer leistungsfähigsten häuslichen Instrument, von einem Spieler nicht nachzuzeichnen ist, war es ein sehr glücklicher Gedanke, die „Kunst der Fuge" für Klavier zu vier Händen zu setzen. Als Grundlage diente dem Bearbeiter Seidlhofer die

Graesersche Anordnung der Fugen, wo es ihm notwendig erschien hat er Stimmverdopplungen in Art von Mixturen vorgenommen und auch Phrasierungsbögen und Vortragszeichen hinzugefügt. Denn die Ausgabe ist in erster Linie für die Praxis bestimmt und diese pflegt bekanntlich nicht immer mit schwerem wissenschaftlichem Rüstzeug gewappnet einherzuschreiten. Man möchte von Herzen hoffen, daß Seidlhofers auch drucktechnisch hervorragend gelungene Neuformung die großen Aufgaben lösen hilft, Bachs letztes Werk zum wirklichen, erlebten Besitz der musikfreudigen Menschheit zu machen. Dr. Richard Petzoldt

Verlag Ph. Grosch, Leipzig-Mannheim.

Armin Haag: Drei Lieder.

Die drei Lieder sind schlicht in der Melodie und darum eingänglich. Man möchte in ihnen fast ein wenig schlesische Weichheit erkennen, wenn man erfährt, daß Haag geborener Schlesier ist. Am nettesten gelungen ist wohl das dritte Lied „Im Kahn!" In seinem ersten Lied „Der Kuckuck" ist der harmonische Übergang zum Dreivierteltakt wohl ein wenig alltäglich geraten. Die Sänger werden viel Freude an diesen liebenswürdigen Liedern haben. Friedrich Herzfeld

Neu erschienene Kammermusik mit Klavier

Von den Söhnen Johann Sebastian Bachs ist Johann Christoph Friedrich, der sogenannte Bückeburger Bach, am wenigsten bekannt geblieben. In der wertvollen Reihe „Kammersonaten" des Verlages Breitkopf & Härtel, die bisher schon das Schaffen seiner Brüder Philipp Emanuel und Johann Christian berücksichtigte, legt W. Hinnenthal von ihm eine entzückende, technisch leichte Sonate für konzertierendes Klavier (Cembalo) und Flöte (oder Violine) vor. Gedanklich zeigt das hübsche Stück den Komponisten schon deutlich jenseits der Grenze des Barock stehend, als Vorbereitung vor allem auf Mozart-Sonaten ist es vorzüglich geeignet. In der gleichen Reihe vermehrt Hellmuth Christian Wolff die von den Komponisten verhältnismäßig sparsam bedachte Literatur für Bratsche durch zwei wertvolle, den „galanten" Stil Norddeutschlands prächtig verkörpernde Sonaten von Johann Gottlieb Graun, dem Konzertmeister Friedrichs II. Sie nutzen die Spielmöglichkeiten des Instruments mit großer Kennerschaft aus und werden in der wissenschaftlich eindeutigen Ausgabe des Herausgebers heute sicherlich bald neue Freunde finden.

Eine Erweiterung des geigerischen Spielschatzes bedeutet die auf impressionistischen Klangflächen sich ausbreitende „Sonata Nr. 2 for Violin and Piano" von Edmund Rubbra (Oxford University Press). Vielleicht wäre stärkere Konzentrierung des nicht sonderlich tief gehenden gedanklichen Inhalts der ausgedehnten Komposition noch von Nutzen gewesen. J. L. Emborg gehört zu den bekanntesten Tonsetzern unseres dänischen Nachbarlandes. Sein „Duo for Klaver og Violin" op. 85 (Edition Dania) zeigt ihn als gediegenen Komponisten für diese wohl häufigste kammermusikalische Besetzung, für die er im vorliegenden Werk eine durchaus eigenes Gesicht wahrende Verbindung harmonischer und linearer Elemente sucht. Gar zu figurativ verläuft leider das Schluß-Allegretto, das feinsinnig wieder in die improvisatorische Stimmung des Largo mündet. Beinahe Schumannscher Romantik hat sich A. E. Brosmer in seiner schwungvollen, im klassischen Formablauf gearbeiteten Sonate für Violine und Klavier op. 21 (Verlag Breitkopf & Härtel) zugewandt.

Nun zu Werken für mindestens drei Spieler. Wieder wollen wir bei der „alten Musik" beginnen, aber wir müssen gleich feststellen, daß die Triosonate des Barock und das allerdings aus ganz andern Quellen gespeiste Klaviertrio romantischer Prägung in unserer Zeit kaum noch Nachfolge findet. Für zwei Geigen und Generalbaß schuf Johann Pachelbel seine nunmehr von Fritz Zobeley neu herausgegebenen Triosuiten (Bärenreiter-Verlag). Es sind streng gearbeitete, inhaltlich hochstehende Schöpfungen, die den berühmten Nürnberger Sebaldusorganisten auch als Kammerkomponisten von Rang erweisen. Im selben Verlag legt der Arbeitskreis für Hausmusik durch Bruno Grusnick und August Wenzinger in zwei Heften Dietrich Buxtehudes Triosuiten für Geige, Gambe (Violoncello) und Generalbaß vor. Gegenüber Pachelbel springt hier die größere Phantastik des Tongeschehens unmittelbar ins Auge.

Der ehedem als seichter Vielschreiber verrufene, wieder glänzend rehabilitierte Georg Philipp Telemann schuf in seinem Konzert für Flöte, Oboe d'amore (oder Oboe) und Generalbaß (die Benennung Concerto bezieht sich sowohl auf Form wie auf stilistische Haltung) ein lebensfrisches, dankbar aufzunehmendes Werk. Glücklicherweise enthält die Neuausgabe (Verlag Litolff) auch die ursprüngliche Bezifferung, da nicht jeder Spieler mit der Generalbaßaussetzung Georg Havemanns einverstanden sein wird. Noch ein Instrument mehr, nämlich Flöte, Oboe (auch Violine oder 2. Flöte) und Viola da gamba (oder Viola da braccio) mit Generalbaß (am besten natürlich Cembalo und baßstützendes Violoncello) verlangt Johann Gottlieb Janitsch, ein heute kaum noch dem Namen nach bekanntes Mitglied der Hofkapelle Friedrichs II. schon seit der Rheinsberger Zeit. Seine von Hellmuth Christian Wolff als Nr. 68 der von Riemann begründeten, sehr wertvolles Musiziergut bergenden Sammlung „Collegium musicum" (Breitkopf & Härtel) herausgegebene Kammersonate „Echo" (der Name bezieht sich auf Echowirkungen des 3. Satzes) verrät einen vortrefflich den Zeitstil beherrschenden Komponisten, der auch heute wieder zu fesseln vermag. Wenn es unserer Zeit gelänge, eine so einheitliche Ebene als „Gegenwartsstil" zu erreichen, wie sie damals selbst kleineren Geistern gegeben war, brauchte uns für die Zukunft unserer Kunst keine Sorge zu beschleichen.

Schon in die Zeit der Klassik führt uns Muzio Clementis Klaviertrio *D*-dur op. 28, 2, das Alfredo Casella neu erschlossen hat (G. Schirmer, New York). Im Vorwort versucht der Herausgeber, seinem älteren Landsmann volles Gegengewicht gegenüber der deutschen Klassik zu verleihen. Allerdings hat er zu diesem Zweck das Werk, das, wie er selbst zugibt, ursprünglich nicht sehr viel mehr war als Klaviersonate mit stimmenverdoppelnden Streichinstrumenten, sehr stark überarbeitet. Immerhin ist diese Neuformung in den von der Klassik bestimmten Grenzen geblieben im Gegensatz etwa zu der von Casella vor einigen Jahren

dargebotenen, im Harmonischen 175 Jahre überspringenden Bearbeitung des Trios aus dem Musikalischen Opfer von J. S. Bach. Daß die Bearbeitung im übrigen glänzend gelungen ist, dafür bürgt der Name des italienischen Meisters.

Wieder kehren wir zu den Werken für ein Melodieinstrument mit Klavier zurück. Der jetzt siebenundsechzigjährige, in Rostock ansässige Komponist Hermann Lilge fand erst späte Anerkennung. Mit seiner Sonate für Flöte und Klavier op. 57 (Verlag Litolff) hat er ein inhaltlich wie formal äußerst reizvolles Werk geschaffen. Seine Kontrapunktik und die vielleicht an Regersche Romantik erinnernde Harmonik erschließen sich nicht ganz leicht. Aber die Versenkung in seine Ausdrucksgestaltung lohnt die Mühen. Eine reiche Ausbeute harrt der Violoncellisten: zunächst ein nach einer Skizze für Englisch Horn von Paul Klengel frei bearbeitetes herrliches Adagio von Mozart (Verlag für musikalische Kultur und Wissenschaft, Wolfenbüttel), das die Kniegeiger über den Mangel an originalen Mozart-Werken für ihr schönes Instrument etwas trösten kann. Im selben Verlag legt der bekannte süddeutsche Violoncellist Folkmar Längin seine Neuausgabe der Sonate *d*-moll von Joseph Wölfl vor. Wölfl (1773—1812), den die Zeitgenossen als Klavierspieler über Beethoven und neben Mozart stellten, stand auch als Komponist seinen Mann. Diese Sonate gehört nach Beethovens op. 5 zu den ersten Schöpfungen für Violoncello und obligates Klavier. Sie vereint Gedanken von klassischer Prägung mit Formenschönheit und ist trefflich geeignet, dem geringen klassischen Spielvorrat für diese Besetzung neues Leben zuzuführen: eine in hohem Maße empfehlenswerte Neuerscheinung.

In seinen drei Stücken im Volkston (Kistner & Siegel) gibt Theodor Hausmann dem Violoncello Gelegenheit, in edler Gesanglichkeit und rhythmischer Beweglichkeit zu glänzen. Diese aus echt romantischem Geist geborenen Schöpfungen werden als dankbare Vortragsstücke viel Anklang finden. Stärker nach innen gerichtet ist Karl Hasses fünfsätzige Kammersonate für Violoncello und Klavier op. 57,2 (Verlag Litolff). Bach und Reger sind die beiden Pole, um die diese Musik kreist. Abhold jedem äußerlichem Blendertum offenbart die dem Gedanklichen weiten Raum gebende Schöpfung Ernstheit und Tiefe. In der Begriffsbestimmung „Kammersonate" liegt zugleich das Wesen des liebevolles Erarbeiten erfordernden Werkes beschlossen. Wirkungsvoll vereint Alexander v. Dusch, mit dessen Violoncellosonate op. 16 (Süddeutscher Musikverlag Fritz Müller) diese gedrängte Übersicht über neu erschienene Kammermusikwerke mit Klavier abgeschlossen sei, klassische und romantische Ausdrucksgestaltung zu einer Schöpfung voll Würde und ungekünstelter Musikalität. Dr. Richard Petzoldt

Kleine Mitteilungen

Das **Deutsche Musikinstitut für Ausländer** in Berlin veranstaltet im Sommer wieder Meisterkurse in den Fächern: Dirigieren, Klavier, Orgel, Clavicembalo, Violine, Violoncello, Viola da Gamba, Kammermusik, Gesang und Operndarstellung. Die Kurse finden von Mai bis August im Marmorpalais zu Potsdam, im Wiesbadener Schloß, im Bach-Saal zu Berlin (für Dirigenten) und in der Leipziger Thomaskirche (für Organisten und Cembalisten) statt. Es wirken mit im Dirigieren: Clemens Krauß, Klavier: Edwin Fischer, Wilhelm Kempff, Karl Leimer, Winfried Wolf und Eduard Erdmann, Violine: Georg Kulenkampff, Violoncello und Viola da Gamba: Paul Grümmer, Kammermusik: Paul Grümmer und Hans Mahlke, Gesang: Paul Lohmann, Franziska Martienssen-Lohmann und Emmi Leisner. Operndarstellung: Anna Bahr-Mildenburg, Chordirigieren, Orgel und Clavicembalo: Günther Ramin.

Die Internationale Stiftung Mozarteum in Salzburg hat die diesjährige **Mozarteum Sommer-Akademie** für Musik, Theater und Tanz auf die Zeit vom 11. Juli bis 1. September angesetzt.

Das achte volkstümliche **Beethoven-Fest der Stadt Bonn** findet nicht, wie ursprünglich vorgesehen, Ende Mai statt, sondern ist auf die Woche vom 12.—19. Juni verlegt worden.

Die **Reichstheaterfestwoche 1938** findet unter der Schirmherrschaft von Reichsminister Dr. Goebbels in Stuttgart vom 12. bis zum 19. Juni statt.

Aus Anlaß der 900. Wiederkehr des Todesjahres des heiligen Stefan veröffentlicht der ungarische Kultus- und Unterrichtsminister ein **Preisausschreiben** für ein großes, abendfüllendes St. Stefan-Oratorium für Orchester, Chor und Soli, ferner für eine Kantate bzw. eine Komposition auf liturgischen Text für Orchester und Chor, schließlich für eine einsätzige Orchesterkomposition. Der Einreichungstermin ist für das Oratorium der 20. August, für die beiden anderen Werke der 1. Mai 1938. Für das Preisausschreiben kommen nur bisher öffentlich nicht aufgeführte Werke in Betracht. Man kann sich offen oder unter einem Motto bewerben. Der Preis für das Oratorium beträgt 6000 Pengö, für die Kantate 2500 und für das Orchesterwerk 1000 Pengö. Die Werke sind bis zu den oben angegebenen Terminen bei dem Sekretariat

der Franz Liszt-Landes-Musikhochschule in Budapest einzureichen. — Leider geht aus dieser Ankündigung nicht hervor, ob das Preisausschreiben internationalen Charakter trägt.

Ein **Musikfest der Stadt Luzern** im Juli des Jahres wird unter der musikalischen Leitung des Genfer Dirigenten Ernest Ansermet stehen. Die Darbietungsfolge sieht eine Reihe großer Orchesterkonzerte vor, die von namhaften Dirigenten geleitet werden sollen, unter anderen hat Willem Mengelberg seine Mitwirkung zugesagt. Mit dem Musikfest verbunden ist eine Musikausstellung, für die Professor Dr. Josef Gregor (Wien) verantwortlich zeichnen wird. Für diese Ausstellung haben bereits bekannte große Privatsammler der deutschen Schweiz sowie große Bibliotheken des In- und Auslandes Leihgaben in Form von kostbaren Musikhandschriften, Briefen und anderen Erinnerungsstücken in Aussicht gestellt.

Im Zuge der durch die politischen Ereignisse bedingten Umstellungen wurden bisher folgende **Personalveränderungen im österreichischen Musik- und Theaterleben bekannt:** Mit der Leitung der Wiener Staatsoper wurde der bisherige Staatsoperndirektor Dr. Erwin Kerber auch weiterhin betraut. Mit sofortiger Wirkung schieden aus Generalmusikdirektor Bruno Walter sowie die Kapellmeister Carl Alwin und Heinrich Krips. Die Volksoper wird vorerst Direktorstellvertreter Köchel gemeinsam mit dem Obmanne der Betriebszellenorganisation, Hans Frauendienst, führen. Der Landeskulturleiter der NSDAP. in Wien Hermann Stuppäck hat zu kommissarischen Leitern ernannt: An der „Akademie für Musik und darstellende Kunst" Dr. Alfred Orel; bei der „Gesellschaft der Musikfreunde" Prof. Franz Schütz und Dr. Fritz Zoder; bei der „Gesellschaft der Autoren, Komponisten und Musikverleger" (A.K.M.) Dr. Friedrich Reidinger und Othmar Wetchy; bei der „Universal-Edition" Dr. Robert Geutebrück; beim „Ring österreichischer Bühnenkünstler" Robert Valberg; bei der „Österreichischen Kunststelle" Ing. Rudolf Haybach. An die Spitze des österreichischen Rundfunks wurde Dr. Emil Pesendorfer gestellt, die künstlerische Leitung wurde Dr. Ernst Geutebrück übertragen. Der bisherige Vorstand des Wiener Philharmonischen Orchesters, Hugo Burghauser, ist zurückgetreten. Zum kommissarischen Leiter des Orchesters wurde Wilhelm Jerger bestimmt, der der Vereinigung seit achtzehn Jahren angehört. Wie verlautet, soll Hans Knappertsbusch für eine verstärkte Tätigkeit bei den Wiener Philharmonikern gewonnen werden. Auch in der Leitung der Schauspielbühnen sind starke Veränderungen vorgenommen worden, die Führung des Burgtheaters übernahm der österreichische Dichter Mirko Jelusich.

Die diesjährigen **Münchener Opernfestspiele** beginnen am 24. Juli im Nationaltheater mit der Uraufführung der jüngsten Oper von Richard Strauß „Friedenstag". Die musikalische Leitung liegt in den Händen von Clemens Krauß, die Inszenierung besorgt Rudolf Hartmann, die Bühnenbilder stammen von Ludwig Sievert. Die Hauptrollen übernehmen Franz Hotter, Viorica Ursuleac und Ludwig Weber. Der Wagner-Zyklus der Festspiele beginnt am 25. Juli traditionsgemäß mit einer Festaufführung der „Meistersinger von Nürnberg". Auf dem Programm der Festspiele stehen weiterhin „Der fliegende Holländer", „Lohengrin", „Tristan und Isolde" und „Parsifal". An Mozart-Opern kommen im Residenztheater zur Aufführung „Figaros Hochzeit", „Don Juan", „Cosi fan tutte" und die „Zauberflöte". Richard Strauß steht außer der Uraufführung des „Friedenstages" auf dem Programm mit „Salome", „Rosenkavalier" und „Ariadne auf Naxos". Zum ersten Male bringen die Münchener Opernfestspiele eine italienische Festwoche, die vom 31. August bis zum 7. September dauert und sieben Aufführungen im Nationaltheater und ein Konzert im Odeon vermittelt. Als Dirigenten der Festspiele wirken Clemens Krauß, Marinuzzi, Karl Böhm und Meinhard v. Zallinger.

Die **Robert Schumann-Gesellschaft** veranstaltet ihre diesjährige Hauptversammlung am 8. Juni in Zwickau, der Geburtsstadt des Komponisten. Den Festvortrag hält S. Peters-Marquardt (Koburg) über „Friedrich Rückert und Robert Schumann". Eine Woche vorher findet in Zwickau ein zweitägiges Schumann-Fest statt.

Die diesjährigen **Göttinger Händel-Festspiele** finden vom 19. bis 26. Juni statt. In diesem Jahr soll die Oper „Ptolemäus" in der Übersetzung von Emilie Dahnk-Baroffio neu zum Leben erweckt werden. Die musikalische und szenische Leitung der Aufführungen werden Fritz Lehmann (Hannover) und — wie nun schon seit mehr als fünfzehn Jahren — Dr. Hanns Niedecken-Gebhard (Berlin) innehaben. Außerdem wird die Festspielwoche wieder mehrere Serenaden auf der Naturbühne des Kaiser-Wilhelm-Parkes am Hainberg, bei denen ein zeitgenössisches Tanzspiel unter der Leitung von Martha Welsen (Berlin) zur Uraufführung gelangen wird, und in einer Eröffnungsmusik unbekannte vokale und instrumentale Werke, ausschließlich von Händel, bringen.

Das Manuskript eines **unbekannten zweisätzigen Streichquartettes von Franz Schubert** (c-moll, komponiert 1814) wurde in der Bibliothek der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien entdeckt. Im Britischen Museum in London wurden einige bisher unbekannte Händel-Lieder aufgefunden.

Erstmalig kommt in diesem Jahre der vom Oberpräsidenten der Provinzen Ober- und Niederschlesien gestiftete **Schlesische Musikpreis** anläßlich des vom 27.—29. Mai in Gleiwitz—Beuthen—Hindenburg stattfindenden **1. Schlesischen Musikfestes** zur Verteilung. Zweck dieses Preises ist es, die schöpferischen Kräfte zu fördern und ihnen durch den Preis Schlesiens Dank und Anerkennung auszusprechen. Der Preis wird für das beste bisher ungedruckte Musikwerk, das in den letzten zwei Jahren geschaffen worden ist, verteilt. Eingereicht werden können: a) ein künstlerisches Werk für Orchester, b) Musik für Orchester beliebiger Besetzung, geeignet zur Ausgestaltung und Umrahmung nationalsozialistischer Feiern, c) ein kammermusikalisches Werk beliebiger Besetzung, d) Liedergruppe mit Begleitung von Klavier oder einzelnen Instrumenten oder kleinem Orchester. Vorzugsweise berücksichtigt werden Bewerber, die auf schlesischem Boden geboren oder beheimatet sind oder denen Schlesien die Anregung zu ihrem Schaffen gegeben hat. Die Höhe des Preises beträgt 2000 RM. Die Bewerbungen sind bis zum 16. April 1938 an den Oberpräsidenten, Verwaltung des Ober- und Niederschlesischen Provinzialverbandes, Breslau 2, Landeshaus, einzureichen. Eingesandt müssen werden: 1 Manuskript des Musikwerkes ohne Namensnennung mit Kennwort und Kennzahl. (Jede Seite des Manuskripts muß das Kennwort und die Kennzahl enthalten). 2. Ein verschlossener Briefumschlag mit der Aufschrift des Kennwortes und der Kennziffer. In dem Briefumschlag muß enthalten sein: a) der Lebenslauf, b) Anschrift des Einsenders, c) genaue Angabe des eingereichten Werkes. Es ist in Aussicht genommen, die preisgekrönten Werke, soweit es durchführbar ist, bei dem jeweiligen Schlesischen Musikfest zur Aufführung zu bringen. Durch die Vergebung dieses Preises kommt künftighin dem Schlesischen Musikfest eine besondere Bedeutung zu.

Die diesjährigen **Wittener Musiktage** (8.—10. April) stehen wieder unter dem Protektorat von Prof. Paul Graener, Vizepräsident der Reichsmusikkammer und Oberbürgermeister Dr. Erich Zintgraff, städtischer Musikbeauftragter (Witten). Die Wittener Musiktage sind dem zeitgenössischen Schaffen gewidmet. Sie bringen in fünf festlichen Veranstaltungen Kammermusik lebender deutscher Komponisten. Die künstlerische Gesamtleitung hat Robert Ruthenfranz (Witten).

Die bekannte **Klavierfabrik Manthey** (Berlin), begeht in diesem Jahre ihr siebzigjähriges Bestehen. In jüngster Zeit ist sie insbesondere dadurch hervorgetreten, daß sie als erste deutsche Klavierfabrik auf Anregung aus Kreisen der Reichsmusikkammer mit einem modernen Kleinklavier herauskam.

Personal-Nachrichten

Der Führer und Reichskanzler hat den Studienrat an der Staatlichen Akademie der Tonkunst in München, **Anton Walter,** zum außerordentlichen Professor ernannt.

Der junge Komponist und Dirigent **Gerhard Maasz** wurde zum Leiter des Württembergischen Landesorchesters ernannt.

Helmut Zernick ist vom 1. April d. J. ab als Konzertmeister an die Berliner Staatsoper berufen worden. Der junge Künstler war bisher Konzertmeister am Landesorchester Berlin und hat sich auch als Solist wie als Quartettführer einen Namen gemacht.

Die Stadtverwaltung Recklinghausen hat den Leiter des Städtischen Chores, **Bruno Hegmann,** in Anbetracht seiner Leistungen vom 1. April an zum städtischen Musikdirektor ernannt und ihm die Gesamtleitung des Musiklebens in Recklinghausen übertragen. Mit dieser Berufung ist die Ernennung zum städtischen Musikbeauftragten verbunden.

Kapellmeister **Helmut Fellmer** vom Altenburger Landestheater wurde als Dirigent und Lehrer für Komposition und Dirigieren an die kaiserlich-japanische Ueno-Akademie für Musik in Tokio berufen.

Theater und Oper

Brünn. Das bisherige Deutsche Theater in Brünn soll durch einen Neubau ersetzt werden. Um die Jahreswende hat die Brünner deutsche Theatergemeinde unter den sudetendeutschen Architekten einen Entwurfs-Wettbewerb veranstaltet, der sechzehn bemerkenswerte Projekte erbrachte. Die Entscheidung ist noch nicht getroffen worden. Das neue Theater, das zum Mittelpunkt des deutschen Kulturlebens in Mähren werden soll, wird in unmittelbarer Nähe des Brünner Deutschen Hauses errichtet.

Graz. Generalmusikdirektor Prof. Dr. Karl Böhm von der Dresdener Staatsoper, selbst gebürtiger Grazer, hat in Graz Verhandlungen über ein Gesamtgastspiel der Dresdener Staatsoper abgeschlossen, das voraussichtlich Ende Mai stattfinden wird. Vorgesehen sind die Aufführungen von „Walküre" und „Figaros Hochzeit" sowie ein Konzert in Graz und Klagenfurt.

Hamburg. Die Hamburgische Staatsoper hat sich entschlossen, ihre für die Zeit vom 26. März bis einschließlich 2. April zum zweihundersechzigjährigen Bestehen der Hamburger Oper angesetzte festliche Aufführungsreihe „Meisterwerke der deutschen Oper" bis auf weiteres zu verschieben.

Lübeck. Sofort nach Abschluß der Spielzeit soll das Stadttheater umgebaut werden. Die Bühnenanlage soll vergrößert und modernisiert werden, und auch der Zuschauerraum wird neu ausgestattet.

Oldenburg. Das Landestheater Oldenburg hat auf Grund der Ausgestaltung seiner Bühnenblätter, die in Amerika besondern Anklang gefunden hat, eine Einladung erhalten, sich an einer theaterwissenschaftlichen Ausstellung zu beteiligen, die an der amerikanischen Universität Northampton (Massachusetts) und anschließend an anderen amerikanischen Universitäten gezeigt werden soll. Das Landestheater wird dieser Einladung Folge leisten und sich an der Ausstellung beteiligen, die einen Überblick über das heutige deutsche Theater bieten und zugleich der deutschen Kulturwerbung in Amerika dienen soll.

Zürich. Hindemiths Oper „Mathis, der Maler" wird in den Juni-Festspielen vom Zürcher Stadttheater uraufgeführt.

Konzert-Nachrichten

Bergedorf. Anläßlich der Feier des hundertjährigen Bestehens brachte die Bergedorfer Liedertafel (Hamburg) unter Leitung von Chormeister Stöterau den Zyklus „Heimat" von Hugo Kaun erfolgreich zur Aufführung.

Berlin. Das 8. Symphoniekonzert des Landesorchesters Berlin findet am 26. März in der Hochschule für Musik unter Leitung von Generalmusikdirektor Fritz Zaun statt. Solist: Claudio Arrau mit Chopins Klaviersonate *f*-moll.

— Einen Bratschen- und Liederabend veranstalten Heinz Weiden (Bratsche), Gertrud Neumann (Sopran) am 30. März im Meistersaal. Am Flügel: Waldemar v. Vultée und Karl Otto. Zur Aufführung kommen Sonaten für Bratsche von Juon, Vivaldi, Kuhn; Klavierstücke, Gesänge von Händel, Wolf, Trunk, Stahmer.

— Im Konzert Alma Moodie (Violine) und Eduard Erdmann (Klavier) am 1. April im Beethoven-Saal gelangen zur Aufführung Werke von Reger, Bach, Beethoven.

— Niedzielski gibt vor Antritt seiner Südamerika-Tournee am 2. April im Bach-Saal einen Chopin-Abend.

— Der Kölner Männergesangverein bringt in seinem Festkonzert am 3. April in der Philharmonie unter Leitung von Generalmusikdirektor Prof. Eugen Papst Lieder aus italienischer Renaissance und Barockkunst, aus deutscher Romantik, aus zeitgenössischer Schöpfung und aus deutschem Volksliedergut zum Vortrag.

— Carl Schuricht dirigiert den 6. Abend des Mozart–Beethoven-Zyklus des Philharmonischen Orchesters am 6. April. Solisten: Albert Harzer (Flöte) und Robert Casadesus (Klavier). Der 7. Abend bringt Beethovens 9. Symphonie mit dem Kittelschen Chor.

Bukarest. In der deutschen Gesandtschaft in Bukarest gab die Pianistin Else C. Kraus ein Konzert. Es wirkte das Kammerorchester der Berliner Philharmoniker unter Generalmusikdirektor Hans v. Benda mit, das von einer Konzertreise durch Siebenbürgen und das Banat in Bukarest eingetroffen war, hier anschließend zwei Konzerte gab.

Frankfurt a. M. Werner Trenkner wurde erneut eingeladen, am 29. April ein Symphoniekonzert im Frankfurter Sender zu leiten, in dem er außer seiner „Kleinen Festmusik" Werke von Bullerian und Beethoven dirigieren wird.

Helsinki. Im Rahmen der deutsch-finnischen Austauschkonzerte dirigierte der Präsident der Reichsmusikkammer, Peter Raabe, das Symphonieorchester von Helsinki. Zur Aufführung gelangte die *f*-moll-Symphonie von E. N. v. Reznicek, der selbst anwesend war, ferner ein Orchesterwerk von Kurt Rasch und schließlich Werner Trenkners Variationen und Fuge. Das Konzert fand sehr gute Kritik und die deutschen Gäste ernteten begeisterten Beifall.

Paris. Der Bariton Prof. Hauschild (Berlin) und der junge Pianist Paul Eisenhauer gaben in den Räumen des Deutsch-Akademischen Austauschdienstes ein Konzert. Die Veranstaltung erfreute sich guten Besuches und vor allem die zahlreichen französischen Gäste dankten den Künstlern mit herzlichem Beifall. Aus der jungen deutschen Musik gefielen besonders Werke von Gerhard v. Westerman, Walter Jentsch und Wolfgang Fortner.

Zwickau. In den Abonnementskonzerten brachte Musikdirektor Kurt Barth die 2. Symphonie in *H* („Pfingsten") von Gerh. F. Wehle (Berlin) zur Uraufführung. Das Werk errang stürmischen Beifall, so daß sich der anwesende Komponist mehrmals bedanken konnte. Das Programm brachte außerdem noch von Hermann Wunsch „Variationen und Fuge über ein Schweizer Lied" und Lieder von Hermann Simon, gesungen von Magda Lüdtke-Schmidt (Berlin) zur Erstaufführung.

Aus Künstlerkreisen

C. A. Vogels Sonate *d*-moll für Violoncello und Klavier, die im Vorjahre in einer Kammermusikveranstaltung der NS.-Kulturgemeinde Leipzig uraufgeführt wurde, gelangte im Reichssender Leipzig durch Fritz Schertel und Gerhard Burgert zur Aufführung.

Prof. **Georg Wille** spielte an drei Abenden in Dresden mit stärkstem künstlerischen Erfolg sämtliche Solosuiten von Bach für Violoncello und die Violoncellosonaten von Beethoven.

Das Festliche Präludium von **Ernst Schauß**, das schon in einer Reihe von Sendern und Konzerten bei festlichen Anlässen zur Aufführung gelangt ist, wurde auch anläßlich der Feier zum Tag der Deutschen Luftwaffe vom Hochschulorchester zur Aufführung gebracht.

Bruno Stürmer vollendete eine groß angelegte Kantate für gemischten Chor und Orchester „Aus Liebe“ auf Goethe-Texte sowie zwei Fliegermusiken, zu denen das Reichsluftfahrtministerium den Auftrag erteilt hatte.

Otto Siegls Romanze und Ländlerweisen für Violine und Klavier kamen in Aufführungen der Sender Wien und Graz-Linz, seine Ländlerweisen im Reichssender Köln zu Gehör.

Prof. **Heinrich Laber** (Gera), der mehrere Male als Gastdirigent Spanien bereiste, leitete in den Reichssendern Berlin, München, Leipzig, Breslau, Stuttgart und Königsberg spanische Abende und erhielt für sein Eintreten für die spanische Musik Dankschreiben der nationalspanischen Regierung.

Für **Heinrich Kaminskis** Präludium und Fuge setzte in einer Sendung des Rundfunks Wien das zeitgenössischer Musik besonders zugetane Fehse-Quartett sein Können ein.

Othmar Schoeck arbeitet an einer Oper nach Eichendorffs berühmter Novelle „Das Schloß Durande“. Den Text schrieb der Dichter Hermann Burte.

Die Pianistin **Liesel Cruciger** wurde bis jetzt verpflichtet für Berlin: Konzert junger Künstler, Deutschlandsender, Köln, Bad Orb, Weißenfels, Krefeld, Mülheim, Essen.



Verantwortlich für die Schriftleitung: Für den Teil „Berliner Musikleben“ wie für alle Berlin betreffenden Berichte und Beiträge (ausgenommen die Rubriken „Kleine Mitteilungen“ und folgende): Paul Schwers, Berlin-Südende, Doelle-Straße 48. — Verantwortlich für den gesamten übrigen redaktionellen Inhalt: Dr. Richard Petzoldt, Berlin-Wilmersdorf, Rudolstädter Straße 127. — Verantwortlich für den Anzeigenteil: Elly Schumacher, Berlin-Südende, Doelle-Straße 48. — Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel, Leipzig C 1. Erfüllungsort und Gerichtsstand Leipzig. IV. Vj. D. A. 1080

Wohnungs-Tafel
Künstler / Unterricht / Institute

Gesang

Sopran und Mezzosopran

Helene Fahrni Oratorien u. Lieder. Leipzig C 1 Lortzingstraße 14II, Tel. 22289

Hilde GAMMERSBACH Sopran / Oratorien-Lieder KÖLN-Roisdorf, Bonner Str. 31, Tel. Bonn 5762

Eva Gilbert-Lessmann Konzert- und Oratoriensängerin (Sopr.) Hamburg 39, Agnesstr. 37

Adine Günter-Kothé hoher Sopran SEKRETARIAT: GLIMPF BERLIN W 15, Xantener Straße 14 / Telefon 92 57 27

ELSE REUTER-NEEB Konzert- und Oratoriensängerin - Sopran Weilburg/Lahn Adolfstraße 5, Tel. 514

ELSE RUECKER Konzert- und Oratoriensängerin — Sopran Wiesbaden, Dotzheimer Straße 51, Telefon 208 97

Marta Schilling Sopran · Lied, Oratorium Berlin-Zehld., Sven-Hedin-Str. 64 · 84 86 22

Lotte Schrader Sopran, Oper-Konzert-Oratorium Sekretariat: Berlin-Charlottenburg 1 Fernsprecher 34 59 77

LORE SCHRÖTER Oratorien und Lieder Köln, Mohrenstr. 5, Tel. 223904

Aenny Siben Oratorien und Lieder Frankfurt a. M., Wiesenau 11, Tel. 75637

Sopran und Mezzosopran

Carlotta TAG Koloratur-Sopran / Berlin W 35 Steglitzer Straße 21 / Fernsprecher 21 31 41

Hilde Wesselmann Sopran—Oratorium—Lied W.-Barmen, Ronsdorfer Str. 64. Tel. 60000

Alt

Lore Fischer ORATORIEN / LIEDERABENDE Stuttgart W, Gaußstr. 74, Fernruf 65394

RUTH GEHRS ORATORIEN — LIEDER — ORCHESTERGESÄNGE SEKR.: BERLIN-CHARLOTTENBURG 1. TEL. 345977

Margarete Hartmann BERLIN-WILMERSDORF Wexstr. 38, 86 68 53

Eva Jürgens ALT-MEZZO W.-Barmen, Wertherhof 6, Tel. 522 91

Bariton

Hans Friedrich MEYER LIED-ORATORIUM, Berlin-Neuwestend, Bolivarallee 7, Tel. 991682

Alfons Schützendorf Bariton Oper – Oratorien Berlin-Charl., Berliner Str. 22, Tel.: 31 23 24 / **Gesangspädagoge**

Tenor

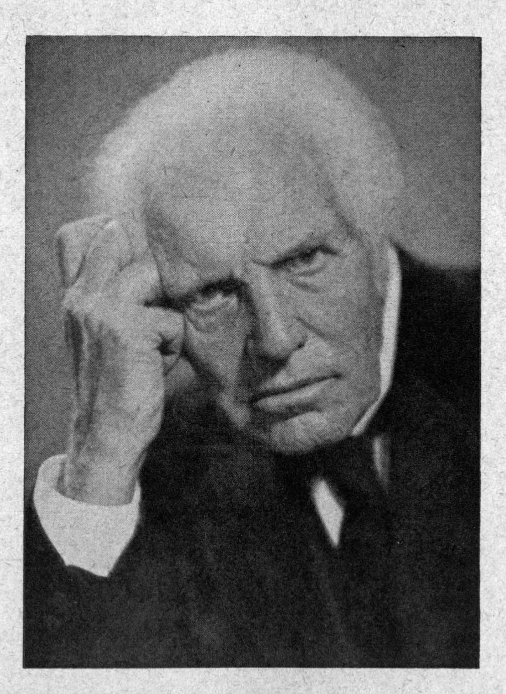
Clemens ANDRIJENKO Konzert-Oper Berlin-Steglitz, Albrechtstr. 72b

Dauerinserate verbürgen Erfolg!
Die AMZ. bietet günstige Sonderbedingungen!

Nummer 14 · 1. April 1938

Allgemeine Musikzeitung

Rheinisch-Westfälische Musikzeitung · Süddeutscher Musikkurier
Berlin · Leipzig · Köln · München
65. Jahrgang



Ludwig Wüllner †

Postversand ab Leipzig

ALLGEMEINE MUSIKZEITUNG

Hauptschriftleitung und Geschäftsstelle: Berlin-Südende, Doelle-Straße 48 • Fernspr. 75 12 38

Telegramm-Anschrift: Musikzeitung Berlin-Südende. Bankkonto: Deutsche Bank und Diskonto-Gesellschaft, Depositenkasse L III, Berlin-Tempelhof. Postscheckkonto: Berlin 283 28. Zu beziehen durch die Geschäftsstelle Berlin-Südende, Doelle-Straße 48, und Köln a. Rh., Am Hof 30—36, sowie durch alle Musikalien- bzw. Buchhandlungen und Postanstalten

Geschäftsstelle für die Rheinprovinz und Westfalen: Musikalienhandlung P. J. Tonger, Köln a. Rh., Am Hof 30—36; Fernsprecher 22 59 48 Postscheckkonto: Allgemeine Musikzeitung Köln 559 23 • Schriftleitung: Studienrat Alois Weber, Köln-Deutz, Markomannenstraße 12; Fernsprecher 126 74

Geschäftsstelle für München und Süddeutschland: Süddeutsche Konzertdirektion Otto Bauer, G.m.b.H., München, Wurzer Straße 16, u. Musikalienhandlung Otto Bauer, München, Maximilianstraße 5 • Stadtauslieferungsstelle für Groß-Berlin: Bote & Bock, Berlin W 8, Krausenstraße 61 • Auslieferung in Leipzig: Breitkopf & Härtel, Leipzig C 1, Nürnberger Straße 36—38 • Die Zeitung erscheint jeden Freitag, vom 15. Juli bis 1. September zweiwöchentlich • Bezugspreis durch Postzeitungsamt und den Buchhandel bezogen RM. 6.25 vierteljährlich einschließl. Bestellgeld • Bei Versand nach dem Ausland werden Porto und Streifbandkosten berechnet • Preis der Einzelnummer RM. 0.70

Anzeigenpreise werden nach Millimeterzeilen berechnet. Zur Zeit gilt Preisliste Nr. 5 vom 1. Januar 1938. Ausführliche Auskunft auf schriftliche Anfragen
Für unverlangt eingesandte Manuskripte keine Gewähr. Rückporto ist beizufügen

Allgemeine Musikzeitung

Wochenschrift für das Musikleben der Gegenwart

RHEINISCH-WESTFÄLISCHE MUSIKZEITUNG / SÜDDEUTSCHER MUSIK-KURIER

Herausgeber: Paul Schwers

65. Jahrgang — Berlin, Leipzig, Köln, München, 1. April 1938 — Nummer 14

Österreichische Musik — deutsche Musik

Von Dr. Richard Petzoldt

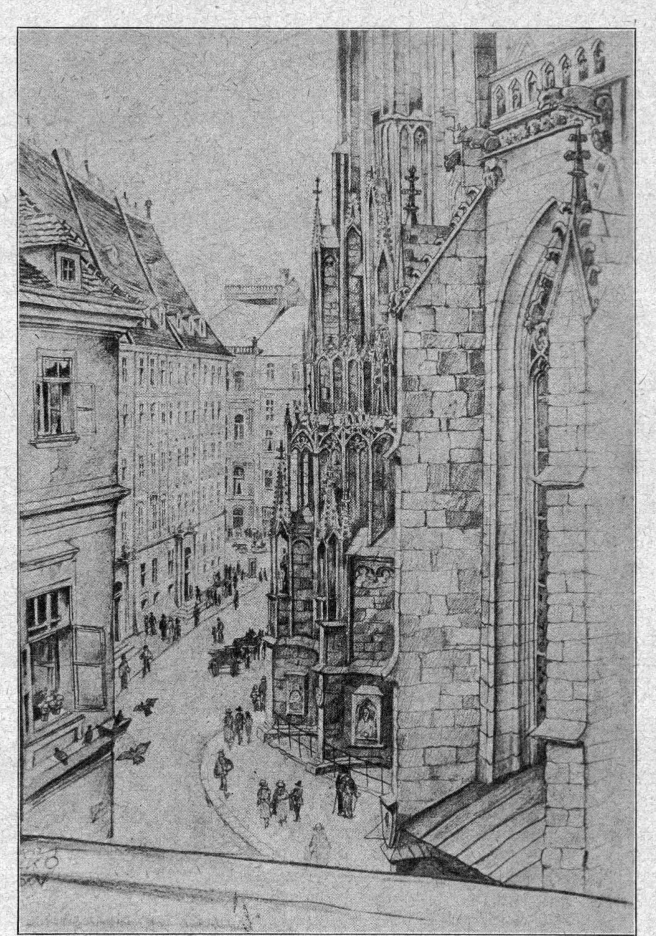
Es gibt kein Bereich unseres Denkens und Fühlens, das von der Wiedervereinigung des deutschen Österreich mit dem Reich, deren Zeuge wir in den letzten Wochen waren, nicht tief berührt würde. Auch die Gedanken der Musiker beiderseits der ehemaligen Grenzen schweifen hinüber und herüber in der Erwartung des innigeren Verwachsens, der inneren Bereicherung. Freilich: der Begriff „österreichische Musik" war im Gegensatz zu anderen Lebensäußerungen kaum je mehr als geographisches Kennzeichen, als Benennung des Teils eines Ganzen. Zudem ist er eigentlich ein recht junger Vorstellungsinhalt: noch Mozart ist Zeit seines Lebens Angehöriger eines deutschen Reiches gewesen. Allerdings ging diese staatliche Begriffsbestimmung keineswegs Hand in Hand mit den Strömungen der volklichen Kultur. Gerade das höfische Wien stand bewußt in stärkster Abhängigkeit von der Kunst des Südens. So kehrt das Wort „teutsch" als Sehnsucht auch der geistigen Haltung in Mozarts Briefen immer wieder. Sein Ruf nach dem Nationaltheater, in dem teutsch gedacht, gehandelt, geredet und gar gesungen würde, kennzeichnet die Lage. Zweimal greift Mozart selbst in die Geschicke des deutschen Bühnenspiels ein: in der Entführung und in der Zauberflöte. Beide gehen irgendwie zurück auf das deutsche Spiel der Wiener Vorstadt. Das Singspiel fing die Quellen auf, die deutsches Volkstum zu jeder Zeit ungehemmt strömen ließ. Im gemütvollen Zauberstück Ferdinand Raimunds, in der musikgetränkten Posse Nestroys lebten später ihre Bühnenformen in bürgerlicher Gestaltung fort. Und bis in unsere Tage hinein gingen von dorther ungeschwächte Kräfte aus: die stärksten Szenen etwa aus Kienzl „Evangelimann" zehren von dem dort gesammelten Vorrat.

Es ist vielleicht charakteristisch, daß die Oper ihrem inneren Wesen nach kaum zum Bereich des österreichischen Musikers gehört. Gluck war als geborener Bayer Beherrscher der Wiener Opernbühne und Erneuerer des musikalischen Dramas klassisch-italienischer Herkunft; Richard Strauß — um den zeitlichen Gegenpol zu nennen —, dessen Schaffen in Wien eine ähnliche Pflegestätte fand, ist wie jener aus Bayern gebürtig! Dagegen hat die Instrumentalmusik im Donauraum ihre Höhepunkte erreicht: der Begriff der deutschen Klassik ist untrennbar verbunden mit dem Wesen der Musik im deutschen Südostraum. Ursprüngliche Begabung zum instrumentalen Spiel und tänzerischer Musikausdruck haben dort ihre Krönung gefunden. Haydn und Mozart konnten in ihren Kassationen und Nachtmusiken noch aus der Fülle des Volkstums schöpfen so wie etwa in unseren Jahrzehnten Ungarn und Finnen das musikalische Volksgut ihrer Länder einschmelzen durften in die von der Persönlichkeit getragene Leistung. Nicht nur die Menuette und Trios in Haydns Symphonie besitzen noch die feste Bindung mit erlebtem und ererbtem Musikausdruck. Auch die frohen Themen dieser Rondos, die behäbigen Weisen der Variationssätze lassen über ihren letztlichen Ursprung keinen Zweifel. Unverkennbar haben natürlich in diesem Lebensraum die nichtdeutschen habsburgischen Länder vor allem in der tänzerischen Durchdringung der Musik ihre Spuren hinterlassen. Haydns und Schuberts „alla ongarese"-Sätze legen beredtes Zeugnis ab, und bis zu den „Ungarischen Tänzen" des Wahlösterreichers Brahms geht der starke Zufluß östlicher Melodik und Rhythmik. Der einheimische Tanz aber, der Ländler, trat schließlich in seiner durch Hof und Bürgertum bestimmten Form als „Wiener Walzer" seinen Siegeszug durch die ganze Welt an. Nicht zufällig befand sich in seinem Gefolge als heiteres Bühnenwerk die „Wiener Operette". Gleich ihm ist sie zum klassischen Begriff geworden.

Die klassische deutsche Symphonik hat zweimal in der Geschichte große Musiker der nördlichen Landesteile in den Bann gezogen. Oder wäre Beethoven denkbar ohne das Erlebnis des Haydnschen Symphonietyps? Sein Wirken ist aufs engste mit der aristokratischen Kultur der Donaustadt zusammengewachsen. Die Natur des Südlandes spiegelt sich

in seinen Werken wider: Pastorale und Mödlinger Tänze sind der Tribut des Niederdeutschen an die neue Heimat. Den Namen des anderen Meisters nannten wir schon. Dasselbe Sehnen nach dem Geist der Klassik an ihrem Ursprung zog Johannes Brahms nach dem Süden des Reichs. Auch er fühlt sich bald durchdrungen von dieser Kultur und von ihren Ausdrucksformen. Auch aus seinen Themen spricht dann zuweilen das Erlebnis der ihn umgebenden Landschaft. Unverkennbar hat freilich nord- oder mitteldeutscher Einfluß die Herausbildung des klassischen deutschen Instrumentalstils maßgeblich beeinflußt. Haydn hat niemals aus seiner Bewunderung für Philipp Emanuel Bach ein Hehl gemacht. In seinen Schöpfungen ist das melodische Element der Heimat und der konstruktive Wille des Nordens die wundervollste Verbindung eingegangen, so wie auf anderer Ebene Mozart den romanischen Süden in sein Wesen miteinbezieht. Anders bei Schubert, der niemals auf weitere Entfernungen den Boden seines Landes verlassen hat. Nicht umsonst spricht man von der Liederseligkeit seiner Symphonien und seiner Kammermusiken. Und dasselbe Maß der Reihung und Wiederholung gibt sich seltsamerweise als unmittelbarer Höreindruck — ganz abgesehen vom inneren Formenaufbau — in der Symphonie des Meisters von St. Florian kund.

Alle diese Musiker — im großen Rahmen zur deutschen Klassik gerechnet — sind dem Deutschen niemals als Österreicher im Sinn des Ausländers erschienen. Diese Klassik ist steter Besitz der ganzen Nation gewesen und — daran kann kein Zweifel sein — gar heute wieder mehr denn je Sehnsucht des gesamten Volkes. Anders steht es um die Musik jüngerer Generationen. Man hat zwar hervorgehoben, daß die Musik viel weniger als die übrigen Künste und Willensäußerungen eines Volkstums die Last der trennenden Grenzpfähle getragen habe. Man konstruierte niemals im gleichen Maße eine österreichische Musik wie z. B. eine österreichische Literatur (die letzten Endes dem Norddeutschen nicht besser bekannt wurde als das Schrifttum des ebenfalls die deutsche Sprache benutzenden Schweizers — selbst wenn Grillparzer in den Schulen gelesen wurde).



Blick aus der Brahms-Wohnung 1863—1864 in Wien, Singerstraße 7 auf die Stefanskirche

Aber trotz alledem hat in den letzten Jahrzehnten im musikalischen Schaffen zwischen Nord und Süd nicht ein solcher Austausch stattgefunden, wie er der Natur der Sache und vor allem der Natur der schaffenden Menschen nach hätte möglich sein können. Sofern die österreichischen Musiker ihren Wirkungskreis geradewegs ins Reich verlegten, blieb dort die Empfangsbereitschaft ihren Werken gegenüber nicht im Rückstand. Beispiele sind Otto Siegl und mehr noch Johann Nepomuk David, der jetzt von Leipzig aus die Ausstrahlungen seiner religiös verankerten Kunst erleben darf. Von den übrigen Vertretern österreichischer geistlicher Musik kennt der Norden wenig: die Trennung der Konfessionen macht sich störend bemerkbar. Julius Bittners weltlich bewegte Messe wurde allerdings vor einigen Jahren auch in Berlin aufgeführt. Vom Schaffen Joseph Messners oder Friedrich Reidingers ist dagegen wenig über die bisherigen Grenzen gedrungen.

Als Hauptstütze der österreichischen Symphonik gilt zur Zeit Franz Schmidt, dessen unproblematischen Variationen über ein Husarenlied vor kurzem in Furtwänglers Berliner Konzerten Beifall errangen, während von seinen vier Symphonien nur selten die eine oder andere auf reichsdeutschen Programmen erschien. Ohne nachhaltige Wirkung blieb sein musikdramatisches Schaffen. Mehrere Jahrzehnte nach ihrer Entstehung erinnert jetzt das Deutsche Opernhaus in Berlin an die Bühnenwerke Joseph Reiters, dessen ausgedehnte Goethe-Symphonie im Vorjahre anläßlich seines 75. Geburtstages in der Reichshauptstadt für den fruchtbaren Musiker zu werben versuchte. Eigentümlich spröde benahm sich der Norden gegenüber dem reichen dramatischen Schaffen Julius Bittners, das ebenfalls in gewissen Zügen das Erbe des singspielverbundenen österreichischen Bühnenstücks angetreten hat. Daß ein Volksdrama vom Schlage des „Bergsee“ im angeblichen Suchen der Gegenwart nach dem volksgebundenen musikalischen Bühnenwerk noch immer unbeachtet geblieben ist, nimmt den Kenner wunder. Diese Andeutungen mögen genügen. Wohl könnte man im einzelnen noch auf diese oder jene musikalische Lebensäußerung des österreichischen Schaffenden — etwa auf dem Gebiet des

Liedes oder der Kammermusik — eingehen. Aber gerade im jüngsten Wachstum — Wien hat zuletzt als Pflegestätte des expressionistischen musikalischen Experiments in Kampfstellung zur traditionserwachsenen Musikübung gestanden — sind die lebensfähigen Triebe noch nicht klar zu erkennen oder gar schon geschichtlich einzuordnen.

Österreichische Musik ist immer deutsche Musik gewesen. Es ist ein Zug unseres Lebensstils, bei aller Wahrung der inneren und äußeren volklichen Einheit dem Eigenleben der deutschen Stämme vollste Freiheit zu lassen. Der Musik des österreichischen Landes kommt unter diesem Gesichtspunkt im Konzert des ganzen Volkes besondere Bedeutung zu. Seine Urwüchsigkeit — im schönsten Sinne des Wortes — wird erhalten bleiben als eine der lebensgesättigsten Ausstrahlungen gemeindeutschen Geisteslebens. Ohne äußerliche Grenzen wird diese Musik fortan ihre Aufgabe erfüllen können zum Lob des jüngsten Blattes im schönen Kranz deutscher Länder.

Ein neuer Bach-Geigenbogen

Von Bartholomäus Ständer

Der Geiger Rolph Schroeder hat überall dort, wo er seinen Bach-Bogen vorführte, Aufsehen erregt. In Paris sprach der bekannte Geiger Jacques Thibaud anschließend an ein Konzert, das der Erfinder vor der Bach-Gesellschaft gab, über Bedeutung und Zukunft der neuen Bogenkonstruktion. In Straßburg war es Albert Schweitzer, der nach einer Vorführung durch Rolph Schroeder das Wort ergriff und später als erster ausführlich darüber schrieb[1]). Anschließend an Arnold Scherings Studien[2]) beschäftigte er sich in dieser Abhandlung mit dem Problem des Geigenbogens zu Bachs Zeit, ging auf ähnliche Versuche des norwegischen Geigers Ole Bull und auf eigene Versuche in Verbindung mit dem elsässischen Geiger Ernst Hahnemann ein, berührte hierher gehörige Arbeiten von Berkowski (Berlin), schilderte ferner die Konstruktion Dr. Hans Baumgarts zu Rastatt, dessen Spannungs- und Entspannungstechnik jedoch ziemlich große Anforderungen an den Daumen stellte, um dann in sehr gründlichen Ausführungen auf Rolph Schroeders Bach-Bogen einzugehen. „Sein Bogen und die vollendete Art", so schrieb Schweitzer, „in der er ihn vorführt, erlaubt zu sagen, daß das Problem in der Hauptsache gelöst ist ... Endlich Akkorde, deren Baßnote mitklingt! Und Akkorde nicht nur im Fortissimo und Forte, sondern auch im Piano und Pianissimo! Welch wunderbares Creszendo und Decreszendo in der Akkordfolge! ... Der Ton mit diesem runden Bogen ist etwas weniger intensiv als der mit dem modernen, aber doch überaus voll und wunderbar schön. Ja, es will scheinen, als ob er sogar besser trägt als dieser. Jedenfalls füllt er auch einen großen Raum."



Eine musikalische Weihestätte im deutschen Österreich: Das Stift in St. Florian bei Linz a. D., wo Anton Bruckner seine glücklichsten Jahre verlebte und auch die letzte Ruhe fand

Seit einigen Jahren haben wir in Kassel wiederholt Gelegenheit gehabt, die Feststellungen Albert Schweitzers bestätigt zu finden. Das letzte Konzert Rolph Schroeders gestattete sogar, neue Beobachtungen den alten hinzuzufügen und die überraschende Tragfähigkeit der mit Rundbogen erzeugten Tonfolgen und Akkorde im größten Saal der Stadt, mehrere tausend Menschen fassend, auszuprobieren. Der Künstler spielte Bachs Violinkonzert *a*-moll mit modernem Bogen und die Ciaconna für Violine allein mit seinen Rundbogen. Der Flachbogen zeichnet sich durch die straffe Spannung des Haarbezugs aus, die durch Schrauben verändert werden kann. Bevor zum Spiel angesetzt wird, hat der moderne Bogen schon die gewünschte Spannung, deren Angriffspunkte an der Spitze und am Frosch liegen. Schroeders Rundbogen erhält die notwendige Spannung nicht durch die Elastizität des Holzes, nicht durch Schrauben oder durch den leicht zu bedienenden, scherenartigen Hebel, sondern erst im Augenblick des Auflegens auf die Saiten. Es spannen also nicht Spitze und Hebel allein, sondern beide in Verbindung mit dem Druck, den Saiten und Haare aufeinander ausüben. Die Rundung des Bogens, die nichts mit der Größe der Spannung zu tun hat, sondern nur der Berührung mit dem Bezug ausweichen soll, steht in einem geometrisch gefundenen Verhältnis zur Rundung des Steges. Der Steg selber braucht nicht etwa nach Ole Bulls Vorbild flacher zu sein. Er kann und soll sogar die normale Form haben, um hinreichende Tonstärken zu garantieren. Rolph Schroeders Bogen ermöglicht also den gleichen kräftigen Ansatz und energischen Strich, wie der moderne Bogen.

Aufs zweckmäßigste sind bei diesem Bach-Bogen die physikalisch-akustischen Aufgaben der Klangerzeugung in Übereinstimmung gebracht mit Bau und Funktion der Hand. Es sieht zwar für den Nichteingeweihten so aus, als handele es sich bei Schroeders mehrstimmigem Spiel um ein einfaches Nachgeben der Bogenstange, ergänzt durch kleine, regulierende Bewegungen am Frosch. Und es hat auch nicht an Stimmen gefehlt, die da meinten, es genüge ein mäßig gespannter Rundbogen, so wie man ihn auf alten Bildern sieht, um das rechte Werkzeug für Bachs Sonaten und Partiten in der Hand zu haben. Auch Albert Schweitzer hat hier die Dinge einfacher gesehen, als sie in Wirklichkeit waren. Schreibt er doch: „Keiner (der Geiger) wollte es unternehmen, sich, was gar keine Schwierigkeit bot, nach Abbildungen alter Bogen einen solchen bauen zu lassen."[1]) Diesen Bogen dachte er sich so, daß der Spieler bei einstimmigen Stellen mit dem Daumen von unten her gegen die Stange drückte und bei polyphonen Stellen den Daumen losließ, um den Haarbezug so weit zu entspannen, daß er über alle vier Saiten zugleich geführt werden konnte. Als ich nach Belegen für diese Auffassung suchte, fand sich in Padre Bonannis Instrumentalbeschreibung[2]) das ganzseitige Bild eines sitzenden Geigers, dessen eigenartige Handhaltung auf diese Praxis hinzudeuten schien. Der Daumen greift hier so weit von unten um den Frosch herum, daß er nicht bloß die Haare von der, dem Spieler abgewandten Seite her berührt, sondern darüber hinaus sehr wohl Bewegungen des Straffens und Lockerns ausführen könnte. Die Bogenstange ist zudem etwas nach außen gewölbt, und die Zeichnung des Bezugs läßt eine, wenn auch nicht ganz richtig wiedergegebene Krümmung erkennen.

Überraschend war nun Rolph Schroeders Meinung über diese vermeintlichen Zusammenhänge. Er sieht sie anders. Der historische Exkurs verliert für den, der die hier zu wahrenden organisch-physikalischen Abhängigkeiten aus der Praxis kennt, an Beweiskraft. Denn beim Übergang von der Einstimmigkeit zur Vierstimmigkeit ist ein Maß von Lockerung nötig — der Verfasser konnte sich davon überzeugen — wie sie der Daumen allein nur unzureichend fertig bringt. Erst die Mechanik eines scherenartig betätigten Hebels ermöglicht die rechte Entspannung. Bei ein- und zweistimmigem Spiel ist die Schere geschlossen. Bei dreistimmigem Spiel bewegt der Daumen den Hebel eine beträchtliche Strecke nach unten. Bei vierstimmigem Spiel wird diese Bewegung um eine entsprechend große Strecke weiter fortgesetzt. Die Rundung des Bogens ist auf diesen äußersten Fall berechnet. Denn der durch vier Saiten stark nach oben eingebuchtete Haar-

[1]) Albert Schweitzer, Der runde Violinbogen. Schweizerische Musikzeitung, Jahrg. 73, Nr. 6.

[2]) Arnold Schering, Verschwundene Traditionen des Bach-Zeitalters. Neue Zeitschrift für Musik, 1904. S. 675ff.

[1]) Albert Schweitzer, Der runde Violinbogen. S. 200.

[2]) Padre Bonanni, Descrizione degl'istromenti. 2. Aufl. Rom 1776.

bezug darf die Stange nicht berühren. Im Vergleich zu den sehr beschränkten Möglichkeiten, die der runde Bogen der alten Bilder bietet, bedeutet dieser Schroedersche Bogen etwas so grundsätzlich Neues, daß der Erfinder selbst zugibt, er sei wohl von Schering und Schweitzer angeregt worden, sich mit dem Problem zu beschäftigen, aber gelöst habe er es nicht durch Rekonstruktion historischer Gegebenheiten, sondern durch Kombination des zu verwirklichenden Bachschen Klangbildes mit passenden klangerzeugenden Mitteln. Vom Ziel her zeichnete sich ihm der Weg vor. Vom Zweck ausgehend konstruierte er das Zweckmäßige.

Die Bezeichnung Bach-Bogen soll also nicht bedeuten, daß ein von Bach gekanntes künstlerisches Ausdrucksmittel wiederentdeckt sei. Es handelt sich vielmehr um die endlich erfundene Hilfe, die Bachs Notation der Partiten und Sonaten sinngetreu in Klang umsetzt. Die linke Hand hat dabei eine Umgewöhnung vorzunehmen, die etwa dem Übergang vom Klavier zur Orgel entspricht.



Konzertmeister Rolph Schroeder-Kassel, der Verfertiger des neuen Bach-Violinbogens

Der auszuhaltende Akkord verlangt ein Liegenlassen der Finger, und die jetzt auch im strengsten Sinne ermöglichte Fortführung der Stimmen stellt ebenfalls erheblich größere Anforderungen an die Grifftechnik. Die Erfindung hat also gewissermaßen zwei Seiten, eine konstruktive und eine organisch-funktionelle. Dies ist auch der Grund, warum Rolph Schroeder den Bogen bisher nicht industriell verwertet hat. Ganz abgesehen von der verhältnismäßig kleinen Zahl tüchtiger Geiger, denen Bachs hohe Kunst überhaupt zugänglich ist, verringert sich der Kreis der Interessenten auf jene noch mehr eingeschränkte Zahl derer, die nun auch wirklich bereit sind, die Mühen des Umlernens auf sich zunehmen, um von der üblichen unvollkommenen Wiedergabe zum Idealklang, vom Kompromiß zum Original zu kommen. Und das kann man nur, wenn man mit dem Bach-Bogen auch die Ergebnisse vieljähriger Studien und Erfahrungen grifftechnischer Art sich in Verbindung mit dem Erfinder aneignet.

Daß es keine unüberwindlichen Schwierigkeiten gibt, beweist Rolph Schroeders Spiel. Über die *g*-moll-Sonate und die Ciaconna schrieb nicht nur Albert Schweitzer mit Worten höchster Begeisterung. Auch deutsche und außerdeutsche Zeitungen brachten das Erstaunliche der Leistung sowohl des Erfinders wie des Geigers Rolph Schroeder zum Ausdruck. Selbst die unmöglich erscheinende Folge aus der Fuge der Sonate III spielt er mit ausgehaltenen Halben, das tiefe *a* mit dem Daumen greifend. Die Dreistimmigkeit des Adagios der gleichen Sonate erinnert an Orgelklänge, wobei jedoch das Registrieren abgelöst wird durch ein weit vollkommeneres Beseelen mit geigerischen Mitteln. Die Arpeggien der Ciaconna sind mit Rundbogen etwas schwieriger, als mit dem modernen Flachbogen. Springende Stricharten können überhaupt nicht gespielt werden. Das Präludium der Partita III z. B. würde mit dem Bach-Bogen niemals in jener, leider noch nicht ganz ausgestorbenen virtuosen Manier als Perpetuum mobile wiedergegeben werden können. Wir haben es hier also mit einem Nachteil zu tun, der aus der eigenen Natur heraus zum Vorteil wird; zwingt er doch zu stilistischer Sauberkeit und Echtheit.

Wer Bachs Werke für Sologeige auf notentreue Art jemals gehört hat, wird sich mit dem Kompromiß der arpeggierten Polyphonie kaum wieder befreunden können. Und wer zudem noch erleben durfte, wie die ideale geigerische Mehrstimmigkeit dieser Sonaten und Partiten durchaus keine Angelegenheit engbegrenzter Räume ist, wie sie vielmehr mit erstaunlicher Tragkraft durch die Weiten eines riesigen Konzertsaales zu schwingen und zu klingen vermag, der weiß von Stund an, daß die Renaissance Bachscher Geigenkunst, die Albert Schweitzer prophezeite und propagierte, Wirklichkeit geworden ist.

Ludwig Wüllner zum Gedächtnis

Von Adolf Diesterweg

In dem großen Künstler, der, ein Achtzigjähriger, in diesen Tagen von uns gegangen ist, war der Geist eines Prometheus lebendig. Was auch Ludwig Wüllner als Rezitator, Sänger und Schauspieler der Welt geschenkt hat — er mußte es widerstrebenden Mächten abtrotzen. Sein ganzes Leben war ein Ringen um die letzten Dinge der Kunst.

Ein faustisches Streben um Universalität kennzeichnet seinen Lebensgang. Wüllner, ein Sohn des namhaften Dirigenten, Komponisten und Musikpädagogen Dr. Franz Wüllner, entfaltete auf Grund ungewöhnlicher wissenschaftlicher Leistungen, die ihm eine bedeutende akademische Laufbahn in Aussicht stellten, bereits eine Lehrtätigkeit als Privatdozent der Philologie an der Universität Münster, seiner Heimatstadt, als das vom Vater ererbte Blut gegen die Fortsetzung des wissenschaftlichen Berufs immer heftiger rebellierte. In nicht zu stillender Sehnsucht nach freier Betätigung im Dienst der beseeltesten aller Künste zerbrach der junge Promethide die Ketten, die ihn an seinen Beruf fesselten. Es folgte eine Zeit musikalischer Studien am Kölner Konservatorium mit dem Ergebnis, daß Wüllner nach einiger Zeit Lehrer an der Anstalt wurde und sich dort auch als Dirigent betätigte.

Nun muß man wissen, daß Wüllner, der in der Jugend stotterte, eine ganz ungewöhnliche Willenskraft entfaltete, indem er gegen diesen Sprachfehler einen Kampf auf Leben und Tod führte. So ist es ihm in ungeheurer Energieanspannung nach und nach gelungen, sich allen Widerständen zum Trotz zu einem Meister der Sprache zu entwickeln.

Eine neue Wendung im Dasein des Suchers nach einer künstlerischen Heimat trat ein: Der Herzog von Meiningen berief ihn an sein Hoftheater. Wüllner stellte seine vergeistigte Sprechkunst in den Dienst eines „Wallenstein", „König Philipp", „Hamlet" und „Othello", ohne aber in der Welt der Kulissen jemals heimisch zu werden. In späteren Jahren blieb er ebenfalls nur ein flüchtiger Gast auf der Szene. Er hatte auch hier mit der Unzulänglichkeit seiner Mittel zu kämpfen: Es wollte ihm nicht gelingen, seiner Riesenerscheinung die Spielgeschmeidigkeit abzugewinnen, die auf der Bühne nun einmal unerläßlich ist.

Es war, als ob die Schicksalsmächte sich gegen Ludwig Wüllner geradezu verschworen hätten! Als Liedersänger, zu dem er sich kraft seiner Versenkungsfähigkeit in den Geist von Musik und Dichtung berufen fühlte — diese neue Aufgabe zog ihn nach der

Meininger Episode mit unwiderstehlicher Gewalt in ihren Bann — hatte er sein Leben hindurch mit einer widerspenstigen, spröden Stimme einen wahrhaft tragischen Kampf auszufechten. Doch der Künstler, der in seinem heißen Streben nach Universalität übrigens gelegentlich auch als Darsteller Wagnerscher Bühnengestalten (Tannhäuser!), ja, eines Tages, zu allgemeiner Verblüffung, als Geiger mit dem Violinkonzert von Brahms (!) hervortrat, war sich seiner Mission im Innersten bewußt: Das deutsche Lied, die deutsche Dichtung als ein wahrhaft berufener Schatzgräber aus letzten Tiefen ans Licht zu heben.

In der Erfüllung dieser Aufgaben hat Ludwig Wüllner, in den späteren Jahren mehr und mehr als Rezitator, zuletzt mit sinkenden, schon von der Sichel des Todes gezeichneten Kräften, sein Herzblut verströmt. Unermüdlich verbreitete er im Verein mit Coenrad V. Bos, seinem getreuen Helfer am Flügel, die Liederzyklen eines Schubert, Beethoven und Schumann. Generationen sang er die Lieder und Balladen der großen deutschen Meister ins Herz. Ungezählte hat er aus dem unerschöpflichen Reichtum Franz Schuberts erquickt. Wir erinnern hier, um wenigstens einige der packendsten und ergreifendsten Darbietungen Wüllners zu streifen, an den „Erlkönig", den „Doppelgänger", den „Atlas", die „Stadt", den „Wanderer", den „Aufenthalt", an „Totengräbers Heimweh", an das erschütternde „ob noch nicht Vollendung sei" („Gruppe aus dem Tartarus") und an die „Gesänge des Harfners". Wir erlebten diese Balladen und Lieder dank der Genialität der Nachgestaltung im Innersten aufgewühlt. Wir bebten unter der Wucht der Anklage, die „Prometheus" gegen die Götter schleudert: In ihr löste sich Ludwig Wüllners empörerisches Temperament von den eigensten Spannungen. Und — des Künstlers mit allen Mächten des Daseins zerfallener, zerquälter „Manfred"? — An diese Offenbarung erschütternder Tragik wollen wir mit Worten nicht rühren.

In dem Augenblick, in dem Ludwig Wüllner von uns ging, senkten die Genien des Liedes und der Dichtung die Fackeln. Uns, die wir den faustisch ringenden, großen Künstler erleben durften, ist er nicht gestorben. Er lebt, ein unvergänglicher Zeuge für die Macht des Geistes, in uns fort!

Chorleitung und neues Klangideal

Von Dr. Adam Adrio, Berlin

In der Musikpflege unserer Zeit fällt dem Singen, insbesondere dem chorischen Singen zweifellos eine für unsere Musikkultur voraussichtlich auf weithin maßgebliche und bestimmende Rolle zu. Den erstne Anstoß dazu gab die musikalische Jugendbewegung, der vor allem das textgezeugte musikalische Werk Heinrich Schützens und die deutsche polyphone Liedbearbeitung des 16. Jahrhunderts zum entscheidenden Erlebnis wurde. Es ist kein Geheimnis, daß dieses Musikerlebnis der Sehnsucht nach musikalischer Aktivität entgegenkam und als beglückende Reaktion auf die Passivität des bloßen Musikgenießens im Konzertsaal empfunden wurde. Der Kampf gegen die Musik des Konzertsaals erstrebte jedoch nicht — wie es manchmal scheinen mochte — eine Minderung unseres musikalischen Niveaus, sondern erwarb in der neuen Welt der alten Musik mit der Empfindungsfähigkeit für eine dem musikalischen Kunstwerk zugehörigen Wesenhaftigkeit zugleich eine viel Können voraussetzende neue Aufgabe des chorischen Musizierens. Der die Unterstimmen zu harmonischen Füllstimmen erniedrigende Chorsatz des 19. Jahrhunderts hatte die Kunst des a cappella-Singens weithin verkümmern lassen. Diese Verarmung ist durch die Leistungen der großen Konzert- und Oratorienchöre nicht ausgeglichen worden. Brahms, vielleicht auch Reger, haben diese bedenkliche Entwicklung erkannt und ihr mit entsprechenden Werken für a cappella-Chor zu steuern gesucht.

Heute erkennen wir die ersten Früchte des beschriebenen Wandels. Neben der umfangreichen Pflege alter Chormusik treten mehr und mehr jüngere und jüngste Komponisten hervor, die einen nicht unerheblichen Teil ihres Schaffens der Chormusik widmen. Der neue musikalische Stil ist dem chorischen Singen, dem vokalen Melos verpflichtet, die selbständige Gleichwertigkeit aller Stimmen ist eines seiner wesentlichsten Merkmale. Chormusik als Sinnbild der Gemeinschaft, chorisches Musizieren als ideale Gemeinschaftsarbeit — mit diesen Formulierungen rückt diese Kunstübung in das umfassendere geistige Erleben unserer Zeit.

Die hier kurz angedeutete Entwicklung, die nun schon auf rund drei Jahrzehnte zurückblickt, hat eine ungeheure Literaturbereicherung für unsere Chöre heraufgeführt. Neben der Chormusik der Gegenwart sieht sich heute der Chorleiter dank einer Fülle von Neuausgaben alter Musik dem Erbe aus einem Zeitraum von vier Jahrhunderten gegenüber. Die verantwortungsbewußte Erfüllung der damit gesetzten Aufgabe setzt gründliche geschichtliche und stilistische Kenntnisse, ein tiefes Wissen um die Beziehung zwischen Wort und Ton in den verschiedenen Epochen und nicht zuletzt die sichere Beherrschung einer allen satztechnischen Anforderungen gerecht werdenden Dirigiertechnik voraus.

Aus dem Wissen um die Notwendigkeit, den heutigen Chorleiter auf seine so wesentlich erweiterten künstlerischen Aufgaben umfassend vorzubereiten, ist das „Lehrbuch der Chorleitung" von Kurt Thomas entstanden, der als Schaffender und Nachschaffender an der musikalischen Erneuerung unserer Zeit führend beteiligt ist[1]. Dieses gründliche Buch unterrichtet schlechthin über alles für den Chorleiter Wissenswerte, und es erhebt sich zu einem Lehrbuch, indem das zentrale Problem der „Schlagtechnik" mit allen Einzelproblemen (äußere Haltung, Einsatzgeben, Takt-

[1]) Band I (Handbücher der Musiklehre, Bd. XIV), Leipzig 1935, Band II (dgl. Bd. XVI), Leipzig 1937, Verlag Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Die tausendjährige Sehnsucht aller Deutschen ist erfüllt, das 75-Millionen-Reich der Deutschen ist erstanden, Volk fand zu Volk. Worte reichen nicht aus, um zu sagen, was jeden von uns bewegt, der offenen Herzens und guten Willens ist. Eines nur wissen wir alle: daß dieser wunderbare Aufstieg das alleinige Werk unseres Führers ist. Er ist es gewesen, der unbeirrbar an die Kraft seines Volkes glaubte. Er hat diese unerschöpfliche Volkskraft wieder lebendig gemacht. Er hat dem ganzen Volk den Glauben an sich selbst zurückgegeben.

Die Schande von Versailles ist getilgt,

Deutschland ist frei und stark, groß und einig.

Hat je ein Führer mehr für sein Volk getan?

Mit heißem Herzen, in unwandelbarer Treue wollen wir zum Führer stehen. Für uns hat er alles getan, uns gab er seinen Glauben und seine Kraft, seine Tage und seine Nächte. Uns brachte der Führer das unsagbare Glück eines geeinten, starken, geachteten Deutschen Reiches. Wir wollen es ihm danken, indem wir uns am Wahltag zu ihm bekennen. Unser „Ja" ist der Schwur von 75 Millionen im Innersten bewegter deutscher Menschen:

Ein Volk,
ein Reich,
ein Führer!

arten, Abschlagen usw.) nicht nur erschöpfend erörtert wird, sondern schließlich zu einem praktischen Lehrgang führt, der alle vorhandenen Möglichkeiten an instruktiv ausgewählten Beispielen zur Übung bringt (Kapitel II). In engstem Zusammenhang hiermit stehen drei weitere „technische" Kapitel. Kapitel IV behandelt Fragen der chorischen Stimmbildung (Atmung), Kapitel V die chorische Aussprache (natürlicher Sprachrhythmus, Vokale, klingende und nichtklingende Konsonanten usw.), das VI. Kapitel die Intonation, worin allgemeine und spezielle Ursachen des Detonierens untersucht und die Möglichkeit der Abhilfe beleuchtet werden. Gewiß kann man in den behandelten Fragen hie und da anderer Meinung sein, man wird auch manches vermissen — das ist aber unwesentlich angesichts der präzisen Knappheit, mit welcher Kurt Thomas seine Anschauungen und Erfahrungen klar und stets anregend darzustellen verstanden hat.

Es versteht sich von selbst, daß dieses der neuen Musikgesinnung verbundene Buch sich nicht auf die Erörterung technischer Probleme allein beschränkt, sondern ein eigenes Kapitel (III) den Fragen der Zusammensetzung des Chores widmet, ein umfangreiches Kapitel (VII) über alle Stadien der Probenarbeit handeln läßt, schließlich sogar die Aufstellungsmöglichkeiten erörtert und endlich mit grundsätzlichen Ausführungen über „Chorliteratur und Programmgestaltung" das reichhaltige Bild des Bandes abrundet. In diesen Kapiteln stehen viel kluge und jeden Chorleiter erfreuende Bemerkungen. Zwei wahllos herausgegriffene mögen von dem Geiste zeugen, dem sich Thomas verpflichtet fühlt: „Ein Chor soll lieber klein gehalten werden, dafür aber aus lauter begeistert mitarbeitenden und gemeinsam empfindenden Menschen bestehen, als sich mit dem unnützen Ballast verantwortungslosen, menschlich untauglichen Materials herumschleppen" (S. 53). „Natürlich ist dazu Voraussetzung, daß der Leiter ... alles um der gemeinsamen Sache, um des gemeinsamen Dienstes am Kunstwerke willen tut, daß er sich nicht mehr dünkt als jeder seiner Sänger, daß er bei absoluter Autorität, die ihm sein Können und seine innere Überlegenheit verleiht, Glied einer Gemeinschaft ist, wie seine Sänger" (S. 90). Das I. Kapitel des II. Bandes bringt — nach einer grundsätzlichen Behandlung der „Spannungen der musikalischen Linie" — praktisches Übungsmaterial zu den im ersten Bande über Schlagtechnik, Stimmbildung, Aussprache, Intonation und vor allem Probenarbeit behandelten Fragen. Die Übungen werden zunächst an einer Reihe einstimmiger Melodien, sodann an etwa dreißig mehrstimmigen Sätzen — nach dem Schwierigkeitsgrad geordnet — vorgenommen. Ein zweites Kapitel beschäftigt sich mit dem Dirigieren von Rezitativen (Secco, Accompagnato, Arioso) und dem Begleiten von Solostimmen; das Schlußkapitel enthält die „Hohe Schule" der Schlagtechnik, die eine Steigerung der technischen Fähigkeiten des Chorleiters erstrebt.

Hinter dem Lehrbuch von Kurt Thomas steht selbstverständlich ein Chorklangideal, das sich möglichst streng an die Forderungen der Partitur, an den Willen des Komponisten hält. Der dem Verfasser vorschwebende „runde" Chorklang soll die Klarheit der Einzellinien nicht verdecken, dem Hörer den Aufbau einer Komposition deutlich machen, die Gestalt eines Werkes in ihre klangliche Wirklichkeit übersetzen, nicht aber das Werk zum Anlaß einer mehr oder weniger subjektiven Gestaltung nehmen. Wir sind überzeugt, daß dieses Lehrbuch der Chorleitung „seine Aufgabe im Sinne einer weiteren Steigerung unserer Chorkultur erfüllen" wird, weil es dem wesentlichen Musikideal unserer Zeit zutiefst verpflichtet ist.

Ein würdiger Träger des Beethoven-Preises

In einer Morgenfeier, zu der die Preußische Akademie der Künste in ihren festlichen neuen Bibliotheksaal eingeladen hatte, wurde dem jetzt siebenundsiebzigjährigen Felix Woyrsch der 1927 gestiftete Staatliche Beethoven-Preis verliehen. Nach einer den Festakt einleitenden Darbietung des Beethovenschen Klaviertrios op. 70, 1 in *D*-dur, mit festlichem Schwung von Richard Fehse, Erwin Bartels-Troje und Georg Schumann gespielt, überreichte Prof. Dr. Georg Schumann als Stellvertretender Präsident der Akademie im Namen des Preußischen Ministers für Wissenschaft, Kunst und Volksbildung mit schlichten, treffenden Worten der Anerkennung der künstlerischen Verdienste Felix Woyrschs und mit warmherzigem Glückwunsch dem anwesenden Altonaer Meister die Verleihungsurkunde. Demonstrativer Beifall der Anwesenden bestätigte vom Forum der Öffentlichkeit her die Wahl des Preisträgers. Felix Woyrsch dankte mit schlichten, bewegten Worten für die Ehre, die ihm damit zuteil geworden, und gab der Freude darüber Ausdruck, es erleben zu dürfen, daß das neue Reich nicht nur die vorwärtsstürmenden jungen Komponisten, sondern auch die Alten zu schätzen wisse, und er gelobte, weiterhin wie bisher sonder Wanken und Weichen im Dienst der deutschen Kunst stehen zu wollen. Mit dem beschwingten Vortrag von Woyrschs leuchtend-musikantischem *B*-dur-Streichquartett durch das Fehse-Quartett fand die Morgenfeier ihren Abschluß.

Die deutsche Musikwelt weiß, was sie an Felix Woyrsch hat: Vertreter einer edlen, eigengeformten Neuromantik, ist er der Meister des tonal geöffneten, farbigen Kontrapunkts, vielseitig auf den Gebieten der reinen Instrumentalmusik (Symphonie), der Oper und der weltlichen und geistlichen Vokalmusik; ja, hier kann man ihn als den schaffenden Senior der evangelischen Kirchenmusik bezeichnen. Das vergangene Jahr brachte in Berlin die Uraufführung seiner Drei Motetten op. 69 durch den Staats- und Domchor, die Erstaufführung seiner Symphonie in *C*-dur, eines Werkes von klassischer Schönheit, und seiner eigenen Stabführung, ferner wiederholte Aufführungen seiner Oper „Der Weiberkrieg", die in Lübeck auf dem Spielplan stand. Ernst Boucke

Erich Sehlbachs „Signor Caraffa".

Uraufführung in der Duisburger Oper

Zu einem Abend „Zeitgenössisches musikalisches Bühnenschaffen" zusammengefaßt, machte die Duisburger Oper neben der kürzlich in diesen Blättern ausführlich gewürdigten, auch in der Rhein-Ruhrstadt erfolgreich aufgenommenen Tanzdichtung Rudolf Wagner-Régenys „Der zerbrochene Krug" mit der neuesten Oper des Essener Komponisten Erich Sehlbach bekannt. Nach seiner „Stadt", die von Krefeld aus über viele Bühnen des Reiches ging, kam Essen vor etwa zwei Jahren mit dem Schicksalsdrama „Galilei", dessen Uraufführung eigentlich Duisburg übernommen hatte. Dafür bereitete es nun der dritten und zwar heiteren Arbeit des rheinischen Tondichters den Weg.

Grundlage und Stoffquell des „Signor Caraffa" bot unserm Autor Johann Kuhnaus satirischer Roman „Der musikalische Quacksalber", in dem der streitbare Vorgänger Sebastian Bachs im Thomaskantorat den Deutschen ihre unsinnige, durch nichts gerechtfertigte Vorliebe für Ausländer und ausländische Kunst am Beispiel eines nomadisierenden italienischen Virtuosen vorhält. Das köstliche, auch heute noch lesenswerte Buch hat Sehlbach zu drei ganz kurzen Akten (zusammen die Dauer einer Stunde kaum überschreitend) verarbeitet, artig gereimt und dramaturgisch nicht ungeschickt gestaltet. Vielleicht wäre es besser gewesen, diesen „Maestro" nicht als reinen Hochstapler hinzustellen, der von Musik überhaupt keine Ahnung hat, sondern mehr den „Quacksalber" herauszukehren (was zu weiterer humoristischer Bereicherung hätte führen können); der Publikumswirkung tat es aber offensichtlich keinen Abbruch. Diese stellte sich am stärksten im 3. Akte ein, als der „Held" mehrere vergebliche Fluchtversuche unternimmt, eine Spottserenade über sich ergehen lassen muß und schließlich in die Hände der ihn suchenden Polizei gerät. Die gründlich hereingefallenen Kleinstädter aber vereinigen sich unter Leitung des Kantors Specht (dem Abbild Kuhnaus) zum Gesang einer glanzvoll gesteigerten Fuge „Heil dir, Frau Musica". Auch die Serenade (für Oboe, Bratsche und Kontrabaß) bildet einen musikalischen Höhepunkt dieses Schlußaktes, während in den voraufgegangenen Szenen mit bewußt einfach gehaltenen Mitteln und mancherlei lustigen Persiflagen auf die Fugenseligkeit des Kantorenhauses ein ansprechendes Abbild des Lebens und Musizierens in der vorbachischen Zeit vermittelt wird. Kleine Arien mit wenigen Instrumenten unterbrechen den „dramatischen" Ablauf und geben dem Operchen singspielhaften Charakter.

Die Duisburger Bühne tat das Mögliche, um eine musikalisch wie szenisch ausgezeichnete Aufführung des „Signor Caraffa" zu bewirken. Als musikalischer Leiter wirkte mit leichter, sicherer Hand Wilhelm Schleuning, vom Städtischen Orchester und Richard Hillenbrands stimmprächtigen Chören bestens unterstützt. Die Titelrolle vertrat Paul Erthal, ein stimmlich und darstellerisch gleich gut gerüsteter Charakterbaß. Sein Gegenspieler Specht wurde von Rudolf Feichtmayr mit fälliger warmer Stimme gesungen. In kleineren Aufgaben bewährten sich Toni Müller und Jochen Trojan-Regar, während die zierliche Kantorstochter von Lily Krayer mit Liebreiz erfüllt erschien. Für eine glückliche Bildgestaltung und einheitliches Ausstattungskolorit sorgte der auch häufig in Berlin tätige Josef Fenneker. Paul Tödten

Verdis „Das heilige Feuer" in Chemnitz

Neubearbeitung von Julius Kapp

Verdis Werk „La Battaglia di Legnáno" erschien im Jahre 1848, zwei Jahre also vor Rigoletto. Die Oper gehört zu den Werken Verdis, in denen sich der Tondichter als glühender Patriot zeigt, dem daran gelegen war, auf seine Weise sein Land für den Freiheitskampf zu begeistern. Da die Reihe dieser „Kampf-Opern" zeitbedingt waren, sind sie naturgemäß in Vergessenheit geraten; nur die Genialität des Tonschöpfers rechtfertigt eine Wiedererweckung, wenn ihr Geschmack und künstlerische Einsicht zur Seite steht. Pietätvoll hat der Bearbeiter Julius Kapp an der Musik Wesentliches nicht geändert. Aus ihr klingt dem Hörer schon der spätere Meisterstil des „Rigoletto" und der „Traviata" entgegen. Mit Recht aber ist stofflich und textlich die rein historische Haupthandlung gefallen, die eigentliche „Schlacht". Daher auch die Änderung des Titels, die recht glücklich zu nennen ist in Hinblick auf den nun im Vordergrund stehenden menschlichen Konflikt zwischen Liebe und Ehre: wenn der totgeglaubte Arrigo heimkehrt und seine Geliebte als die Gattin seines besten Freundes vorfindet und in beiden die alte Leidenschaft wieder auflodert, so gibt es für den vom Volke geliebten Helden Arrigo nur eine Lösung: dieses Volk, das an ihn glaubt, zum Siege zu führen und den Sieg mit dem eigenen Tode zu bezahlen.

Alle die Dinge, die die berühmteren Verdi-Opern zu ständigen Repertoirestücken aller Länder machen, finden sich hier auch vereint: voran die schmelzenden Arien mit zarter Streicher- und Harfenbegleitung, ebenso stolze wie tragische Blechbläser-Partien, denen anmutige Holzbläser-Sätze als Vertretung des Weiblichen gegenübergestellt sind. Es ist zweifellos das Verdienst des Bearbeiters, daß das ganze Werk mit eigentlich verblüffender Klarheit und Folgerichtigkeit vorüberzieht, fast zu intellektuell möchte man sagen.

Die Chemnitzer Erstaufführung unter der Gesamtleitung von Herbert Charlier (Musik) und Dr. Fritz Tutenberg (Bühne) entfesselte, besonders am Schluß, fast schrankenlose Beifallskundgebungen, und es sei den beiden genannten verdienstvollen Leitern sowohl als auch den eingesetzten Bühnenkräften, voran den drei Hauptdarstellern Robert Hager (Rolando), Armella Kleincke (dessen Gemahlin Lida) und Walter Hagenböcker (Arrigo) gern bestätigt, daß die Begeisterung des Premierenpublikums durchaus gerechtfertigt erschien. Die kleineren Rollen waren mit Karl Röttger, Emmy Senff-Thieß und Fritz Kreer sorgfältig besetzt. Zur Ergänzung müssen auch die wohlstudierten Chöre (Ferdinand Pöpperl), denen eine umfangreiche Tätigkeit zugewiesen ist, erwähnt werden. Otto Böhme

Musikbriefe

Dessau

Weihnachten brachte eine Neueinstudierung von „Carmen" unter Helmut Seidelmanns temperamentgeladener Stabführung mit der ausgezeichneten Marianne Schroeder in der Titelrolle. Im Januar folgte, auf feinen Lustspielton gestimmt, die „Entführung", die Kapellmeister Eigl mit kammermusikalischer Delikatesse herausbrachte; freilich unter strenger Abdämpfung der lustigen Janitscharen-Effekte. Margarete Kießling, Herbert Heidrich und Rudolf Sollfrank glänzten in den Hauptrollen. Eine durch höchste Klangschönheit ausgezeichnete Lohengrin-Aufführung gab Dr. Horst Wolf Gelegenheit zur Entfaltung seiner beseelten Kunst, gleichzeitig mit Emmy Neiendorff, Hermann Reichert und Maria Hittorff, die als Gast die Elsa edel und anmutig verkörperte. Als weitere Gäste konnten wir Ingeborg Schmidt-Stein und Helge Roswaenge verzeichnen. Eine sehr erfolgreiche Wiederbelebung erfuhr „Der Postillon von Lonjumeau", und auch „Tiefland" mit Elfriede Quadteusch bewährte seine Zugkraft.

In den letzten Anrechtskonzerten des Friedrichtheaterorchesters konnten wir als hervorragende Gäste Gertrude Pitzinger, Edwin Fischer und Peter Raabe begrüßen. Der hochgeschätzte Präsident der Reichsmusikkammer, der grundsätzlich in jedem Gastkonzerte, das er dirigiert, auch einem zeitgenössischen Komponisten das Wort gibt, führte hier die technisch und geistig gleich anspruchsvolle „Partita für Orchester" von Johann Nepomuk David auf, die mittels glänzender Wiedergabe durch das Orchester einen ehrlichen Erfolg hatte. Besondere Bewunderung verdient der dritte Satz mit der Krebsfuge, der neben seinem außerordentlich kunstvollen Aufbau auch das Ohr des Laien befriedigt. Regers Variationen über ein Beethovensches Thema und vor allem die *D*-dur-Symphonie von Brahms brachten begeisterte Ovationen des ausverkauften Hauses ein. Im nächsten Konzert wurde Edwin Fischer mit dem *d*-moll-Konzert von Brahms gebührend gefeiert, und Seidelmann erwies sich mit der kraftvoll-klaren Urfassung von Bruckners Fünfter von neuem als Dirigent der großen Linie.

Unter den übrigen Konzertabenden, die wir dem Kunstwillen heimischer Kräfte verdankten, stehen drei in vorderster Reihe. Zunächst ein „Fröhlicher Liederabend", den Erich Rex mit seinem Kinderchor durch prächtige alte Volkslieder eröffnete und mit der Uraufführung einer „Fröhlichen Suite" für gemischten Chor, Bariton und Klavier von Fritz Schulze beschloß. Dies neue Werk des einheimischen Tonsetzers darf als ein Wurf bezeichnet werden; denn es bringt das, was unserer Zeit fehlt: eine klingende, sangbare, überschäumend heitere Chormusik (die „Weinfuge"), die nicht allzuschwer auszuführen und für Sänger und Hörer gleich anregend ist (der Werkchor der Eisenbahner war mit sichtlicher Begeisterung bei der Sache). Dennoch verträgt das Werk den ernsthaftesten musikalischen Maßstab.

Der zweite war ein Liederabend von Hanna Siebers, die, von der Oper kommend, zum Konzertsaal übergegangen ist und ihre prachtvolle Stimme erfolgreich einem feinkultivierten, sehr eindrucksvollen Liedgesange widmet. Unterstützt wurde sie vom Konzertmeister Wolfgang Stavonhagen, der zusammen mit der ausgezeichneten Pianistin Christine Meyer Sonaten von Brahms und Debussy in meisterhafter Ausführung beisteuerte.

Wolfgang Wüstinger ist mit seinen Kulturabenden längst ein stehender Faktor des Dessauer Musiklebens geworden. Seinen bedeutendsten Erfolg hatte er an einem „Dessauer Abend" mit einer neuen „Romantischen Suite" in *a*-moll für Violine und Klavier



von Fritz Schulze. Formal streng im alten Rahmen gehalten, strömt aus diesem Stück eine Fülle von durchaus zeitgemäß empfundener Musik, äußerst gekonnt im Satz, doch volkstümlich im Geiste. Fritz Schulze gehört zu den Komponisten, die aus einem echten, anfangs sehr komplizierten Musikempfinden immer mehr zu klarer und schlichter Tonsprache durchgedrungen sind. Lieder Dessauer Autoren folgten und ein Trio von Klughardt beschloß den Abend. Erich Kindscher und Frieda Langendorf-Tränckner aus Danzig erfreuten im Rahmen der Deutschen Arbeitsfront ihre Hörerschaft mit einem deutsch-italienischen Abend, der als seltenen Leckerbissen „La Cintola", ein ausgesucht schönes Violinkonzert von Castrucci (1689—1769) brachte; ein Stück, in Glanz und Glut einer Leidenschaft getaucht, wie man ihr bei seinen Zeitgenossen sonst kaum begegnet. Geiger und Pianistin wurden dem Werk ebenbürtige Interpreten.

In Wolfen, das seine Unterhaltungsabende für die Mitglieder der I. G. Farben in vielseitiger Abwechslung zwischen Oper, Konzert und Schauspiel mit unvermindertem Enthusiasmus fortsetzt, konnten Max Lorenz, Tiana Lemnitz, das Duo Kempff-Kulenkampff und Walter Gieseking Triumphe feiern.

Friederike v. Krosigk

Dresden

Als Gastdirigenten hörten wir bei der Philharmonie Hans Knappertsbusch und Willem Mengelberg. Beide mit Spielfolgen von Standwerken. Auch Wilhelm Furtwängler war wieder mit der Berliner Philharmonie mit einem Pfitzner–Brahms–Beethoven-Programm begeistert begrüßter Gast. Für ihn hatte man den fünftausend Personen fassenden Saal des Ausstellungsgebäudes als Konzertstätte gewählt, und dieser war voll besetzt.

Unübersehbar ist die Zahl der einzelnen Vokal- und Instrumentalsolisten, die mit eigenen Konzerten oder auch im Rahmen der Symphoniekonzerte hervortraten. Ihre ganz besonderen Erfolge holten sich Emmy Leisner, Kulenkampff, Alfred Hoehn, Wilhelm Backhaus, Alfred Cortot. Neu führte sich der noch sehr junge Pariser Geiger Miguel Candela mit dem Violinkonzert von Glazounow ein. Er bezauberte vor allem durch seinen ideal schön timbrierten Ton. Erfreulich ist das neuerdings sehr viel häufiger wieder fremde Kammermusikvereinigungen kommen. So das schon erwähnte Sedding-Quartett. Dann das Quartetto di Roma und das Pariser Calvet-Quartett, das sich einen besonderen Erfolg mit einem *F*-dur-Werk seines geistvollen Landsmannes Maurice Ravel holte.

Als alter Dresdner wurde an einem Balladenabend, der als Hauptwerk das „Hexenlied" brachte, sehr herzlich Waldemar Staegemann begrüßt, der während seiner Berliner Lehrtätigkeit sich als Vortragskünstler offenbar noch weiter vertieft hat. Sein ausgezeichneter Klavierbegleiter war Otto Schäfer. Solche Konzertabende finden ihr Publikum vornehmlich in den Kreisen der Opernbesucher. Von Opernereignissen im Hause selbst ist über die Uraufführung der Mohauptschen Oper „Die Wirtin von Pinsk" schon berichtet worden. Eine Neueinstudierung von Massenets „Manon" unter der musikalischen Leitung von Willy Czernik und in der Inszenierung von Max Hofmüller gestaltete sich nach zuerst etwas zögernder Aufnahme doch noch zu einem bleibenden Publikumserfolg. Das war vor allem Maria Cebotari als Titelheldin zu danken.

Prof. Dr. Eugen Schmitz

Gera

Konzert. Im Mittelpunkt des 3. Anrechtskonzertes des Musikalischen Vereins stand das Klavierkonzert *b*-moll von Tschaikowsky mit Prof. Alfred Hoehn (Frankfurt a. M.) am Flügel. Beispielloser Jubel überschüttete den Künstler. Mit dem „Konzert für Orchester" op. 32 von Max Trapp ehrte die Reußische Kapelle unter Leitung von Prof. Heinrich Laber den Meister zu seinem 50. Geburtstage. Bruckners 3. Symphonie wurde unter Labers Stabführung wieder zu einem Erlebnis. Das 4. Anrechtskonzert bot mit Fritz Schuurman (Haarlem) als Gastdirigent ein musikalisches Geschenk erlesenster Art. Prachtvoll die „Coriolan"-Ouvertüre von Beethoven, famos gestaltet die Ouvertüre „Cyrano de Bergerac" des in Holland lebenden sechundsechzigjährigen Johan Wagenaar, voll mitreißenden Schwunges Dvořáks Symphonie „Aus der neuen Welt". Als Solistin konnte Annlies Schmidt (Berlin) mit Boccherinis Violoncellokonzert *B*-dur beredten Erfolg buchen.

Mit dem 2. Konzert der NS.-Gemeinschaft „Kraft durch Freude" (Kulturamt) stellte die Reußische Kapelle unter Leitung ihres Kapellmeisters Georg C. Winkler „Meister des Auslandes" vor (Solistin: Erika Hoffmann). Das 3. Konzert leitete Heinrich Laber. Zu dem Motto „Vom deutschen Wesen" trugen musikalische Erkenntnisse bei: Bach, Beethoven, Weber und Wagner. Besonders eindrucksvoll die Chöre aus den „Meistersingern", wobei außer dem gemischten Chor des Musikalischen Vereins noch drei weitere Chorvereinigungen mitwirkten. Solistisch recht beachtenswert: Konzertmeister Walter Schuster (Reußische Kapelle) mit der Wiedergabe des Violinkonzertes von Beethoven und der Heldenbariton Wolfgang Ritz vom Landestheater in Altenburg. Auf dem Gebiet der Kammermusik konnte das Pozniak-Trio mit Schubert, Haydn und Brahms im 2. Anrechtskonzert des Musikalischen Vereins einen fast triumphalen Erfolg mit nach Hause nehmen.

Oper. Man darf sich nach den Gastinszenierungen von Rudolf Scheel freuen zu hören, daß der bisherige Intendant der Städtischen Bühnen in Duisburg für die nächste Spielzeit als Intendant des Reußischen Theaters verpflichtet wurde. War schon „Hänsel und Gretel" ein voller Erfolg, so erst recht „Die Walküre" und Nicolais „Lustige Weiber von Windsor". Nach solchen künstlerischen Leistungen kann man heute schon mit Fug und Recht behaupten, daß die Oper am Reußischen Theater wieder einen Pfleger erhalten hat, der ihren alten ruhmreichen Klang aufs neue durch die Lande tragen wird. Die Aufführung der „Walküre", ganz aus Wagnerschem Geist heraus gestaltet, wurde zur Festvorstellung. Das Orchester der Reußischen Kapelle unter ihrem feinsinnigen Leiter Georg C. Winkler hatte seinen besonderen Ehrentag. Dazu als Sänger-Darsteller Elly Dörrer, Gerda v. Hübbenet, Ernst Fabry, Fritz Zipper, Luise Müller und Alfred Seidel: ein prachtvoll zusammengeschweißtes Künstlerensemble, das den Intentionen des Spielleiters sowohl wie denen des musikalischen Leiters aufs sorgfältigste nachging. Kein Wunder, daß das alte Geraer Opernpublikum an diesem Abend das Theater mit berechtigtem Stolz verließ. Den gleichen Erfolg erzielten auch „Die lustigen Weiber von Windsor". Mit denselben künstlerischen Leitern an der Spitze war es ein Vergnügen, sich von solchen Künstlern aus dem grauen Alltag tragen zu lassen. Man kann die Freude der Geraer schon verstehen, wieder in eine Oper gehen zu können, die so künstlerisch betreut wird.

Karl Heinig

Oldenburg

Das 3. Anrechtskonzert des Landesorchesters unter der Leitung von Generalmusikdirektor Leopold Ludwig war als ein sehr inhaltsreicher „Bach-Abend" gestaltet worden. In der *h*-moll-Suite für Streichorchester und Flöte und das 5. Brandenburgische Konzert spielte Rudolf Kirchner die Soloflöte mit der bei ihm hier längst bekannten Meisterschaft. Das herrliche Brandenburgische Konzert Nr. 5 gab unserem tüchtigen Konzertmeister Volkmar Flecken Gelegenheit, sein tadellos sauberes Violinspiel unter Beweis zu stellen. Der Klavierpart wurde von Leopold Ludwig selbst mit ganz hervorragender Feinheit und stilgerechter Einfühlung wiedergegeben. Wir haben nachher wieder Gelegenheit, auf seine außerordentlichen Fähigkeiten als Klavierspieler zurückzukommen. Dann aber sang der Oldenburger Singverein den „Actus tragicus", eines der tiefsten und berühmtesten Werke des großen Thomaskantors. Die Solisten Maria Drews, Otto Fuchs und Georg v. Tschurtschenthaler standen ganz auf der Höhe der Aufgabe. Zu ihnen trat in der abschließenden Trauerode für Soli und Chor noch als Sopranistin Grete Scheibenhofer, sämtlich Solisten vom Oldenburgischen Landestheater.

Im 4. Anrechtskonzert spielte der hier schon bestens bekannte Prof. Enrico Mainardi das schöne Violoncellokonzert von Dvořák. Demgegenüber fand Bartóks sehr konstruierte Musik für Saiteninstrumente, Schlagzeug und Celesta wenig Anklang. Und zum Schluß wieder einmal Till Eulenspiegels lustige Streiche, alles vom Landesorchester mustergültig vorgetragen, das das gleiche Lob auch für sein 5. Anrechtskonzert verdient, dem Mozarts Genius das Gepräge gab. Irma Beilke sang Mozarts köstliche Konzertarie „Non sò d'onde viene" mit unendlichem Beifall neben Erich Anders' Konzertarie „Du sprichst nicht mit mir?", einem sehr schwierigen Werk. Mozarts Jupitersymphonie gab dem Abend den großen und schönen Abschluß. Wesentlich schwieriger war es, in einem Konzert mit nur nordischer Musik die Anteilnahme auf derselben Höhe zu erhalten. Das zweite Sonder-Anrechtskonzert war als „Nordischer Abend" gekennzeichnet und brachte Sibelius' Karelia-Ouvertüre, Griegs Klavierkonzert *a*-moll, von Marianne Krasmann tadellos gespielt, und Atterbergs Meeres-Symphonie.

Die Kammermusikabende, die die NSG. „Kraft durch Freude" hier veranstaltet, finden eine ständig wachsende Teilnahme und Besucherschaft. Zwei Hamburger Pianisten, Carl Seemann und Werner Schröter, spielten auf zwei Klavieren Werke von Bach, Mozart, Schubert und Françaix. Einen völlig ungetrübten Genuß und eine in jeder Hinsicht hervorragende Leistung vermittelte der dritte Abend der Oldenburger Kammermusikvereinigung, der Klavierquartette von Schumann und Brahms brachte (Leopold Ludwig, Volkmar Fleckeb, Walter Lämmerhirt, Hans Kufferath). Die künstlerische Höhe der beiden Darbietungen war wohl nicht zu überbieten. Der Gefahr der Klangfülle entgingen nicht ganz die Darbietungen des vierten Kammermusikabends, an dem Generalmusikdirektor Albert Bittner zusammen mit der Folkwang-Bläservereinigung aus Essen Mozarts und Beethovens *Es*-dur-Bläserquintett spielten. Brahms' Klarinettensonate op. 120, 1 wurde von Otto Stöckigt mit ungemein beseeltem Ton gespielt.

Das Concerto a cinque des modernen Italieners Ghedini ist, abgesehen vom letzten Satz, eigenwillig kontrapunktisch gearbeitet; die dramatischen Aufschreie des Schlußsatzes kommen dem Charakter der verwendeten Instrumente nicht immer entgegen, doch bewältigten die Spieler auch dieses schwierige Werk tadellos.

Hans Wagenschein

Wien

Von der Staatsoper ist aus der letzten Zeit vor dem deutschen Umbruch noch eine schon höchst nötig gewesene Neuinszenierung der „Carmen" zu vermelden, die mittelst Drehbühne den bisherigen vier Schauplätzen noch drei weitere (zwei im 1., eine im 4. Akte) angegliederte und so die Regieleistung Karl Eberts in den Vordergrund rückte. Dafür war die Verkörperung der Titelrolle durch Else Brems unzureichend. Sehr entsprachen hingegen Theodor Mazaroff (José) und Esther Rethy als Micaëla. Die Choreographie war Margarethe Wallmann anvertraut, die musikalische Leitung hatte Bruno Walter inne. Und da man seitens der Direktion keine kassenfüllenden neuen Opern zu finden vermag, hielt Lehars „Land des Lächelns" seinen Einzug auf dieser Bühne.

Dem Konzertleben des Dezember drückten vor allem die einwöchigen Veranstaltungen anläßlich des hundertfünfundzwanzigjährigen Bestandes der „Gesellschaft der Musikfreunde" ihren Stempel auf. Ein Festakt, mit Ansprachen offizieller Persönlichkeiten eröffnete, die von der Ouvertüre „Weihe des Hauses" und dem Halleluja aus „Messias" unter Oswald Kabasta eingerahmt wurden. Derselbe gestaltete auch das 3. Festkonzert mit Brahms' *B*-dur-Klavierkonzert (Wilhelm Backhaus) und Bruckners „Achter" zu einer Glanzleistung. Das 1. Festkonzert unter Walter enthielt Mozarts *g*-moll-, Schuberts große *C*-dur-Symphonie und dazwischen, von Pablo Casals gespielt, Haydns Violoncellokonzert. Das 2. Festkonzert war Wilhelm Furtwängler unterstellt und brachte Haydns „Schöpfung", deren volkstümlich gewordene Schönheiten im Zusammenwirken von Erna Berger, Koloman v. Pataky, Herbert Alsen, dem Singverein, dem Wiener Männergesangsverein und den Symphonikern hell aufleuchteten. Als Ausklang der Feier wurde dasjenige Programm wiederholt, das einstmals die Gründung einleitete: Beethovens „Egmont"-Ouvertüre, VI. und V. Symphonie, und vom gleichen Dirigenten zu triumphaler Wirkung gebracht, würdig der Jubilarin, die allzeit, in guten wie schlechten Tagen, das Panier idealer Kunstpflege hochhielt.

Hans Pfitzners seit 1922 hier nicht mehr gehörter Kantate „Von deutscher Seele" war das 1. Chorkonzert der Konzerthausgesellschaft eingeräumt. Das Soloquartett bestand aus Else Scherz-Meister, Ruth Gehrs, Julius Patzak und J. M. Hauschild, die mit dem Chor der Wiener Singakademie und dem Symphonieorchester unter des Komponisten Führung dem Werke einen schönen Erfolg verschafften. Gewissermaßen als Auftakt hierzu gab einige Tage vorher Pfitzner mit der stimm- und gestaltungskräftigen Helene Vierthaler einen Liederabend, der eine dankbar begrüßte Überschau über seine vielseitige, wertvolle Lyrik bot. Und nochmals kam dieser Autor in der Berichtszeit zu Wort in einem Konzerte des Ostmärkischen Kammerorchesters mit dem kantablen neuen „Duo für Violine und Violoncello" (F. Sedlak, W. Winkler) als hiesige Erstaufführung. Die Soli werden darin nicht ausgesprochen virtuos behandelt, auch zuweilen durch die Bläser gedeckt. In der darauffolgenden Sinfonie concertante für Geige, Violoncello, Oboe (A. Wunderer) und Fagott (R. Hanzel) ist diese Aufgabe von J. Haydn lichtvoller gelöst. Notturno *C*-dur von demselben, Sinfonia *d*-moll von Friedemann Bach und Serenade von Friedrich Bayer waren die übrigen Programmpunkte des strebsamen jungen Erich H. Bruckner und seiner wackeren Schar, die nur leider sehr wenig Publikum anzogen.

Emil Petschnig

Aus dem Berliner Musikleben

Das 3. **Abonnementskonzert der Singakademie** war zum Gedenken an Beethovens Todestag (26. März 1827) einer von Georg Schumann geleiteten Aufführung der „Missa solemnis" gewidmet. Sie stand auf der Höhe der Überlieferung, die den Darbietungen der berühmten Vereinigung von je das Gepräge verleiht. Der Chor war in ausgezeichneter Verfassung. Seine Klangkraft entfaltete sich im altvertrauten Saal mit großer Wucht. Wir erinnern uns kaum, die machtvollen Höhepunkte der monumentalen Schöpfung mit gleich überwältigender Wirkung erlebt zu haben. Ein ganz hervorragendes Solistenquartett — Amalie Merz-Tunner (Sopran), Heinz Marten (Tenor), Lore Fischer (Alt) und Paul Gümmer (Baß) stellte sich in den Dienst der Aufführung. Die herrliche, in ihrer Beseelungskraft unvergleichliche Stimme der Sopranistin erhob sich, einem leuchtenden Gestirn gleich, über dem Meer der Töne. Das Violinsolo trug Hugo Kolberg, der Konzertmeister des hingebungsvoll spielenden Philharmonischen Orchesters, vor. An der Orgel wirkte Egon Birchner.

Der **Kathedral-Chor St. Hedwig** nahm sich unter der Leitung seines ausgezeichneten Erziehers und Dirigenten Dr. **Karl Forster** und unter der Mitwirkung des Landesorchesters Berlin der Großen Messe in *c*-moll von Mozart in sorgfältig vorbereiteter Aufführung an. Das bekanntlich unvollendet gebliebene Werk kam in der ergänzenden Fassung von Aloys Schmitt zu Gehör. So ungleich im Wert die einzelnen Teile der Messe sind: Sätze von der inneren Kraft des „Kyrie", des „gratias" und im besonderen des „qui tollis" müssen, so bedeutsam sich Einflüsse Bachs, Händels und Philipp Emanuel Bachs in ihnen auswirken, als Offenbarungen des Mozartschen Genius lebendiger Besitz der musikalischen Welt bleiben. Deswegen danken wir Karl Forster und seinem verantwortungsbewußt geschulten Chor für die klare, geschlossene und rhythmisch lebendige Lösung der höchst anspruchsvollen Aufgaben, die eine werkgetreue Aufführung dieser Schöpfung stellt. Eine schwungvolle, in der Unaufhaltsamkeit der Bewegung hinreißende Darbietung des „Te deum" von Bruckner schloß sich an. Als Solisten waren Hanna Klein (Sopran), Traute Börner (Alt), Dr. Max Fischer (Tenor) und der bekannte vortreffliche Oratoriensänger Fred Drissen (Baß) gewonnen. Tilla Briem entfaltete ihren wohllautenden Sopran in stilgetreuem Vortrag mit besonderer Eindruckskraft.

Der junge Holländer **Gerard van den Arend** verfügt über einen kerngesunden, volltönenden Bariton, der bei weiterer zielbewußter Ausbildung eine verheißungsvolle Entwicklung verspricht. Erstaunlich die Kraft eines elementar sich entfaltenden „crescendo", das der junge Sänger seiner Stimme dank geschickter Atemführung abzugewinnen weiß. Das ungebrochene Empfinden Gerard van den Arends fand sich in der Welt Händelscher Arien und in Liedern Yrjö Kilpinens, in welchen herbe Naturstimmungen Finnlands tönendes Leben gewonnen haben, am besten zurecht. Die nächste Aufgabe des mit lebhaftem Beifall aufgenommenen Sängers, der von seinem Landsmann Theo van der Pals großzügig am Flügel begleitet wurde, muß eine noch intensivere Auflockerung und Geschmeidigkeit seiner Stimme und die Nachprüfung seiner Vokalisierung sein.

Adolf Diesterweg

Die Altistin **Vera Littner** bot an ihrem Liederabend außer alten Arien und Liedern von Graener und Strauß auch Unbekanntes, z. B. drei Lieder des Schweden Peterson-Berger nach Worten von Nietzsche. Zu so gewaltigen Sätzen wie denen des „Ecce homo" ist natürlich nur eine untermalende Begleitung möglich. Noch fesselnder war die Wiedergabe von Respighis „Il Tramonto". Shelleys Gedicht hat einen ziemlichen Weg zurückgelegt, als es aus England über die italienische Vertonung zu uns gekommen ist. Im Grunde ist dies „Poemetto Lirico" ein großes Rezitativ, in dem versucht wird, die Dichtung stimmungsmäßig nachzuzeichnen. Vera Littner bewies beim Vortrag musikalische Klugheit. Ihre schöne Altstimme ist geradezu für solche Aufgaben sehr geeignet. Der Streichquartettpart wurde liebevoll von dem bekannten Dresdner Fritzsche-Quartett durchgeführt, das vorher noch ein Poème für Streichquartett von Haudebert zur Erstaufführung gebracht hatte.

Walter Rummel begann diesmal mit Bach, natürlich in Bearbeitungen. Die zu dem Choral „Ach wie nichtig" stammt von ihm selbst. Es ist ein brausendes Orchesterstück geworden. Oktavenkaskaden glitzern herauf und herunter, so daß wohl niemand dem Stück anmerkt, daß es ursprünglich von Bach stammt. Rummels einzigartige Technik verlangt solche Ausschmückungen. Noch würdiger konnte sie sich bei Chopin betätigen, zunächst bei einigen so gut wie unbekannten Jugendwerken. Schon in den Variationen „Reich mir die Hand mein Leben" op. 2 steckt der ganze Chopin, wobei allerdings nicht zu entscheiden ist, was auch hier die Bearbeitung von Rummel beigetragen hat. Auch der Bolero op. 19 ist ein blendendes Stück, das an Stelle der allzuviel gespielten Etüden öfters erklingen sollte. Bei den Werken des reifen Chopin und vor allen bei denen von Liszt feierte die Anschlagskunst Rummels besondere Triumphe.

Helene Fahrni und **Karl Schmitt-Walter** sangen in einem Konzert der NS.-Kulturgemeinde Wolfs Italienisches Liederbuch oder genauer gesagt sechsundzwanzig Lieder daraus. Es soll den langen Konzerten nicht das Wort geredet werden. Aber eine Stunde Dauer wie diesmal ist doch wohl gar zu wenig. Leider fielen auch gerade einige der allerschönsten Lieder aus und besonders solche mit schalkhafter und heiterer Note. Die Freude über den schönen Abend war dennoch groß. Wie tief sich beide Künstler in die italienische Welt Hugo Wolfs eingelebt haben, wie ernst sie es mit der Vorbereitung genommen hatten und wie sehr sie eine solche Aufgabe als Verpflichtung empfanden, bewies jede gesungene Note. Mit ihrem Vortrag, der bei aller Verhaltenheit und Scheu vor lauter Wirkung dennoch alles Innere sagt, bewegten sie sich auf den Bahnen höchster Liedkunst. Die Hingebungen Wolfs in solcher Reinheit erleben zu dürfen, ist wahrhaft ein Labsal. Hans Altmann verzichtete auf die Führung vom Klavier her und beschränkte sich auf eine wundersam feine Begleitung.

Zu einem Liederabend lud **Margarete Merian** ein. Daß sie ihre Vortragsfolge aus Liedern und Arien mischte, ist begreiflich. Ihre Stimme besitzt einen solchen Strahl, so feste Kraft, daß sie über den Konzertsaal hinaus zur Bühne drängt. Erfreulicherweise ist das Organ durch gesangliches Können so geschmeidig gehalten, es stehen ihr so viele Abstufungen zur Verfügung, daß besonders die bewegteren Lieder vorzüglich gelingen. Auch in ihrem Temperament bleibt die Künstlerin vorerst noch in der Schwebe zwischen Lied und Arie, zwischen Konzertsaal und Bühne. Michael Raucheisen begleitete wieder mit wunderbarer Anschmiegsamkeit.

Wir sprachen hier unlängst von den Künstlern, die erst im Verlaufe des Konzertes ihre eigentliche Form finden. Zu ihnen gehört in hohem Grade **Alfred Gallitschke**. Erst beim dritten Werk, Schumanns herrlicher *C*-dur-Fantasie zeigte er, daß er mehr kann, als die ersten Stücke des Abends erwarten ließen. Insbesondere ist seine Technik viel flüssiger, als es zunächst schien. Die letzte Zuverlässigkeit ist allerdings noch nicht erreicht. Bei Schumann und Chopin offenbarte sich auch schönes poetisches Gefühl und echtes Temperament. Fast ist anzunehmen, daß sein Lehrer Richard Rößler war. Jedenfalls brachte er dessen chromatische Passacaglia zu Gehör. Alle Erfindungsgabe kann natürlich nicht vergessen machen, daß die chromatische Tonleiter als Passacaglia-Thema die Entwicklungsmöglichkeiten ziemlich beengt.

Wieder einmal zwang **Edwin Fischer** mit seinem Kammerorchester unwiderstehlich in Bann. Außer Fischers erlesener Meisterschaft auf dem Klavier und der ungewöhnlichen Spielfrische seines Orchesters bewundert man vor allem das prächtige Zusammenspiel. Es mag die Frucht langer Proben sein. Aber es belegt auch alle Vorteile des dirigentenlosen Musizierens. Alle die von Fischer gespielten Klavierkonzerte von Vivaldi, Bach, Mozart und Beethoven sind zu einer Zeit entstanden, als es noch gar keine Dirigenten gab. Nichts ist sinnvoller, als es auch jetzt wieder so zu halten. Die Selbstverantwortlichkeit im Orchester wächst außerordentlich. Meist spielen bei solchen Werken die Dirigenten ohnehin nur eine zweifelhafte Rolle. Der Erfolg bei Fischer war jedenfalls überwältigend. Das Konzert fand übrigens zugunsten des Winterhilfswerkes des deutschen Volkes statt.

Friedrich Herzfeld

Über das **Elly Ney-Trio** ist nun schon so viel und so viel Günstiges geschrieben worden, daß es dem erfahrensten Berichterstatter kaum möglich sein dürfte, bisher unbekannte Seiten an dieser Kammermusikgruppe zu entdecken. Die wunderbare Einheitlichkeit der drei Spieler, diese in höchster Disziplin Eigenpersönlichkeiten zur neuen Ganzheit verschmelzende Darstellungsgabe bewährten sich wiederum an einem Schubert gewidmeten Abend. Das herrlich lange *Es*-dur Trio und das ebenso unverbrauchte Klavierquintett begeisterten wie immer die dankbaren Hörer. Beim Quintett schlossen sich Walter H. Trampler (Viola) und Hermann Schubert (Kontrabaß) den Prof. Ney, Strub und Hoelscher an.

Noch mitten in der Entwicklung steht die Schönes versprechende Sopranstimme von **Charlotte Kaiser**. Das Organ ist hell und tragend, in der Höhe freilich leicht scharf sobald ein mittlerer Stärkegrad überschritten wird. Auch treten dann Tonhöhenschwankungen auf. Im piano gelingen der jungen Sängerin aber schon jetzt Passagen von untadeligem Klang. Opernarien von Verdi und Nicolai zeigen die Linie ihrer Veranlagung. Nettes gelingt auch im humorvollen Genrestück Hugo Wolfs. Andererseits gewinnt sie Tschaikowskys schwermütiger Eleganz schöne Wirkungen ab. Hermann Hoppe begleitete verständnisvoll.

Wehmut möchte den Mitteleuropäer beschleichen, wenn er sieht, wie eine geistige Stellung nach der andern mühelos an die neue Welt des fernen Ostens übergeht. Es ist einfach, von angeborenem Nachahmungstalent zu sprechen. Beim Klavierabend der jungen Japanerin **Chieko Hara** kam man mit dieser Selbstberuhigungsmethode nicht weit. Selten haben wir von unserem eigenen Künstlernachwuchs ein so glänzendes Chopin-Spiel erlebt. Jenseits allen Virtuosentums durchglüht echte Leidenschaft die Werke, die sie spielt. Bei den exotisch-impressionistischen Schöpfungen Ravels und Debussys war uns diese Eindringlichkeit noch nicht so zu Bewußtsein gekommen. Aber gerade Chopin! Es versteht sich fast von selbst, daß Chieko Hara eine Technikerin von hohen Graden ist. Übrigens ist ihre für unsere Anschauung „unmoderne" Spielweise ein Beweis dafür, daß es nur auf das Was, nicht aufs Wie ankommt.

In der Singakademie gab die Amerikanerin **Edna Ziemer** einen Abend mit altenglischen, deutschen, schwedischen und amerikanischen Liedern. Ihr scharmanter Vortragstil erweckt bei melodisch-schlichten Strophenliedchen heiteren Charakters am unmittelbarsten eine Resonanz. So zeigte sich denn auch das zahlreich mit ihren Landsleuten durchsetzte Publikum besonders angetan von diesen Gaben, die weniger auf stimmliche Ausarbeitung als auf Lebendigkeit und Anschaulichkeit der Darstellung abzielen. Um ihre deutsche Liedkunst zu zeigen, hatte sich Edna Ziemer für Gesänge von Richard Trunk entschieden. Michael Raucheisen begleitete mit gewohnter Vollendung.

Dr. Richard Petzoldt

Im 5. Konzert des Philharmonischen Orchesters im **Beethoven-Mozart-Zyklus 1938**, Leitung: **Carl Schuricht**, beherrschte Beethoven allein das Feld. Die eröffnende Coriolan-Ouvertüre mit ihren immer wieder gedämpften Ausbrüchen schrieb gleichsam das Motto über den Abend: „Ihr Freunde, nicht diese Töne . . .", und die Seele verlor sich dann befreit im Anschauen der wunderbaren Blüte des Violinkonzerts, um danach mit den dionysischen Klängen der Siebenten zu jauchzen. Hugo Kolberg gestaltete das Wunderwerk des Violinkonzerts seelisch vertieft, oft zart-verhalten im Ausdruck. Mit dem Mittelsatz hob er den Mittelpunkt dieses Abends bis in die Sterne. Und mit präzis festgehaltenen, aber von Satz zu Satz lebendigeren Tempi vollzog Schuricht die große Steigerung dieser gewaltigen Partitur; geradezu besessen musizierten er und die Philharmoniker den letzten Satz.

Französische Gäste — Maurice Maréchal (Violoncello), Paris; Yolande de Sawely (Klavier), Paris — und eine vielversprechende junge Berliner Pianistin — Irmgard Mietusch — gestalteten die XXII. **Stunde der Musik** besonders festlich. Der französische Meistervioloncellist trägt seinen Namen mit Recht: er ist der Maréchal der französischen Violoncellisten. Von bestechender Vornehmheit im Spiel, bringt er mit festem, elastischen Bogenstrich einen vollen, tragenden Ton hervor, der in der Tiefe die Fülle durch Posaunen verstärkten Streichorchesters, in der Höhe eines trompetenartige Pracht besitzt; seine Pizzikati, in Abstufungen vom *ff* bis zum *p*, läuten wie Glocken. Maréchals Virtuosität wirkt dadurch so hinreißend und beglückend, daß sie im Dienste einer geistig orientierten Musikpersönlichkeit steht. Als solche bestätigte er sich ganz besonders in Brahms Sonate *F*-dur op. 99. Yolande de Sawely, die den Klavierpart einer vorausgegangenen Haydn-Violoncellosonate mit höchster Anmut, gestochen sauber und beseelt gespielt hatte, offenbarte im Brahms-Klavierpart die Kraft und den Reichtum künstlerischer Vollreife. Nicht zu schämen vor solchen Leistungen brauchte sich Irmgard Mietusch; den Hörer erwartete Schumanns schwierige *fis*-moll-Sonate in gewissenhafter Durcharbeitung. Sauberkeit im Spiel, Ehrlichkeit im Ausdruck sind die umfassenden Charakteristika; fern von jeder Übereilung, flocht sie das Klangbild mit sorgsamer Verteilung der dynamischen Färbungen. In den starken Glückwunsch und Anfeuerung bedeutenden Beifall konnte man von Herzen mit einstimmen.

Das Vierte der **Internationalen Austauschkonzerte der Singakademie zu Berlin**, ein Deutsch-Ungarisches, machte mit dem jungen ungarischen Meister der Violine Ferenc Albert (Budapest) bekannt. Georg Schumann wußte, wem er die Ehre seiner Begleitung am Flügel zuteil werden ließ: zwei Meister wirkten hier zusammen in wunder-vollbringender künstlerischer Eintracht. Für die Bekanntschaft mit Ferenc Albert war die zu diesem Konzert geeilte große Zuhörerschaft sicherlich besonders dankbar! Schönheit und Leidenschaft sind die Kennzeichen seines Spiels, dessen Grundlage ein voluminöser, faszinierend glänzender Ton ist. Eine beschwörende, feurige Sprache redet sein Instrument. So gab es mitreißende Ausdeutungen von César Francks Sonate *A*-dur und Glazounows Violinkonzert *a*-moll, deren Klavierparte Georg Schumann in lebensvoll emporquellenden Architekturen dem Violinklang zur Seite führte. Hohe, wie selbstverständlich ausgeübte Virtuosität zeigte Ferenc in verführerisch schönen Sexten-Doppelgriffen und Doppelgriffen mit Terzentrillern. Mit zwei Sätzen aus Bachs III. Solosonate, *a*-moll, bewies er, daß man selbst schwierigste Violinmusik sehr exakt und mit Feuer spielen kann.

Hermann Bischler spielte an seinem Klavierabend u. a. die Humoresken op. 101 von Dvořák und die Etüden op. 25 von Chopin. Man stellte fest, daß er empfindungsvoll und flüssig, aber mit vielleicht zu viel Pedal und zu starker Betonung der Mittelstimmen spielt; er liebt vollen weichen Klang. Am eindrucksvollsten waren die Stakkato-Etüden, besonders die in *e*-moll mit dem cantablen Mittelteil; die Cantilene liegt Bischler überhaupt gut; wo sie hauptsächlich erfordert wird, hat Bischler sogleich persönliche Gestaltungskräfte einzusetzen, so in der *cis*-moll-Etüde, deren Melodie in der linken Hand ausgezeichnet artikuliert hervortrat. Bischler verfügt über eine gute Technik, er muß sich nur vor Verdicklichung hüten.

Ernst Boucke

Mit der Wahl von Liedern Tschaikowskys und Mussorgskys (neben einer Brahms-Gruppe) wich **Charlotte Gudschinskis** Gesangsabend erfreulich vom Schema ab: man kann dies Bestreben, der Vortragsfolge eine eigene Note zu geben, nur begrüßen. Die in der Wortvermittlung sorgfältige Darstellung drang noch nicht tief genug in die leidenschaftsbewegte Gefühlswelt der russischen Tonsetzer ein; das offenbar vorhandene Empfinden würde sich wohl erst dann völlig in klingenden Ausdruck umsetzen, wenn die gepreßte Ansatzbehandlung aufgegeben würde. Körperhaftere Tongebung, wechselvollere dynamische Färbung, Ausgleich der Register, ergiebigere Atmung und Sicherung der Intonation könnten der Konzertgeberin die erwünschte Freiheit über ihre an sich sympathische Mezzostimme geben. Hermann Hoppe gestaltete die Begleitungen bedacht.

Mit einer Reihe der bekanntesten Beethoven-Schöpfungen bestritt **Lotte Kramp** ihren dritten Klavierabend. Die musikalisch strebsame und mit gutem technischem Rüstzeug versehene Spielerin entfaltet sich ihrer Natur am gemäßesten in der Gestaltung lyrischer Ausdrucksbezirke. So atmete ihre Wiedergabe des idyllischen *G*-dur-Rondos op. 51, 2 melodische Weichheit und intime Empfindung. Auch das Adagio der Mondscheinsonate klang in ihrer stimmungshaften Ausdeutung nach. Dem wild stürmenden Finalsatz dieses Werkes und den oft ins Heroische ausgreifenden *c*-moll-Variationen fehlte dagegen noch das Letzte an großem Auftrieb und seelischer Überzeugungskraft.

Dorothee Neumann-Winklers Altstimme ist ein schöner, vielversprechender Naturbesitz. Leider sind die Schätze dieses an sich reifen, leuchtfähigen und ergiebigen Materials, dem eine edle Wärme innewohnt, technisch noch nicht völlig gehoben. Der Ton sitzt noch nicht ganz richtig, wird vom Atem nicht dimensional genug entfaltet. Wenn die Energie, die gegenwärtig durch Stauung verlorengeht, auf freien, dynamisch volleren Ansatz, ungezwungeneres Ausstrahlen und Sichausleben des Organs verwendet würde, dann ergäben sich ungeahnte Möglichkeiten für die Sängerin. Uneingeschränkt zustimmen kann man dem gefühlsbewegten und seelisch nuancierten Vortrag der Künstlerin, der von echter musikalischer Mittlerschaft überzeugt. Gestalterisch wurde jede Aufgabe, eine pathosstarke Gluck-Arie (aus den „Chinesinnen"), romantisch empfindungsweite Lieder von Schumann, eine uraufgeführte Gruppe lyrisch weicher Gesänge von Claus Clauberg (besonders klang- und stimmungseigen die „Schatten"), endlich Kostbares von Brahms, vom Kern her erfaßt. Robert Bendler, ein aufmerksamer Begleiter am Flügel, hätte stellenweise noch mehr aus sich herausgehen dürfen. Dr. Wolfgang Sachse

Aus dem Leipziger Musikleben

Das vorletzte **Gewandhaus-Konzert** wurde mit dem sechsten von Händels Concerti grossi-Musiken voll großartigem Ausdrucksreichtum, die man in unseren Programmen leider nur zu selten findet —, eröffnet. Hermann Abendroth gab mit seinen Streichern nicht nur eine Leistung von vollendeter Kultur in der bald üppigen, bald feinen Abstufung des Klanges und der Genauigkeit des Zusammenspiels, sondern wurde in der mit rüstigem Schwung erfüllten Lebendigkeit der Ausdeutung auch dem Inhalt des Werkes weitgehend gerecht. Zu erörtern bleibt dabei jedoch die auch anderwärts oft geübte Maßnahme, die beiden letzten Sätze umzustellen. Wenn man wie Abendroth das kleine Schluß-Allegro, durchaus Piano, im leichten Scherzo-Charakter gegeben, an die dritte Stelle setzt und das vorangehende Allegro das Ganze beschließen läßt, so wird damit eine Annäherung an den Aufbau der klassischen Symphonie erreicht, der aber wohl nicht im Sinne des Komponisten liegt. Legt man aber den eigentlichen Schlußsatz mit seinen stürmischen Triolen Forte an und beläßt ihn am Ende, so ergibt er gegenüber dem Vorangehenden den Eindruck einer gesteigerten Sammlung und Straffung in Form, Satz und Inhalt: In der klar in viertaktige Perioden gegliederten Tanzform geht das Concertino im Tutti auf und die spielerische Eleganz der Sologeigen-Figuren des vorangehenden Satzes verdichtet sich zu unentwegtem Vorwärtsschreiten. — Die Reihe sämtlicher Klavierkonzerte Beethovens, die dieser Gewandhauswinter brachte, beschloß Lubka Kolessa mit einer Wiedergabe des *c*-moll-Konzerts, die in blendendem virtuosem Glanz und edelster Tonentfaltung die mächtigen Energieströme dieser Musik in einer stark vom Geistigen her erfaßten Deutung freiwerden ließ. Der zweite Teil des Abends brachte Schuberts große *C*-dur-Symphonie, deren Entdeckung durch Robert Schumann sich heuer zum hundertsten Male jährt, in einem geistig klaren und romantisch vertieften Aufführungsstil mit aufs höchste verfeinerten Klangwirkungen und packenden seelischen Spannungen.

Eine Uraufführung von nicht alltäglichem künstlerischem Charakter brachte die **Thomaner-Motette** mit der Oster-Motette „Jesus und die Krämer" von Zoltán Kodály. Der von den Meistern der Leinwand immer wieder behandelte Vorwurf der Austreibung der Wechsler aus dem Tempel wird hier zum Gegenstand einer Zeichnung in Tönen, deren erregtes Linienspiel den Figuren Bewegung und deren gewählte Farben ihnen lebensvolle Tiefenwirkung geben. Dieser an geradezu verblüffend anschaulichen koloristischen Wirkungen reiche Chorstil findet seine Besonderheit durch die in Rhythmus und Melodie der altmagyarischen Volksmusik unverkennbar verhaftete Sanglichkeit der Gestaltung, die es vermeidet, die Stimmen in eine unnatürliche instrumentale Führung zu zwängen. Wie dieses Werk, fand auch Johann Nepomuk Davids kontrapunktisch ebenso kunstvoll geformte wie in ihrem Stimmungsgehalt unmittelbar eindringliche Choralmotette „Ein Lämmlein geht" unter Karl Straubes Meisterhand eine in Klanggestaltung und lebensvollem Vortrag gleich hinreißende Wiedergabe.

Zwei international bekannte Solisten hatte sich Theodor Blumer für ein volkstümliches Konzert des **Leipziger Symphonieorchesters** im Kaufhaus verschrieben. In einer spannungsreichen Gestaltung mit kraftvollen Akzenten gaben hier Schumanns „Manfred"-Ouvertüre und Liszts „Preludes" sowie in temperamentvoll beschwingtem Vortrag Werke von Mozart und Weber den Rahmen für Liedarbietungen Gerhard Hüschs, der bei Schubert, Schumann, Brahms und Wolf mit einer Überlegenheit der Stimmbeherrschung, die den Hörer selbst das Atemholen nicht spüren ließ, die wechselreichen Inhalte der Gesänge zu schönster poetischer Verklärung und großartig leuchtender Eindringlichkeit brachte. In Spohrs achtem Violinkonzert und Beethovens *G*-dur-Romanze ließ dazu Jan Dahmen seinen wunderbar vollen Geigenton, der im Tutti selbst aus dem Chor der Orchestergeigen noch hervorklingt, in allen Färbungen eines beredten musikalischen Ausdrucks erstrahlen.

Mit der Gegenüberstellung von Mozarts „Zauberflöten"-Ouvertüre und Haydns „Oxford-Symphonie" mit dem „Don Juan" von Richard Strauß gab **Hans Weisbach** im fünften Symphoniekonzert der NS.-Gemeinschaft „Kraft durch Freude" im Gewandhaus ein glanzvolles Beispiel seiner hervorragenden Vielseitigkeit in der Erfassung unterschiedlicher Zeitstile. Das tönende Filigran der Ouvertüre wurde mit vorbildlicher Sauberkeit und in einem spielerisch gelösten Fluß des musikalischen Ablaufs zum Klang, hinter dem man doch stets die innere Erregtheit der Gestaltung spürte, und ebenso sprach aus der an hauchzarten Schattierungen reichen Gestaltung der Symphonie eine innere Spannung voll gebändigter Kraft, die den Hörer unmittelbar in ihren Bann zog. In der von hinreißendem Überschwang getragenen, glanzvollen Entfesselung der lichtersprühenden Farbspiele und in der großartigen Geschlossenheit des Aufbaus war aber auf der anderen Seite auch die Wiedergabe des Straußschen Werkes eine nicht minder hervorragende Leistung. Als Solistin stellte sich an diesem Abend Maria Neuß als eine Geigerin von ungewöhnlichem künstlerischen Format vor. In ihrer in jeder melodischen Geste klaren, bestimmten und urmusikalischen Gestaltung von Dvořáks Violinkonzert gab sie in geigerisch überlegenem Stil eine Temperamentsleistung, die das Wesen des Werks im Kern erfaßte.

Zwei, wenn nicht für den Eigenstil einer spezifisch englischen zeitgenössischen Musik sehr charakteristische, so doch ansprechende Proben angelsächsischer Musikkultur brachte ein Kammermusikabend des **Weitzmann-Trios** mit einer Phantasie für Klaviertrio von John Ireland und einem überaus reizvollen „Kleinen Trio über französische Themen" von Alec Rowley. In beiden Werken wird in unbeschwerter Weise mit einem an den deutschen Romantikern gebildeten, überlegenen kompositorischen Können und erlesenem Geschmack musiziert nur um der Musizierfreude willen, ohne alles Streben, originell und bedeutend um jeden Preis zu sein. Wie hier so gab besonders im *Es*-dur-Trio von Schubert die Vereinigung eine Meisterleistung des Kammermusikspiels in einer von kultiviertem Gestaltungswollen getragenen Darstellung, die die seelische Landschaft des Werkes in aller Feinheit der Farben vor dem Hörer ausbreitete. Dazwischen bewährte Käte Heidersbach in einer gesanglich vollkommenen, mit feiner Geistigkeit angelegten Wiedergabe von schottischen und walisischen Volksliedern mit Klaviertrio von Haydn ebenfalls ein ausgesprochenes kammermusikalisches Gefühl, und in Gesängen von Schubert und Brahms gab sie auch eindrucksvolle Proben ihrer Kunst der Liedgestaltung auf romantischem Gebiet. Dr. Waldemar Rosen

Westdeutsches Musikleben

Aachen

Bruckners „Achte" bildete das Hauptwerk des 3. Städtischen Konzerts. Herbert v. Karajan verband sich hingebend dieser gewaltigen Musik. Das Brahmssche Doppelkonzert wurde von Georg Kulenkampff und Tibor de Machula mit stark leidenschaftlicher Energie und breit singendem Ton gespielt. Berlioz' Eigenart offenbarte sich in der „Phantastischen Symphonie", die mit einem Meisterwerk des kürzlich verstorbenen Maurice Ravel das Programm des 4. Konzerts bildete. Herbert v. Karajan vollbrachte mit dem Orchester eine virtuose Leistung. In atemloser Spannung lauschte man dem *G*-dur-Klavierkonzert Beethovens, das Wilhelm Backhaus aus tiefinnerlicher Dichterseele gestaltete. Das 4. Volks-Symphoniekonzert stand im Zeichen national bedingter Musik. Ihr vorauf ging das Werk Hermann Ungers: „Vier Landschaften aus Faust 2. Teil", dem reizvolle Orchesterfärbungen eigen sind. Mit außergewöhnlicher Technik und Wärme des Ausdrucks spielte Benedetto Mazzacutti (Turin) das Violoncellkonzert von Boccherini. Ihm folgte das belustigende Orchester-Geduldsspiel Ravels „Bolero". Nach diesen Zierlichkeiten trat in der 4. Symphonie von Tschaikowsky die elementare Gestaltungskraft unseres Generalmusikdirektors ohne Zügelung hervor. Als

Festkonzert im Rahmen der Gaukulturwoche war das 5. Volks-Symphoniekonzert ausgestaltet. Das „Flämische Rondo“ von Wilhelm Maler über das Genter Sagenlied von „Roland und Gotlind“ verriet unfehlbar sichere Technik in kontrapunktischen Künsten und Orchesterinstrumentation. Zur Uraufführung gelangte ein „Festliches Orchestervorspiel“ über die altaachener Karls-Hymne des heimischen Komponisten Emil Röhrig, ein in glanzvoller Steigerung aufgebautes Werk. Als Solist hatte Helmut Zernick (Berlin) in dem Violinkonzert Nr. 7 von Spohr durch die zierlich gewebten Läufe und die weich dahinfließenden Melodien durchschlagenden Erfolg. Ein außergewöhnliches Ereignis war das Sonderkonzert zum Besten der Raabe-Stiftung unter Leitung des Präsidenten der Reichsmusikkammer. Die „Festmusik“ für großes Orchester seines Sohnes Felix Raabe gelangte zur Erstaufführung. Das Gelegenheitswerk trägt die Kennzeichen einer natürlichen, volkhaften Ausdruckkunst. Die Haydn-Variationen von Brahms erhielten unter Raabes Leitung reiches, mannigfaltiges Leben. Die 1. Symphonie Bruckners in der Linzer-Fassung geriet dem Festdirigenten wie aus einem Guß. In der Liebe zu Bruckner wuchs er zum gottbeseelten Künstler. Andreas Schiffer

Hagen

Im Vordergrunde der Berichtsperiode stehen die Aufführungen zweier abendfüllender Chorwerke in Hagen und in den benachbarten Orten Witten und Wetter. Max Anton ist in dem Mysterium „Ekkehard“ sein eigener Textverfasser. Er sah seinen Ekkehard als überzeitliche Führergestalt, als Retter seines Volkes, das er in Zeiten höchster Not zu den Quellen seines Wesens und damit zu seiner ursprünglichen Kraft zurückführt. Die Partitur fordert ein großes Orchester, sechs Solostimmen und vier- und achtstimmige Chöre. Satz und Klangbild sind von durchaus eigenpersönlicher Prägung, der textliche Vorwurf erhebt sich bis zur dichterischen Höhe. Musikdirektor Herwig, der gerade dann besonders auf dem Posten ist, wenn es gilt, einem vernachlässigten Komponisten zu dienen, hatte in der Vorbereitung ganze Arbeit geleistet, so daß dem Werk ein voller Erfolg gesichert war. Der städtische Volkschor sang seinen manchmal recht heiklen, aber stets flüssigen Part sauber und mit lebendiger Anteilnahme. Auch das Orchester stand auf der Höhe seiner Leistungsfähigkeit. Die Solisten waren Prof. Georg A. Walter, als geistig durchdringender „Erzähler“, Prof. Fred Drissen als musikalisch hervorragender „Ekkehard“. Zwei Frauenrollen waren mit der ihren kurzen, aber schwierigen Part sicher beherrschenden Sopranistin Hilde Gammersbach und mit Lore Gruß, die einen dunkelfarbigen, durchdringenden Alt ihr eigen nennt, besetzt. Den „alten König“ sang Prof. Heinz Stadelmann mit warm-beseeltem und großtragendem Organ, für den „jungen König“ hatte Hans Friedrich Meyer einen wohlgepflegten, hellklingenden Bariton einzusetzen.

Die „Aufweckung des Lazarus“ betitelt sich ein dreiteiliges Oratorium (nach der Erzählung des Johannes-Evangeliums) von dem den Lesern der AMZ. als Berliner Mitarbeiter wohlbekannten Musikschriftsteller und Komponisten Ernst Boucke. Unter Erich Näscher (Witten) erlebte es in Wetter (Ruhr), der Heimatstadt des Komponisten, am Heldengedenktag seine Uraufführung. Eine Voraufführung fand am Tage vorher in Witten statt. Der Vorzug des Werkes besteht in seiner Geschlossenheit, in der Übereinstimmung der gestaltenden Kräfte: Chöre, Choräle, Solo- und Orchesterpart, die, wo man auch hinhorcht, ein lebendiges und überzeugendes Klangbild ergeben, das ebensogut gekonnt wie überraschend in der Erfindung ist. Der als Kirchenmusiker sehr verdiente Dirigent hatte mit der warmbeseelten Aufführung, in der ihm sein Kirchenchor, der ausgezeichnete Tenorist Ernst Buckemüller, der gefühlsstarke und klangvolle Bariton Klemens Kaiser-Breme, die durchbildete Altstimme von Gusta Kempken und das Städtische Orchester Witten wertvolle Dienste leisteten, einen vollen Erfolg.

Mit Beethovens Pastorale, Smetanas Moldau und Graeners Waldmusik stand das letzte Symphoniekonzert im Zeichen der musikalischen Naturschilderung. Unter Herwig wurde die stilistische Verschiedenheit der Werke deutlich. Ludwig Hoelscher bereicherte den Abend durch sein musikalisch und technisch überlegenes Spiel in Dvořáks Violoncellokonzert. Von Wichtigkeit für das Hagener Musikleben ist der städtische Jugendchor, der, wie im Vorjahr, an seinem Konzertabend unter Herwig Bedeutsames leistete. Ein Soloquartett mit der Sopranistin Meta Margot Müller-Krefft, der Altistin Waltraut Rietkötter, dem Tenor Ernst Buckemüller und dem Bassisten Otto Geib überraschte die Hörerschaft mit dem tiefangelegten und klanglich hervorragenden Volkliederspiel von Hermann Zilcher. Für Kammermusik setzten sich der einheimische Ludwig Vetter, Klavier, und Karl Glaser (Essen), Violine, nebst seinen Quartettgenossen ein, während Käthe Hyprath und Werner Blauel als die namhaftesten Organisten musikalische Feierstunden in der Kirche veranstalteten. Der Kölner Orgelmeister Prof. Hans Bachem gastierte ebenfalls in Hagen.

Aus dem Theater ist von einer farbvollen und beschwingten Aufführung der Märchenoper „Schwarzer Peter“ von Norbert Schultze zu berichten. Dr. Heinz Roberts leitete das Spiel, Kapellmeister Gillessen das ausgewogen spielende Orchester. Beim Bühnenbildner Hans Gassner und Chorleiter Kurt Nichterlein und dem Solo-Ensemble fand die Leitung treffliche Unterstützung. Die Operette spielt unter Kapellmeister Hans Mikorey und Hans Mörbitz wie immer in bester Laune.

Heinz Schüngeler

Mülheim

In diesen Wochen faßte die Mülheimer Stadtverwaltung den Entschluß, mit der Durchführung ihrer Konzertveranstaltungen in Zukunft das Städtische Orchester Bochum zu beauftragen und damit von der fast zwei Jahrzehnte bestehenden Orchestergemeinschaft mit Duisburg Abschied zu nehmen. Daß diese altbewährte Gemeinschaft, die bis zu Hermann Meißners Berufung auch eine Gemeinsamkeit der musikalischen Leiter (Paul Scheinpflug, Eugen Jochum) in sich schloß, nunmehr aufgelöst wurde, hat in der Hauptsache Gründe rein äußerlicher Art: Das Duisburger Orchester wird durch Vermehrung seines Operndienstes in der eigenen Stadt so stark beansprucht, daß der Stadt Mülheim schon im vorigen Jahre von Duisburg nahegelegt wurde, ihre musikalischen Aufführungen einem andern Spielkörper zu übertragen. Die vielen bedeutenden Konzerte des Duisburger Orchesters in Mülheim, über die an dieser Stelle regelmäßig berichtet wurde, bilden eine einzige Kette glanzvoller künstlerischer Höhepunkte und werden hier stets unvergessen bleiben.

Natürlich wird das gegenwärtige Winterprogramm noch von den Duisburgern durchgeführt. Um Weihnachten liehen sie der wieder in guter Form befindlichen Mülheimer Chorvereinigung ihre wertvolle Unterstützung bei einer Aufführung von Haydns „Schöpfung“, die unter Hermann Meißner werkgerecht und in frischer Darstellungsart ihrer unmittelbar ansprechenden Naturschilderungen neues Leben gewann. Neben den sorgfältig gestuften Orchestermalereien und, dem mit bemerkenswerter Präzision eingesetzten Chören behaupteten sich die Solisten Helene Fahrni und Heinz Matthéi mit Ehren, aber auch Hans Hager, der für Johannes Willy einsprang, machte seine Sache gut. Ein wenig „aus der Art geschlagen“ erschien der in die Karnevalszeit fallende „Opernabend“, der im Rahmen der Hauptkonzerte Vorspiele und Arien aus romantischen Opern sowie Bruchstücke aus Richard Wagners Bühnenwerken enthielt. Offenbar als Konzession an breitere Volkskreise gedacht, befriedigte die Veranstaltung durch die makellose Durchführung des unter Meißner zügig und farbenprächtig musizierenden Orchesters und der namhaften Solisten Ruth Jost-Arden und Hans Hermann Nissen.

Unter den Kammermusikabenden zeigte der zweite ein besonderes Gesicht; brachte er doch selten gehörte Klarinetten-Trios von Beethoven und Brahms. Ausführende waren die Professoren des Würzburger Konservatoriums Hermann Zilcher (Klavier), Gustav Steinkamp (Klarinette) und Franz Faßbender (Violoncello), der das Programm um die Solosuite *G*-dur von Max Reger bereicherte. Mit bekannten Werken der Streichquartettliteratur wartete das Strub-Quartett auf, dessen Spiel höchsten Grad von Vollkommenheit erreicht hat.

Die Düsseldorfer Oper zeigte den hohen Stand ihrer künstlerischen Arbeit mit einer wohlgelungenen Aufführung der „Butterfly“, musikalisch von Herbert Haarth und szenisch von Ludwig Hoffmann geleitet, mit Gertrud Jenne als Madame Butterfly und Karl Friedrich als Linkerton. Paul Tödten

Wuppertal

Konzerte. Im städtischen Konzertverein ist die Frage der Nachfolge Hellmut Schnackenburgs noch nicht geklärt. Eine Reihe anerkannter Stabführer sind in diesem Winter als Gastdirigenten eingeladen. Leopold Ludwig (Oldenburg) zeigte in der Behandlung der Chöre — es geht wesentlich um die Erhaltung ihres klanglichen Hochstandes — glückliche Hand. Brahms' Schicksalslied und Hugo Wolfs „Feuerreiter“ waren mit Geschick an die Grenzen ihrer dynamischen Möglichkeit herangeführt und plastisch herausgeformt. Dem einheimischen Dirigenten Hans Georg Schmidt war es vorbehalten, im Verein mit dem wiederum bestens disponierten Chor und einem trefflichen Solistenterzett (Helene Fahrni, Heinz Marten, Fred Drissen) als nachweihnachtliche Gabe Haydns „Jahreszeiten“ zu bieten. Nach mehrjähriger Pause brachte Fritz Bremer im Bach-Verein wieder einmal die Weihnachtshistorie von Schütz heraus, die gleichfalls ihre feste Zuhörerschaft besitzt. Als Orgelvirtuose hat Bremer es verstanden, durch seine Abende in der Johanneskirche als Nachfolger Grotes immer weitere Kreise für seine Kunst einzunehmen und systematisch in die Literatur einzuführen. Im übrigen zeichnen sich die beiden Monate um das Jahresende durch eine zunächst auffällige, aber in der Nachwirkung wohltuende Konzertstille aus, die vor allem



dem geplagten Dauerhörer mitten im Winter eine willkommene Ruhepause verschafft.

Oper. Klaus Nettstraeters „Othello" war wiederum ein Geheimnis der Spannung, die sich unvermindert auf den Mitwirkenden wie auf den Zuhörer überträgt. In diesem Falle die Auswägung des Verdischen Rhythmus, von dem Orchester, Chor (Gregor Eichhorn) und Solisten bis zum Rande der Klanggestaltung durchpulst sind, wobei dann ganz augenscheinlich die Hauptträger der Handlung, Hans Rockstroh (Othello) und Aga Joestens Desdemona nicht allein aus Eigenem gaben, sondern ebensosehr von dem energischen Auftrieb des Gesamtniveaus mitgetragen worden sind. Dem gewandten Jago des Hans Berg ist nicht die Dämonie aus dem Blute heraus gegeben; deswegen fällt der treuherzige Cassio Karl Walther neben ihm ins Unpersönliche hinab. Als Ganzes ist die Aufführung eine unbestreitbare Glanzleistung der Wuppertaler Bühne, zu der die Bühnenbilder Albrecht Langenbecks das ihre taten, vor allem aber der ungestörte Gleichklang zwischen Dirigent und Regieführung (Max Haas) Triumphe feierte. Leider ist für die nächste Spielzeit durch das Fortgehen von Haas' und mehrerer führender Bühnenmitglieder die in mehrjähriger Erziehung erreichte Spielhöhe der Wuppertaler Oper gefährdet, ein Provinztheater-Schicksal, das jeden ernsthaften Musikfreund um so wehmütiger stimmt, als es hierorts im Laufe kurzer Perioden fast regelmäßig wiederzukehren pflegt.

Inzwischen hat die „Hochzeit des Figaro" erneut bewiesen, daß Beschränktheit der Mittel die Schaffung eines Regietheaters nicht ausschließt. Max Haas läßt den „Figaro" als unbeschwerte Buffooper auf einer in duftige Farben getauchten Rahmenbühne sich entwickeln (Bild Cajo Kühnly). Fehlt dem Sänger beim Arioso, den Ensembles größerer Ausdehnung gelegentlich die äußere Stütze im deckenden Hintergrund, so ist andrerseits der verdoppelten Wendigkeit der Spieler Gelegenheit zu sinnreicher Entfaltung gegeben. Das Nachdenkliche zwischen den Zeilen der Partitur (das dem Zuhörer von Erfahrung so köstlich ist) bleibt dem Nachhall überlassen. Das nie versagende Stilempfinden Nettstraeters aber am Pult, sein Eingehen auf den Augenblicksimpuls der Sängerpersönlichkeit schafft den Eindruck ursprünglichen Erlebens. Wünzers kerniger Figaro, Olga Witts Susanne ergänzen einander ebenso natürlich wie Willi Wolffs Almaviva und Hilma Peers Gräfin den Gegensatz herausstellen. Als entzückender Cherubino wirbelt Elisabeth Gillardon über die Bretter. Sämtlichen Chargen ist Profil gegeben. Neben dem Arbeitsfelde des Operndirektors schafft Karl Johansson mit Umsicht am Wochenplan der Oper. Sein „Waffenschmied" erwies sich als musikalisch wohl fundiert; sein „Rigoletto" ist ein in allen Teilen geglückter Sprung von Lortzing zu Verdi. Das „Land des Lächelns" hat nichts an seiner Zugkraft verloren.

Kurt Peiniger

Vom Musikalienmarkt

Verlag Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Joseph Haydn: Trio für zwei Violinen und Violoncello. In der Sammlung „Collegium musicum" herausgegeben von W. Hinnenthal.

Das in Stimmen erschienene Trio in *G*-dur besteht aus drei Sätzen (Allegro, Menuett und Presto) und ist ein Werk von echt Haydnscher Anmut und Formvollendung, an dem sich solide Hausmusizierende erproben können, das aber auch einem Meistertrio eine reizvolle Aufgabe bietet. Es wäre von Interesse gewesen, zu erfahren, nach welchem alten Druck oder Manuskript der Herausgeber die Ausgabe gemacht hat.

Ernst Boucke

Henry Litolffs Verlag, Braunschweig.

Georg Stolzenberg: Dafnis-Lieder.

Nach dem Buch „Dafnis. Lyrisches Porträt aus dem 17. Jahrhundert" von Arno Holz, das vom Verlage doch ein wenig übereifrig als das „viel gelesenste unter den neueren Werken der Dichtkunst" angezeigt wird, hat Georg Stolzenberg den Geist des Barock in der Zeit um Bach und Händel und seiner nächsten Nachfolger noch einmal in Tönen eingefangen. Zweifellos ist ihm dies an vielen Stellen reizend gelungen. Wir atmen wirklich Geist des 18. Jahrhunderts ein. Hat man die drei Hefte durchwandert, so fühlt man sich allerdings doch ein wenig beklommen. Wozu eigentlich diese Herbeizauberung vergangener Zeiten? Gibt es aus dieser Zeit nicht entzückende und ergreifende Tonschöpfungen genug?

Friedrich Herzfeld

Verlag Gebr. Hug & Co., Zürich und Leipzig.

Ernst Heß: Welch ein Schweigen (Chr. Morgenstern) für Männerchor a cappella.

Der Chor ist mit satztechnischen Mitteln gearbeitet, die Achtung abnötigen. In kanonischer und fugierender, hauptsächlich linearem Geschehen dienender Schreibweise wird eine motettische Form erfüllt, zu deren Geschlossenheit die ungezwungene Wiederholung des Anfangsteils am Schluß viel beiträgt.

Ernst Boucke

Verlag Gebr. Hug & Co., Zürich und Leipzig.

Albert Moeschinger: Es isch kei sölige Stamme. Volkslied für vierstimmigen Männerchor bearbeitet. — Vermahnlied an die Eidgenossenschaft (Text aus dem 16. Jahrhundert). Eigene Melodie. Ausgaben für Männerchor a cappella und für gemischten Chor a cappella.

Auch in diesen Bearbeitungen Schweizer Heimat- und Vaterlandslieder finden wir wie in Heß' Chor die kräftige Eigenlinigkeit der einzelnen Stimmen, die den Bau des Ganzen nicht sprengt, sondern, in aparter Kadenz mündend, gleichsam in die das Ganze tragenden Akkordpfeiler dienend hineinschwingt.

Ernst Boucke

Verlag Gebr. Hug & Co., Zürich und Leipzig.

Ernst Kunz: Die Seefahrer (Georg Heym), Männerchor.

Als eine mehr homophone und schildernde Musik steht dieses Werk den oben besprochenen gegenüber. Rhythmische Vielfältigkeit spielt hier, so möchte ich sagen, die Rolle der Polyphonie, besonders im 1. Teil, wo die Akkorde mehr deklamierende Härte als schildernde Farbe haben. Diese stellt sich im weiteren Verlauf immer stärker ein: in einem großen Decrescendo schwillt der Chor ab; es bleibt nur das verdämmernde Leuchten einer purpurnen Abendwolke: fließende Dreiviertel in *Cis*- und *Fis*-dur.

Ernst Boucke

Kleine Mitteilungen

Als Ergänzung unserer Nachricht über die **Verlegung des Bonner Beethoven-Festes** sei mitgeteilt, daß nur das 8. Volkstümliche Beethoven-Fest mit Rücksicht auf die „Reichsmusiktage" auf den 12.—19. Juni verschoben wird. Das 21. Kammermusikfest findet vom 22.—26. Mai statt, d. h. nach alter Gepflogenheit in der Himmelfahrtswoche.

Der **Allgemeine Cäcilien-Verein** hält seine diesjährige Generalversammlung in Freiburg i. Br. ab (18.—23. Juni). Damit verbunden ist die 70-Jahr-Feier des Cäcilien-Vereins. Die Tagung sieht u. a. folgende Referate vor: Domkapellmeister Th. B. Rehmann (Aachen) J. S. Bach und die katholische Kirchenmusik; Domkapellmeister Prof. Schrems (Regensburg) Die Verdienste Kretzschmars um die deutsche Kirchenmusik; Prof. E. Jos. Müller (Köln) und Domvikar Leiwering (Münster) sprechen über die kirchenmusikalische Aktivierung des Volkes. Bei den Konzertdarbietungen werden u. a. der Freiburger Domchor und Prof. Hans Bachem (Köln) mitwirken.

Die **Salzburger Festspiele** werden auch in diesem Jahre unbedingt stattfinden. Abgesehen von kleinen Änderungen wird der bereits beschlossene Spielplan voll durchgeführt werden. Staatsoperndirektor Dr. Erwin Kerber (Wien) behält auch weiter die Leitung der Festspiele.

Der jetzt unter Leitung von Prof. Richard Trunk stehende **Münchener Lehrergesangverein** feierte am 21. März sein sechzigjähriges Bestehen.

Mit Unterstützung des Reichspropagandaministeriums und des Thüringischen Volksbildungsministeriums führt die **Staatliche Hochschule für Musik zu Weimar** unter Leitung ihres Direktors, Prof. Dr. Felix Oberborbeck, ihre vierte Musikfahrt durch. U. a. werden die Städte Weida, Greiz, Zeulenroda, Schmalkalden, Langewiesen und Waltershausen bei dieser für die Verbindung von Stadt und Land, für die Berührung von Student und Arbeiter gleichermaßen wichtigen Kunstfahrt berührt.

Der Werberat der Deutschen Wirtschaft nimmt in einer Erklärung Stellung gegen den **Mißbrauch von Geigenzetteln**, die oft den Eindruck erwecken sollen, daß das Instrument von einem besonders bekannten Instrumentenbauer angefertigt sei. Werbung soll wahr sein und die Möglichkeit einer Irreführung vermeiden. Diese Vorschriften finden auch auf die Inschriften der Instrumente Anwendung. Wird neben dem Namen des Herstellers auch der Erbauer des Modells, nach dem es angefertigt wurde, hinzugesetzt, ist in unmißverständlicher Weise zum Ausdruck zu bringen, daß es sich um eine Nachahmung handelt.

Auch in diesem Sommer wird der englische Aristokrat John Christie in dem auf seinem eine Schnellzugstunde von London entfernten Landsitz vor einigen Jahren erbauten Opernhause **Glyndbourner Opernfestspiele** durchführen. Den ersten Sonderzug zur Rückfahrt nach London benutzten nur sieben Personen, in der zweiten Vorstellung waren schon 54 Zuschauer anwesend! Seit 1936 ist Glyndbourne (nach dem Baedeker: y = ei) kein Zuschußunternehmen mehr, im Gegenteil sind fast alle Vorstellungen ausverkauft, obgleich mit Ausnahme weniger Plätze zu 30 Schillinge jeder Platz 40 Schillinge kostet (in den Generalproben 6 Schillinge). Während der Pause gibt es warmes Abendessen zu $10^1/_2$ Schilling oder kaltes zu 5 Schilling, so daß der Besuch dieser Vorstellungen ziemlich kostspielig ist. John Christie betont, daß die Bühneneinrichtungen seines Hauses zu den besten überhaupt gehören und daß Glyndbourne in diesem Jahr mehr Opern aufführt als Covent Garden in London. Während in den vier ersten Spielzeiten nur Opern von Mozart geboten wurden (den Anstoß gab Christies Gattin, die kanadische Sängerin Andrey Mildmay), enthält der diesjährige Spielplan auch „Don Pasquale" von Donizetti und Verdis bisher in England noch nicht aufgeführten „Macbeth".

Der vom Reichsminister Dr. Goebbels eingesetzte Sonderbeauftragte, Präsident Dr. Kollmann, gab die **Satzung der Versorgungsanstalt der deutschen Bühnen bekannt.** Die Versorgungsanstalt nimmt Versicherte vom 18. bis zum 45. Lebensjahr und für ein Übergangsjahr bis zum 55. Lebensjahr auf. In jedem Falle wird ein Mindestruhegeld von 600 RM. jährlich gewährt. Das Ruhegeld wird im allgemeinen vom 65. Lebensjahr ab gezahlt, bei Berufsunfähigkeit aber auch früher. Es beträgt 15 v. H. der für den Versicherten bis zum Eintritt des Versicherungsfalls insgesamt entrichteten Beiträge, die wieder zur Hälfte vom Versicherten und zur Hälfte vom Unternehmer zu tragen sind. Außer dem Ruhegeld wird ein Sterbegeld zwischen 300 und 1000 RM. gewährt. Dazu

kommen als weitere Leistungen ein Witwengeld von 50 v. H. des Ruhegeldes, mindestens aber 360 RM. jährlich und das Waisengeld. Ausdrücklich ist darüber hinaus ein Härteausgleich vorgesehen. Zunächst werden von dieser Versorgung mehr als 22000 Bühnenschaffende erfaßt. Ab 1. Mai werden auch die Kulturorchester in die Betreuung einbezogen.

In einem feierlichen Akt wurde in der Pariser Oper ein **Denkmal von Camille Saint-Saëns** enthüllt. Bei dieser Gelegenheit wurde „Samson und Dalila" neuinszeniert wieder in den Spielplan aufgenommen.

Eine italienisch-amerikanische Filmgesellschaft bereitet vier große **Opernfilme** vor. Als erster wird der Verdi-Film „Rigoletto" angekündigt, der das Filmdebüt Giuseppe Lugos von der Mailänder Scala bringen soll. Einen weiteren großen Verdi-Film soll Carmine Gallone, der diesjährige Staatspreisträger der Filmbiennale, inszenieren.

Am 4. April vollendet **Max Marschalk** sein 75. Lebensjahr. Mehr als vierzig Jahre hat er im Musikleben Berlins eine namhafte Rolle gespielt, hauptsächlich als Musikreferent der „Vossischen Zeitung", deren hochgeachteter Mitarbeiter er von Mitte der neunziger Jahre ab bis zu ihrem Eingehen 1934 war. Es sei ihm nicht vergessen, daß er gerade nach dem Weltkrieg inmitten der für einen Nichtjuden außerordentlichen schwierigen Ullsteinschen Umgebung (siehe Georg Bernhard!) eine kulturpolitische Haltung bewahrte, die ihm zur Ehre gereichte. Als Komponist trat er mit einer Anzahl feingestimmter Lieder und als Verfasser von geschickten Bühnenmusiken vor allem zu Dichtungen seines Schwagers Gerhard Hauptmann hervor. Auch mit eigenem Opernschaffen hat er es wiederholt versucht. Dem als Menschen immer vornehmen und wohltuend zurückhaltenden, noch immer lebensfrischen und schaffensfreudigen Kollegen die herzlichsten Glückwünsche der Schriftleitung und älteren Mitarbeiter der „AMZ.".

P. Schw.

Personal-Nachrichten

Der Staatliche Beethoven-Preis dieses Jahres wurde vom Reichs- und Preußischen Kultusminister dem Altonaer Meister **Felix Woyrsch** verliehen. (Vgl. den Bericht über den Festakt im vorliegenden Heft.)

Das Wendling-Quartett beklagt den Tod seines Bratschers, Prof. **Ludwig Natterer**, des erfolgreichen Lehrers an der Württembergischen Hochschule für Musik.

Theater und Oper

Bayreuth. Bei den diesjährigen Bayreuther Festspielen wird die erste Sopranistin der Großen Oper in Paris, Germaine Lubin, zum erstenmal in Bayreuth auftreten. Sie singt in allen Aufführungen des „Parsifal" die Partie der Kundry. Den Parsifal singt ebenfalls zum erstenmal Kammersänger Franz Völker.

Berlin. Aus Anlaß des 125. Geburtsjahres Richard Wagners findet in der Staatsoper zu Ostern eine „Gralswoche" statt. Zur Aufführung gelangen in den Neuinszenierungen „Parsifal" und „Lohengrin". Die Aufführungen des „Parsifal" finden statt am 10., 13., 15 und 16. April. „Lohengrin" gelangt am 12., 14. und 17. April zur Aufführung.

— Im „Theater des Volkes" gastierte an zwei Abenden auf Einladung der Deutschen Arbeitsfront das weltberühmte Ballett der Kgl. Oper in Kopenhagen. Die unter der künstlerischen Leitung von Harald Lander stehenden Darbietungen verkörpern in einer Höchststufe des technischen Könnens den in Deutschland selbst durch Neigungen zu Gymnastik, Pantomime und Revue zurückgetretenen Stil des „klassischen" Balletts. Die Gastspiele fanden den herzlichsten Beifall der deutschen Tanzfreunde.

Frankfurt a. M. Das Opernhaus in Frankfurt a. M. wird wegen unaufschiebbarer Umbauarbeiten am 23. April mindestens sieben Monate lang geschlossen. Das Ensemble, der Chor und das Orchester begeben sich Ende April zu Gesamtgastspiel („Ring" und „Rosenkavalier") nach Bukarest. Anfang Mai zieht die Oper dann ins Schauspielhaus um und wird dort vorwiegend Spielopern und Operetten aufführen. Als erste Neuinszenierung ist Adams „Postillon von Lonjumeau" vorgesehen.

Genua. Das Teatro Carlo Felice brachte in letzter Zeit als Uraufführungen die dreiaktige Oper „Donata" (Text und Musik von Gaspare Scuderi) und den komischen Einakter „La caverna di Salamanca" von Felice Lattuada.

Mailand. Zur Durchführung ihres Gesamtgastspiels mit Wagners „Ring des Nibelungen" trafen die Kräfte der Münchener Staatsoper in einer etwa zweihundert Teilnehmer umfassenden Gruppe mit Generalmusikdirektor Clemens Krauß in Mailand ein. Generalintendant Walleck und Bühnenbildner Preetorius haben schon vor einiger Zeit mit den Vorarbeiten zum Gastspiel begonnen.

Stuttgart. Die Württembergischen Staatstheater bereiten als nächste Opernaufführung einen Einakterabend italienischer Komponisten vor, der auch im Programm des Internationalen Musikfestes vom 15.—23. Mai 1938 stehen wird. Der Abend wird mit drei zeitgenössischen Werken bekanntmachen: „Der Teufel im Kirchturm" von Adriano Lualdi, „Orpheus" von Alfredo Casella und „Der falsche Harlekin" von Francesco Malipiero.

Konzert-Nachrichten

Belgrad. Auf seiner Südosteuropareise gab das Kammerorchester der Berliner Philharmoniker unter der Stabführung von Generalmusikdirektor Hans v. Benda in der Belgrader Volkshochschule ein Symphoniekonzert mit Werken deutscher Meister, das begeistert aufgenommen wurde. Anschließend fand auf der deutschen Gesandtschaft ein Empfang statt. Die Berliner Philharmoniker setzten ihre Gastspielreise nach Agram und Graz fort.

Berlin. Herbert v. Karajan, der Aachener Generalmusikdirektor, leitet ein Sonderkonzert der Berliner Philharmoniker am 8. April.

Breslau. Wolf-Ferraris „Vita nuova" gelangt im April durch die Singakademie und die Schlesische Philharmonie unter Leitung von Prof. Heinrich Boell zur Aufführung.

Florenz. Prof. Dr. Karl Böhm (Dresden) leitete mit größtem Erfolg ein Symphoniekonzert im Teatro Comunale, in dem er die 3. Leonoren-Ouvertüre von Beethoven, das Divertimento von Wolf-Ferrari, Richard Strauß' „Don Juan" und die 1. Symphonie von Brahms zur Aufführung brachte.

Jena. Die vom Kulturamt der Stadt Jena neu eingerichtete „Stunde Jenaer Künstler" gab Gelegenheit zur Uraufführung von Variationswerken von Heinrich Funk (geb. 1893) und Georg Grosch (geb. 1895). Sie lassen den Einfluß der Regerschen Variationenkunst erkennen, machen sich aber nach verschiedenen Richtungen davon frei und tragen beide durchaus persönlichen Charakter. Funks Klaviervariationen über ein Thema von Franz Grothe bestechen durch ihren geschlossenen Gesamtbau und viele Schönheiten im einzelnen. Auch technisch ist das Werk reich und der Beachtung wert: es setzt die Ausdrucksmittel des Klaviers in vollendeter, stilgerechter Weise ein und verlangt eine überlegene, phantasiereiche Gestaltung, die es bei der Uraufführung durch Hilde Knopf fand. Groschs „Variationen über ein eigenes Thema und Fuge op. 16 für großes Orchester" sind bei aller Tiefe viel mehr nach außen gerichtet. Sie verbinden schwermütige Züge mit leidenschaftlichem Schwung, liebliche Melodik mit fortreißendem Rhythmus und sind sicher und bei allem Glanz maßvoll instrumentiert. Dr. L. H.

Luxemburg. Die letzte Veranstaltung der Luxemburger Gesellschaft für deutsche Literatur und Kunst wurde als Beethoven-Feier gestaltet. Das Orchester vom Radio-Luxemburg spielte unter seinem Leiter Henri Pensis in ausgezeichneter Weise die Ouvertüren Egmont und Leonore Nr. 3, ferner die 1. und 5. Symphonie. Den inhaltsreichen Festvortrag hielt Prof. Dr. Ludwig Schiedermair, der Leiter der Deutschen Beethoven-Gesellschaft und des Beethoven-Hauses in Bonn.

Meiningen. Als erste Bühne im Reich veranstaltet das Landestheater Meiningen (Intendant Dr. Rolf Prasch) zugunsten notleidender österreichischer Bühnenkünstler am Dienstag, dem 12. April, eine Aufführung „Die Jahreszeiten" von Joseph Haydn.

München. Als weitere Etappe des deutsch-italienischen kulturellen Austausches, an dem München unter Leitung des Generalintendanten Oskar Walleck hervorragend beteiligt ist, wird, während die Staatsoper an der Mailänder Scala gastiert, das Orchester des Teatro Comunale Florenz zwei große Konzerte mit gemischten deutsch-italienischen Programmen im Nationaltheater geben. Das erste Konzert am 2. April steht unter der Leitung von Gino Marinuzzi, das zweite, am 3. April, leitet der italienische Dirigent Mario Rossi. Das Orchester wird dann seine Deutschlandreise fortsetzen und am 5. April unter Mario Rossi in Passau gastieren.

Paris. Im Saal des Konservatoriums veranstaltete der Staatsrundfunk ein Orchesterkonzert unter Leitung des deutschen Gastdirigenten Leo Borchard. Der Künstler fand für seine Ausdeutung der Symphonie Nr. 35 von Mozart, der 3. Symphonie von Roussel und der 1. Symphonie von Brahms starken und herzlichen Beifall.

Paris. Albert Wolff brachte in seinen Pasdeloup-Konzerten einen Bach-Abend mit dem *f*-moll-Konzert für ein Klavier und dem Konzert für drei Klaviere und Solokantaten. Eigentümlich berührt es, daß als orchestrale Umrahmung des Abends eine von Honegger bearbeitete Suite und Respighis Instrumentation der *c*-moll-Passacaglia gewählt worden war! — Auch in Paris fanden die „Wiener Sängerknaben" ein begeistertes Publikum.

Potsdam. Hugo Kauns Chorzyklus „Heimat" gelangt am 7. April unter Leitung von Prof. Karl Langrebe durch den Potsdamer Männergesangverein zur Aufführung.

Siegen. Musikdirektor Wilhelm Nebe brachte am Heldengedenktag Händels „Messias" vor ausverkauftem Hause zu einer äußerst erlebnisstarken Aufführung. Solisten waren: Hilde Gammersbach (Köln), Trude Fischer (Köln), Hans Sträter (Solingen), Hans-Georg Teumer (Essen).

Wiesbaden. Musikdirektor August Vogt brachte in den Kammerkonzerten des Kurhauses die Serenade für Flöte, Streichquartett und Harfe von Albert Roussel zur Aufführung. Das Klaviertrio *A*-dur von Ildebrando Pizetti, Debussys Violoncello-Sonate kamen durch das Vogt-Trio zur Erstaufführung. Uraufgeführt wurde das *f*-moll-Quartett des Wiesbadener Komponisten Fritz Zech.

Aus Künstlerkreisen

Dr. **Helmuth Thierfelder** brachte in einem Orchesterkonzert des Deutschen Kurzwellensenders das „Feierliche Vorspiel" von Julius Kopsch zur Aufführung.

Inge Herting, die Balletmeisterin der Kölner Oper, ist vom Generalintendanten Meißner als Leiterin der neuen Tanzgruppe der Bühnen in Frankfurt a. M. sowie als Leiterin der Tanzabteilung an der Hochschule für Theater verpflichtet worden. Die Künstlerin hatte in Frankfurt schon die Tänze in Carl Orffs „Carmina Burana" und der Fiesco-Aufführung der Römerbergfestspiele gestaltet.

Jon Leifs wurde vom Musikverein in Reykjavik beauftragt, ein deutsches Orchester zu einer Konzertreise von mehreren Wochen nach Island einzuladen.

Wilhelm Stross und **Hermann v. Beckerath** brachten unter der Leitung von Hans Pfitzner dessen Duo für Violine und Violoncello in München zur Erstaufführung und erspielten dem Stück einen so großen Erfolg, daß die Beifallsstürme eine Wiederholung erzwangen. — **Edith v. Voigtländer** und **Hermann v. Beckerath** brachten das Werk kürzlich am Sender in Wien zur Erstaufführung.

Paul Graener hat ein neues Orchesterwerk, „Turmwächterlied", vollendet, dessen Uraufführung beim Internationalen Musikfest in Baden-Baden am 23. April unter Leitung von Generalmusikdirektor Lessing stattfindet.

Raoul Koczalski beendete kürzlich seine dreimonatige Konzertreise durch Italien, Jugoslawien, Polen, Tschechoslowakei und Schweiz. In nahezu vierzig Konzerten wurde der Künstler von Publikum und Presse stürmisch gefeiert. Bei seinem letzten diesjährigen Berliner Abend am 5. April gelangt u. a. seine eigene Sonate zur Erstaufführung.

Das Streichquartett op. 62b von **Hermann Ambrosius** kam in Dortmund zur Aufführung und ist für das Programm der Wittener Musiktage vorgesehen.

Sigmund Bleier wurde für die deutsche Uraufführung eines Solowerkes von Björne Brüstod anläßlich des Internationalen Musikfestes in Stuttgart verpflichtet. Nächstens spielt Sigmund Bleier u. a. unter Generalmusikdirektor Bongartz das Violinkonzert von Glasounow und Tschaikowskys Violinkonzert unter Generalmusikdirektor G. L. Jochum. In Frankfurt a. M. brachte Sigmund Bleier Werke von Bach und Paganini, letztere in eigener Bearbeitung für den Konzertgebrauch zur Aufführung.

Die „Variationensuite über eine Lumpensammlerweise" von **Werner Trenkner** wurde zuletzt in Bremen (Generalmusikdirektor Schnackenburg) und Castrop-Rauxel (Musikdirektor Spindler) zur Aufführung gebracht.

Kammersänger **Franz Völker** hatte als Gast des Augusteum-Orchesters in Rom unter Leitung von Molinari einen außergewöhnlichen Erfolg bei Publikum und Presse.

Roderich v. Mojsisovics schrieb eine Serenade für Streichorchester op. 88. Das dreisätzige Werk wird in München durch Konservatoriumsdirektor Jakob Trapp mit seinem Kammerorchester zur Uraufführung kommen.

Verantwortlich für die Schriftleitung: Für den Teil „Berliner Musikleben" wie für alle Berlin betreffenden Berichte und Beiträge (ausgenommen die Rubriken „Kleine Mitteilungen" und folgende): Paul Schwers, Berlin-Südende, Doelle-Straße 48. — Verantwortlich für den gesamten übrigen redaktionellen Inhalt: Dr. Richard Petzoldt, Berlin-Wilmersdorf, Rudolstädter Straße 127. — Verantwortlich für den Anzeigenteil: Elly Schumacher, Berlin-Südende, Doelle-Straße 48. — Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel, Leipzig C 1. Erfüllungsort und Gerichtsstand Leipzig. I. Vj. D. A. 975

Wohnungs-Tafel
Künstler / Unterricht / Institute

Gesang

Sopran und Mezzosopran

Helene Fahrni Oratorien u. Lieder. Leipzig C 1 Lortzingstraße 14II, Tel. 22289

Hilde GAMMERSBACH Sopran / Oratorien-Lieder KÖLN-Roisdorf, Bonner Str. 31, Tel. Bonn 5762

Eva Gilbert-Lessmann Konzert- und Oratoriensängerin (Sopr.) Hamburg 39, Agnesstr. 37

Adine Günter-Kothé hoher Sopran SEKRETARIAT: GLIMPF BERLIN W 15, Xantener Straße 14 / Telefon 92 57 27

ELSE REUTER-NEEB Konzert- und Oratoriensängerin - Sopran Weilburg / Lahn Adolfstraße 5, Tel. 514

ELSE RUECKER Konzert- und Oratoriensängerin — Sopran Wiesbaden, Dotzheimer Straße 51, Telefon 208 97

Marta Schilling Sopran · Lied, Oratorium Berlin-Zehld., Sven-Hedin-Str. 64 · 84 86 22

Lotte Schrader Sopran, Oper-Konzert-Oratorium Sekretariat: Berlin-Charlottenburg 1 Fernsprecher 34 59 77

LORE SCHRÖTER Oratorien und Lieder Köln, Salierring 22, Tel. 223904

Aenny Siben Oratorien und Lieder Frankfurt a. M., Wiesenau 11, Tel. 75637

Alle Musikalien * Alle Schallplatten Accordeons, Kleininstrumente

BOTE & BOCK

G. m. b. H.

Im Zentrum: Leipziger Straße 37 166416

Gegr. 1838

Im Westen: ab 1. April 38 * Passauer Straße 1 Ecke Tauentzienstraße 241582, 248300

Stadtauslieferungsstelle der Allgemeinen Musikzeitung für Groß-Berlin

---

Konzert-Organisation, Künstler-Vertretung

LOLA BOSSAN

Gründerin und Leiterin des Orchestre Philharmonique de Paris. Geschäftliche Vertretung der Allgemeinen Musikzeitung. **151, Avenue Wagram, Paris XVIIe**

Sopran und Mezzosopran

Carlotta TAG Koloratur-Sopran / Berlin W 35 Steglitzer Straße 21 / Fernsprecher 21 31 41

Hilde Wesselmann Sopran – Oratorium – Lied W.-Barmen, Ronsdorfer Str. 64. Tel. 60000

Alt

Lore Fischer ORATORIEN / LIEDERABENDE Stuttgart W, Gaußstr. 74, Fernruf 65394

RUTH GEHRS ORATORIEN — LIEDER — ORCHESTERGESÄNGE SEKR.: BERLIN-CHARLOTTENBURG 1. TEL. 34 59 77

Margarete Hartmann BERLIN-WILMERSDORF Wexstr. 38, 86 68 53

Eva Jürgens ALT-MEZZO W.-Barmen, Wertherhof 6, Tel. 52291

Bariton

Hans Friedrich MEYER LIED-ORATORIUM, Berlin-Neuwestend, Bolivarallee 7, Tel. 991 682

Alfons Schützendorf Bariton Oper – Oratorien Berlin-Charl., Berliner Str. 22, Tel.: 31 23 24 / Gesangspädagoge

---

Tenor

Clemens ANDRIJENKO Konzert-Oper Berlin-Steglitz, Albrechtstr. 72b

---

Konzertdirektion Johan Koning

Ruijchrocklaan 32 **HAAG** Telefon 721571

Engagementsvermittlung und Organisation von Konzerten

Süddeutsche Konzert-Direktion Otto Bauer G. m. b. H. Leitung: Arnold Clement

München Wurzer Straße 16. Gegründet 1890

Telefon: 22795, 23537 / Telegr.-Adr.: Weltkonzert

Geschäftsstelle und Vermittlung sämtlicher Münchener Konzertgesellschaften und Chorvereine

Arrangement von Konzerten, Vorträgen, Tanzabenden im In- und Ausland. Verlag der Musikzeitschrift Dur und Moll. Schriftleitung: Richard Würz

---

Dauerinserate verbürgen Erfolg!

Die AMZ. bietet günstige Sonderbedingungen!

Nummer 15 · 8. April 1938

Allgemeine Musikzeitung

Am 10. April dem Führer dein Ja!

…g · Süddeutscher Musikkurier
…g · Köln · München
65. Jahrgang

Oper der Gegenwart

Postversand ab Leipzig

ALLGEMEINE MUSIKZEITUNG

Hauptschriftleitung und Geschäftsstelle: Berlin-Südende, Doelle-Straße 48 • Fernspr. 75 12 38

Telegramm-Anschrift: Musikzeitung Berlin-Südende. Bankkonto: Deutsche Bank und Diskonto-Gesellschaft, Depositenkasse L III, Berlin-Tempelhof. Postscheckkonto: Berlin 283 28. Zu beziehen durch die Geschäftsstelle Berlin-Südende, Doelle-Straße 48, und Köln a. Rh., Am Hof 30—36, sowie durch alle Musikalien- bzw. Buchhandlungen und Postanstalten **Geschäftsstelle für die Rheinprovinz und Westfalen:** Musikalienhandlung P. J. Tonger, Köln a. Rh., Am Hof 30—36; Fernsprecher 22 59 48 Postscheckkonto: Allgemeine Musikzeitung Köln 559 23 • Schriftleitung: Studienrat Alois Weber, Köln-Deutz, Markomannenstraße 12; Fernsprecher 126 74 **Geschäftsstelle für München und Süddeutschland:** Süddeutsche Konzertdirektion Otto Bauer, G.m.b.H., München, Wurzer Straße 16, u. Musikalienhandlung Otto Bauer, München, Maximilianstraße 5 • Stadtauslieferungsstelle für Groß-Berlin: Bote & Bock, Berlin W 8, Krausenstraße 61 • Auslieferung in Leipzig: Breitkopf & Härtel, Leipzig C 1, Nürnberger Straße 36—38 • Die Zeitung erscheint jeden Freitag, vom 15. Juli bis 1. September zweiwöchentlich • Bezugspreis durch Postzeitungsamt und den Buchhandel bezogen RM. 6.25 vierteljährlich einschließl. Bestellgeld • Bei Versand nach dem Ausland werden Porto und Streifbandkosten berechnet • **Preis der Einzelnummer RM. 0.70**

Anzeigenpreise werden nach Millimeterzeilen berechnet. Zur Zeit gilt Preisliste Nr. 5 vom 1. Januar 1938. Ausführliche Auskunft auf schriftliche Anfragen
Für unverlangt eingesandte Manuskripte keine Gewähr. Rückporto ist beizufügen

Allgemeine Musikzeitung

Wochenschrift für das Musikleben der Gegenwart

RHEINISCH-WESTFÄLISCHE MUSIKZEITUNG / SÜDDEUTSCHER MUSIK-KURIER

Herausgeber: Paul Schwers

65. Jahrgang — Berlin, Leipzig, Köln, München, 8. April 1938 — Nummer 15

Die Oper in der Gegenwart

aus dem Blickpunkt der deutschen Situation gesehen

Von Walter Abendroth, Berlin

Kein Kunstgebilde ist seinem Wesen nach so wandelbar und unverbindlich, wie die Oper. Ihre Geschichte ist die Geschichte eines ewigen Problems, eine Krisengeschichte ohne Ende. Jeder Wechsel ihrer Gestalt schien den Zeitgenossen die endgültige und einzig wahre „Lösung" zu sein. Wenn die eben durchgesetzte und anerkannte Gestalt Allgemeingut der Schaffenden geworden war, begann sie bereits zu altern und es gab eine neue „Opernkrise". So war es und so wird es bleiben, weil die Oper wohl eine Gestalt, aber keine substanzbedingte Form eindeutiger Art haben kann. Denn sie ist ja aus mehrerlei, ja, aus vielerlei sehr verschiedenen Substanzen zusammengesetzt; Substanzen, deren jede ihr eigenes organisches Formgesetz in sich trägt, das sie aber wegen des Dazwischenwirkens der anderen Substanzen und ihrer formstrebigen Eigengesetzlichkeit nicht ausleben kann. Dies Durch- und Gegeneinanderwirken der Substanzen bringt eben die permanente Krise hervor. Die jeweils erreichte Vorherrschaft einer jener Substanzen und ihres Formwillens prägt das Gesicht der jeweils als neueste „Lösung des Opernproblems" gelten sollenden Gestalt. Aber der Glaube an deren Endgültigkeit ist noch irriger, als jeder andere Glaube an Endgültigkeit irgendeiner Erscheinungsform.

Auch jetzt befinden wir uns bekanntlich seit langem wieder in einer Opernkrise, d. h. in einer Epoche erhöhter Bewußtwerdung und Fühlbarwerdung der Opernproblematik. Diese Epoche ist keineswegs abgelaufen (wie vielfach behauptet wird). Man merkt es an der Tatsache, daß die Spielpläne der Operntheater, von wenigen Ausnahmefällen abgesehen, sich so ausschließlich mit dem vererbten Fundus des Altbewährten oder mit Verlegenheitsausgrabungen begnügen, daß man meinen könnte, die Gegenwart brächte überhaupt nichts mehr hervor. Weiterhin wird die völlig ungeklärte Lage noch gekennzeichnet durch die Art des Widerhalls, dem neue Werke, wenn sie schon einmal irgendwo zutage kommen, begegnen; die Unsicherheit, Unsachlichkeit und Unklarheit der Urteile, die dann zu hören sind, sagt Alles. Wie sollte aber auch ausgerechnet auf einem Gebiete, das gleichsam einen unerschöpflichen Urboden formaler, stilistischer und ästhetischer Problematik umschließt, eine neue klare Ebene schon gefunden sein, in einem Augenblick, in dem auf allen anderen Gebieten sozusagen eine Neuordnung der Elemente vor sich geht, die weder nach der Breite noch gar nach der Tiefe hin so schnell zum Abschluß kommen kann. Es ist also durchaus nicht unaktuell, das Opernproblem wieder einmal einer eingehenderen Betrachtung zu unterziehen, aus der sich möglicherweise die eine oder andere Erkenntnis als Gewinn für die Beurteilung der Zeitlage ergeben mag.

Das schöpferische Gesamtproblem der Oper zerfällt wesentlich in drei verschiedene Einzelprobleme: das (Haupt-) Problem der Mischung und Anteildosierung der beteiligten künstlerischen Substanzen, das Problem der musikalischen Gestaltgebung und das Problem des dichterischen Stoffes. Zwischen den beiden ersten Problemen besteht ein stärkerer Kausalzusammenhang, als zwischen jedem von ihnen und dem dritten, obgleich er auch da bis zu einem gewissen Grade nachweisbar ist. Tatsächlich jedenfalls dreht sich aller ästhetische Streit in der Opernfrage und drehen sich alle „Krisen" der Oper als Kunstgattung fast ausschließlich um die beiden ersten Probleme, nicht (oder kaum) um das dritte. (Die allergeringste Rolle spielt dabei die etwaige Frage der dichterischen Gestaltung an sich, die mehr als bloße Qualitätsfrage

von Fall zu Fall mitspricht, denn — wie eben die Frage der musikalischen Gestaltgebung — als brennende und „kritische" Frage im Sinne eines wesentlich wirksamen Faktors im Rahmen des Gesamtproblems. Die geringe Qualität der dichterischen Gestaltung in der weitaus größten Mehrzahl aller Opern illustriert die praktische Nebensächlichkeit dieses Elementes innerhalb des Ganzen denkbar unzweideutig. Es gibt wohl kaum eine Opernschöpfung von anerkanntem Rang, in der nicht die drei oben genannten Teilprobleme irgendwie ernsthaft zu klären, eine mehr oder weniger entschiedene Antwort auf ihre Fragestellung zu finden versucht wurde; aber es gibt sehr viele im übrigen meisterliche Opern, deren Text als dichterische Leistung ernst zu nehmen nicht einmal von einem neugeborenen Kinde verlangt werden kann. Wenn irgend einmal auch das Problem des dichterischen Stoffes als „Krisenherd" in Erscheinung trat, so hing das mehr mit allgemein-geistigen, gedanklichen oder sittlichen Erwägungen zusammen, als mit der sachlichen bzw. substanziellen Bedeutung dieser Teilfrage für das große Opernproblem. Es darf hier gleich gesagt werden, daß auch gegenwärtig das „Stoff"-Problem einmal wieder ungewöhnlicherweise in den Vordergrund der Opernfrage gerückt erscheint; wiederum auf Grund sozusagen „außersachlicher" allgemeiner, weltanschaulich bedingter Forderungen. Hierauf soll noch zurückgekommen werden.

Die Mischung und Anteildosierung der beteiligten künstlerischen Substanzen ist es, die das „Gesicht" der Oper entscheidet und auch die musikalische Gestaltgebung weitgehend mit beeinflußt, wenngleich nicht sie unbedingt bestimmt. Eine „Musizier"- („Nummern"-) Oper kann, obschon sie anscheinend die selbständige, geschlossene musikalische Form über die dramatische Einheit stellt, dennoch dem „Drama" den Vorrang vor der Musik lassen; wenn nämlich die Musiknummern an eigenem Gewicht oder an substanzieller Kraft hinter der Dynamik der Handlung zurückstehen. Umgekehrt kann ein „durchkomponiertes" Musikdrama, obschon es anscheinend den dramatischen Verlauf als gestaltgebendes Prinzip über die Musik setzt, also die Musik als selbstherrlich formende Macht ohne Zweifel depotenziert, dennoch das Drama in Grund und Boden musizieren lassen, es in den unendlichen Tonfluten förmlich ersäufen. Auch hieran zeigt sich, wie problemreich nicht nur das Phänomen „Oper" selbst sich dem schärfer hinsehenden Blicke darstellt, sondern wie problematisch im Umkreise dieses Phänomens auch sonst noch so klare Begriffe und Vorstellungen werden.

Das 19. Jahrhundert hat bekanntlich die bisher letzte und entschiedenste Wendung von der „Musizieroper" zum „musikalischen Drama" gebracht. Man glaubte, mit der von Wagner geschaffenen Gestalt des „Gesamtkunstwerkes" den absoluten Scheitelpunkt aller Möglichkeiten der Oper erklommen, die Opernfrage für alle Zeiten unwidersprechlich gelöst zu haben. Es sollte sich aber bald zeigen, daß die Kunstgattung „Oper", auch wenn sie einmal den Hauptakzent ihrer Absichten auf das „Drama" zu legen scheint, darum doch ihre engere Zugehörigkeit zum Gebiete der Musik durch ihre Abhängigkeit von den entwicklungsgeschichtlichen Strömungen des allgemeinen Musikschaffens beweist. Mit Pfitzners „Palestrina" ist im Grunde das letzte legitime große „Gesamtkunstwerk" gestaltet worden. Ungefähr gleichzeitig mit der Entstehung und Ausbreitung dieses abschließenden Werkes liegt die Blickwendung der schaffenden Musiker von den erschöpften Vorbildern der sogenannten „romantischen" Epoche weg auf ältere, musikalisch-strengere, gebundenere Ideale, zu denen jener Pfitznersche „Palestrina" selbst bereits eine mehr als nur stoffbedingt-historisierende Sprachverwandtschaft verrät, so daß auch die Tatsache gerade einer „Palestrina"-Oper an der Schwelle der neuen musikgeschichtlichen Entwicklungsepoche nicht Zufall, sondern Symbol zu sein scheint. Jedenfalls mußte im Gefolge der musikalischen Neuorientierung auch die Opernfrage in ein neues Stadium treten, natürlich zugunsten des musikformalen Elements. Seitdem ist alles Opernkomponieren, im Großen gesehen, auf den Nenner zu bringen: Suche nach der neuen Musizieroper.

Es ist klar, daß nach dem musikdramatischen Zeitalter die erstrebte Musizieroper wieder anders aussehen wird, als die alte Oper vordem aussah. Keine Vergangenheit wird einfach ausgelöscht, sondern von jeder wirkt etwas weiter, direkt oder indirekt; und was auf einer neuen Zeitstufe wiederkehrt trägt notwendigerweise Spuren aller vorausgegangenen Zustände. Außerdem erfolgt ja kein künstlerischer Stil- und Ausdruckswechsel sprungweise (obwohl es im gelegentlichen Einzelfalle, oberflächlich betrachtet, so scheinen möchte). Der Weg vom Alten zum Neuen geht vielmehr über tausend Brücken. Um so mehr, je breiter und tragfähiger der verlassene Boden und je unsicherer das Neuland ist. Und so sind auch der Brücken und Übergänge, die in der Gegenwart vom alten Musikdrama zur neuen Musizieroper führen — oder führen wollen — soviele, wie überhaupt Opernkomponisten und Opernschöpfungen da sind. Auf diese Weise ist es ungeheuer schwierig, sich ein einigermaßen deutliches Bild davon zu machen, worauf die Entwicklung nun eigentlich hinaus will; zumal, da der Kulturumbruch der letzten Jahre — es läßt sich noch nicht recht ersehen, ob als unvermeidliche Übergangserscheinung oder aus grundsätzlichem Mißverständnis — vielfach eine ausgesprochen rückläufige Tendenz hat aufleben lassen, so daß nunmehr neben den Versuchen wagemutiger Neulandsucher und Kompromißlösungen aller möglichen Schattierungen auch das zahmste Wagner-Epigonentum im Stil der Jahrhundertwende wieder Geltungsansprüche erheben möchte. Dabei hat sich zur gegebenen Zeit der Schritt zu neuen Gestaltungsprinzipien in der Oper sogar bei den Meistern der ältesten Generation in deren Spätwerken angekündigt: bei Pfitzner („Herz") wie bei Strauß („Schweigsame Frau"), während gleichzeitig oder anschließend die nächstjüngere Generation in der Richtungnahme auf die „Nummernoper" noch etwas weiter ging (etwa Paul v. Klenau im „Kohlhaasl" und „Rembrandt", Joseph Haas im „Tobias Wunderlich" oder der Schweizer Schoeck in „Massimilla Doni") und die „Jungen" vollends herzhaft auf das neue Ziel zustrebten (Wagner-Régenys „Günstling", Werner Egks „Zaubergeige", Mohaupts „Wirtin von Pinsk", Winfried Zilligs „Opfer"). Das Beispiel eines Werkes aber, das vielleicht nicht geradezu als Oper angesprochen werden kann, doch immerhin durch seinen andauernden starken Erfolg in opernmäßiger Bühnenwiedergabe seine Zugehörigkeit zum hier behandelten Problemkreis faktisch dargetan hat, wirft ein besonders helles Licht auf die jüngste Neigung der Entwicklung noch über die eigentliche Musizier- (Nummern-) Oper hinaus zum Bühnen-Oratorium: Orffs „Carmina burana".

Bei Aufzählung dieser Namen und Werktitel, die hier unter dem gemeinsamen Gesichtspunkte der Anstrebung neuer Grundgestaltung des Kunstgebildes „Oper" erfolgt, fällt indessen dem Kundigen sofort ins Bewußtsein, wie völlig verschieden untereinander nach Wesen und Wollen die künstlerischen Impulse sind, die dahinter stehen. Und es drängt sich ferner die Feststellung auf, wie sehr diese Wesens- und Willensverschiedenheit im Allgemein-Gestalterischen (Mischung und Anteildosierung der beteiligten künstlerischen Substanzen) verquickt ist mit entsprechender Wesens- und Willensverschiedenheit in Sachen der spezifisch musikalischen Gestaltgebung und des dichterischen Stoffes!

Von diesen beiden Teilproblemen des Opernproblems muß um so mehr hier noch ausführlicher gesprochen werden, als gerade sie (wie bezüglich des „Stoffes“ bereits erwähnt wurde) im Zeichen des Kulturumbruchs zu höchster Aktualität gediehen sind: das musikalische durch seine Abhängigkeit von den allgemeinen musikgeschichtlichen Vorgängen außerhalb der Oper; das dichterisch-stoffliche durch seine Abhängigkeit von der allgemeinen geistesgeschichtlichen (weltanschaulichen) Entwicklung.

Nach der Überwindung und Beseitigung bilderstürmerischer „Modernitäts“-Auswüchse, wie sie weitgehend mit dem Schlagwort „Atonalität“ verbunden waren und eine wirkliche Entartungserscheinung darstellten, entstand zunächst hier und da die Fiktion, als ob nicht atonal komponieren schon eine schöpferische Leistung sei, bloß um der negativen Tugend willen; und um in dieser Tugend recht sicher zu gehen, lenkte man frisch-fröhlich ins ungefährliche Fahrwasser des „Ab-und-zu-schreibens“, d. h. „komponierte“ noch einmal, was vor dreißig, siebzig und hundert Jahren bereits komponiert worden ist. Dabei erwies sich obendrein, daß der Begriff der „Atonalität“ recht unbestimmt gefaßt und somit unbegrenzt mißdeutbar war. Im Grunde ist er einzig und allein auf das konsequent durchgeführte „Zwölftonsystem“ anwendbar; auf eine Musik also, in der das auf den Beziehungen der Dreiklänge basierende Harmoniesystem und seine funktionelle Gesetzlichkeit konsequent ausgeschaltet ist. Solche Musik wird heute im deutschen Kulturraum kaum noch produziert. Nicht anwendbar ist der Begriff der „Atonalität“, sobald hinter noch so „wilden“ Klängen oder Mißklängen die funktionelle Harmonik doch als musikalischer Baugrund erkennbar bleibt, handle es sich nun um sogenannte „rücksichtslose Stimmführung“, um "polytonale“ (besser: mehrtonartliche) Bildungen oder um bloße, originalitätssüchtige harmonische Verschmutzung. Man soll daher vorsichtig sein mit dem Worte „atonal“ und jungen Komponisten nicht den notwendigen Mut zum „Draufgehen“, zur jugendlichen Keckheit rauben, indem sie fürchten müssen, wegen jedes frech hingesetzten „Mißtons“ für Atonalitätsapostel, mithin für entartet erklärt zu werden. Der Most muß gären, damit Wein daraus werde. Außerdem aber ist nichts wandelbarer als die Vorstellung von schön und unschön, ja, von erlaubt und unerlaubt. Es waren durchaus nicht allein parteiliche und artfremde Splitterrichter, denen der „Tristan“ seinerzeit als Katzenmusik und Gipfel der musikalischen Verwahrlosung erschien; es gibt heute noch sehr deutsch geartete Freunde der strengen, klassischen und vorklassischen Musik, die als Kenner sehr ernst zu nehmen sind und das großartige Wunder der Tristan-Harmonik als „krankhaft“, „überhitzt“ und „unmusikalisch“ ablehnen. Das sollte zu denken geben; nicht hinsichtlich des „Tristan“, sondern hinsichtlich der ästhetischen Begriffsfestlegung!

Übrigens war jenes berüchtigte „Zwölftonsystem“ schon eine Konsequenz, die von einem musikalisch unschöpferischen, dagegen mathematisch beanlagten Kopfe sehr wohl aus der im „Tristan“ begründeten übersteigerten Chromatik gezogen werden konnte. Aber sind wir nicht heute längst wieder bei einer neuen, betonten Diatonik angelangt, die auf ältesten, ursprünglichsten und volkhaften Vorbildern fußt? Auch in diesem Punkte verdient das oben erwähnte Werk von Orff als vielsagendes Symptom Beachtung.

Es bleibt nun noch vom Stoff-Problem zu sprechen. Schon Wagner hat es ausgesprochen, daß der Mythos, die Sage den naturgegebenen Gegenstand des musikalischen Dramas bilde. Dies bleibt grundsätzlich richtig und unumstößlich aus Gründen, die oft genug dafür herangezogen worden, zudem leicht zu finden sind und darum hier nicht wiederholt zu werden brauchen. Die Tatsache des Verismo und seiner Wirkungskraft steht dem nur scheinbar entgegen. Denn in allen „veristischen“ bzw. realistischen Opern sind Handlung und Handlungsmotive auf eine so einfache Formel gebracht, so sehr auf die allgemeinsten Triebe und Triebkräfte zurückgeführt, daß — genau wie im Mythos, Sage, Märchen und Legende — als unveränderlicher Hauptinhalt das „Allgemeinmenschliche“ übrig bleibt, das im tieferen Sinne „Besondere“ hingegen fast ganz verschwindet. Lehrreich im Hinblick auf diese Feststellung ist der Vergleich „veroperter“ Schauspiele mit den Originalen, also z. B. gewisser Verdi-Opern mit den entsprechenden Dramen Shakespeares. Da sehen wir überall dasselbe vorgegangen: Die Stoffe sind soweit entpsychologisiert, primitiviert, versimpelt worden, daß nur noch der banalste Handlungsrohstoff an die Vorlage erinnert; dieser Rohstoff aber enthält das Allgemeingültige, das „Reinmenschliche“, das — Symbolische, das bei Mythos und Sage nur in andere, beseeltere, phantasievollere Bilder gekleidet erscheint, die das menschlich-Gewöhnliche eigentlich erst auf die Stufe des künstlerisch-Außergewöhnlichen heben. Freilich liegen zwischen mythischem Stoff und Verismo noch manche Übergangsformen, manche Möglichkeiten feiner und reicher schattierter Spielarten des Operngeschehens. Doch gerade dieses „Niemandsland“ zwischen den beiden Fronten gehört nur den Auserlesensten, da es die meisten Schwierigkeiten und Gefahren bietet, das meisterlichste Können verlangt. Es kennt keine so sicheren Rezepte wie die Götter- und Heldenoper einerseits, die fröhliche Schwindsuchts- und Messerstichoper andererseits.

Gemäß dem neuen Lebensstil und der neuen Geisteshaltung der Gegenwart zeigt sich in der Stoffwahl und Stoffbehandlung zahlreicher jüngerer Opernschöpfungen die deutliche Tendenz zu einer Art Synthese der Gegensätze, einer Art veristischem Mythos. Stellen Werke wie etwa Haas' „Wunderlich“ oder selbst Egks „Zaubergeige“ noch das Wunderbare als Symbol der Wirklichkeit entgegen, so wird in anderen Stücken wie Zilligs „Opfer“ oder Maurichs „Heimfahrt des Jörg Tilman“ die Wirklichkeit selbst zum Symbol erhoben durch die Kraft und den Willen heroischer Lebensschau. Zugleich tritt hier das Interesse am Menschlichen zurück hinter dem Gedanken der Sendung und hinter der Schicksalsidee. Bedenken wir nun, daß jedes Geschehen zwei Komponenten hat: den persönlichen Impuls und die von außen gegebene Tatsächlichkeit (subjektive und objektive Notwendigkeit), und daß, wenn diese beiden sich decken, ein heroisches Schicksal epischen Charakters entsteht, wenn sie sich nicht decken hingegen eine Tragödie; erwägen wir ferner, daß letztere immer überwiegend persönlicher, ersteres immer überwiegend überpersönlicher Natur ist — dann verstehen wir aus der grundsätzlichen Schicksalbejahung der neuen Zeit, unserer Gegenwart, heraus nicht nur jene Wendung zum „Wirklichkeitsmythos“ im Stofflichen, sondern auch die Entwicklungsneigung vom zugespitzt tragisch-Dramatischen zum gleichsam referierend-Epischen, ja, Oratorischen im Ausdrucksmäßigen; eine Neigung, die sich, wie wir sehen, mit einer genau entsprechenden Willensrichtung im Musik-Formalen begegnet.

Wir können nach allen diesen Betrachtungen wohl eine gewisse ahnungsweise Vorstellung davon gewinnen, welche Gestalt der Oper, welche neue und zeitgewollte Lösung des Opernproblems sich aus den vielfältigen und vorderhand noch lange nicht abgeschlossenen Versuchen, Bemühungen und schöpferischen Anläufen als die ersehnte und notwendige Erfüllung darbieten wird. Einstweilen gebührt Dank und Förderung allen schaffenden Kräften, die mithelfen, das „Neue“ heraufzuführen und die Zeit, den Tag, die Stunde reif zu machen für die entscheidende „Tat“, auf welche die Opernwelt wartet.

—

Probleme des zeitgenössischen Musikdramas

Von Paul v. Klenau, Wien

Die Architektur der Oper

Man kann, um sich mit dem Thema: „Zeitgenössische Oper" auseinanderzusetzen, von sehr verschiedenen Gesichtspunkten ausgehen, aber immer wird es zu einer Einsicht führen, daß es nur einen Weg gibt, der für den deutschen Musikdramatiker heute gangbar ist.

Ich werde hier an Hand der Werke Wagners und Verdis einige der Grundprinzipien der Architektur der Oper aufzeichnen, damit das Fundament klar liegt, auf dem der Schaffende heute bauen muß, um Neues hervorzubringen, wenn er, bei aller revolutionären Gesinnung, bewußt an die große Tradition der deutschen Kultur anknüpfen und nicht willkürlich mit der Vergangenheit, die immer wieder zielsetzend in die lebendige Gegenwart hineinragt, brechen will.

Deutsche und italienische Musik

Der Deutsche hat immer eine besondere Veranlagung und Vorliebe für die polyphone Musik gehabt — Schütz, Bach, Händel, Beethoven beweisen dies —, wogegen der Italiener von jeher das „bel canto" am höchsten schätzte. Sogar ein so kompliziert arbeitender Italiener wie Palestrina, ist, verglichen mit Bach oder Händel, eher ein Melodiker als ein Kontrapunktiker zu nennen; seine Stimmführung zielt auf die Schönheit der musikalischen Linie ab, also im Grunde auch in der Polyphonie auf das bel canto, während Bach in seinen Fugen auf die Selbständigkeit der einzelnen Stimmen als „Ausdruck gegen Ausdruck" hinarbeitet.

Diese Verschiedenartigkeit musikalischer Veranlagungen hat auf die Gestaltung der deutschen und der italienischen Oper einen entscheidenden Einfluß gehabt.

Formelle Prinzipien der italienischen Oper

In der italienischen Oper spielt die Arie die Hauptrolle. Zwischen den Arien, Duetten, Terzetten, Quartetten und Ensembles stehen die Seccorezitative, denen vor allem das erzählende Element bzw. die äußere Handlung der Oper zugeteilt ist, während die großen Leidenschaften, die Stimmungen und gefühlsbetonten Situationen in den Arien und Ensembles zum Ausdruck gebracht werden. Das dramatisch bewegte Rezitativ, das oft als Einleitung einer Arie verwendet wird, bildet zumeist das Bindeglied zwischen den Seccorezitativen und den geschlossenen Nummern. So entsteht aus der Vorliebe für das Schöngesungene (bel canto) der musikalische Aufbau der italienischen Oper.

Die dramatischen Regeln

Ist nun diese Einteilung der Oper in Arien (Ensembles) und Rezitative aus rein musikalischen Erwägungen heraus entstanden? Oder beruht auch das gesprochene Drama auf Formprinzipien, die ähnlicher Natur sind, so daß eine Vermählung des Dramas bzw. der Dichtung mit der Musik eine natürliche werden kann, und nicht dazu verurteilt ist, von vornherein eine widerspruchsvolle zu bleiben?

In der Tat kann man feststellen, daß bei aller dramatischen Kunst eine Einteilung in stark gefühlsmäßig betonte und in mehr erzählende, die äußere Handlung vorwärts treibende Perioden zu finden ist. In den gesprochenen Dramen zeigt das Prinzip des Aufbaues: Monologe (Arien), Zwiegespräche (Duette), Ensembles auf der einen und der Handlung dienende Dialoge (Rezitative) auf der anderen Seite. Ich gebe hier ein Beispiel aus Shakespeares Richard III. Das „geschichtliche Schauspiel" fängt mit einem großen Monolog (Arie) Glosters an. Es folgt eine erzählende Szene (Rezitativ) zwischen Gloster und Clarence, an der sich auch Brakenbury beteiligt. Ein kurzer Monolog Glosters, und weiter ein Dialog (Seccorezitativ) zwischen Hasting und Gloster geht in einen neuen Monolog Glosters über. Musikalisch gesprochen hätten wir es hier mit einer in drei Teile fallenden großen Arie Glosters, die von Rezitativen unterbrochen wird, zu tun. Die jetzt folgende zweite Szene des Dramas fängt mit einem Monolog (Arie) der Prinzessin Anna an. Dann tritt Gloster mit einem dramatischen (nicht Secco-) Rezitativ auf, worauf der berühmte Dialog (Duett) zwischen Prinzessin Anna und Glosters sich entwickelt. Ich überlasse es dem Leser, in diesem Sinne die Analyse des Dramas weiterzuführen.

Die oben gestellte Frage, ob das Drama und die Oper auf ähnlichen Formprinzipien beruhen, können wir also bejahen. Es gibt einen Parallelismus zwischen den Formprinzipien des gesprochenen Dramas und jenen der Oper.

Verdis Texte

Nimmt man irgendein Textbuch einer Verdischen Oper zur Hand, so wird man sehen, mit welcher Konsequenz das theatralische Prinzip durchgeführt ist. Eine möglichst abwechslungsreiche Kette von Arien, Duetten, Terzetten, Quartetten, Ensembles, Chören, Rezitativen usw. herzustellen war das Ziel dieser Texte. Dem Musiker boten sie reichste Gelegenheit, vor allem seine melodische Erfindungsgabe zu entwickeln. Die theatralische Wirkung wurde mit großer Sicherheit und Geschicklichkeit erreicht. Und doch vermissen wir oft innere dramatische Spannung. Was wir als Zuhörer mitmachen, ist die Freude an schönen Melodien, guten Stimmen und darstellerischen Leistungen, aber selten erleben wir ein wirkliches Drama. Leidenschaften reihen sich an Leidenschaften, Melodien an Melodien und gewisse typische, theatralische Situationen wie Haß, Liebe, Rache, Vergeltung kehren immer wieder. Wenn aber gelegentlich eine menschlich einfache, unmittelbar ergreifende Strophe, wie z. B. im Don Carlos der Satz: „Sie hat mich nie geliebt", vorkommt, dann erschrecken wir fast, weil das theatralische Gewand des Ganzen plötzlich zerreißt und wir einen Ausblick in die Welt, die wahre dramatische tun, die uns, verstrickt wie wir sind in den Bühnenwirkungen innerer und äußerer Requisiten, verwirrt.

Mozart und die Rokokooper

Ursprünglich ging die deutsche Oper von denselben Prinzipien aus wie die italienische. Ähnlich wie die Architektur wurde die Musik seit der Renaissance von Italien aus befruchtet, ja geführt. Auch das Rokoko ist ein unter südlichem Himmel gewachsener Stil und die Rokokooper nicht weniger. Schon Heinrich Schütz und Bach, die deutschesten aller deutschen Musiker, hatten sich von den italienischen Meistern anregen lassen. In noch höherem Maße ist dies bei Mozart der Fall. Musikalisch folgt Mozart der italienischen Tradition, aber wir finden in seinen Werken eine wundervolle geistige Vertiefung, sowohl nach der dramatischen als nach der musikalischen Seite hin. Die Gräfin-Arie im Figaro z. B. hat alle Theatralik abgeworfen und wirkt rein menschlich ergreifend, sowohl durch die herrliche Musik, die auch in der Begleitung eine reiche Ausgestaltung erfahren hat, als auch durch die schönen, von wunderbarem weiblichen Ethos getragenen Worte. (Es wäre

mehr denn interessant, zu wissen, einen wie großen Anteil Mozart persönlich an seinen Dichtungen nahm. Ich bin der Ansicht, ohne diese historisch begründen zu können, daß die dichterischen Konzeptionen auf Mozarts persönlichste Anregungen zurückzuführen seien.) Aber nicht nur die einzelnen Arien zeigen eine viel größere innere Welt, als die landläufigen italienischen Arien der Zeit (Martini, Salieri usw.). Ganze Szenen werden bei Mozart zusammengefaßt zu weit ausgreifenden, dramatisch und musikalisch streng zusammenhängenden Komplexen. Ich erinnere hier nur als Beispiele an die ersten Szenen und an das Gastmahl des letzten Aktes in Don Giovanni, die musikalisch betrachtet geradezu symphonischen Charakter tragen und dramatisch gesehen Formgestaltungen angenommen haben, die weit über das Schematische hinausragen.

Ich behaupte darum, daß bei Mozart, obwohl er ein Kind der Rokokozeit war und blieb, sich schon Anfänge einer deutschen Opernauffassung, die Vertiefung des Dramatischen und reichere Ausgestattung der Musik durch die Polyphonie bzw. durch die symphonischen Prinzipien nachweisen lassen.

Die beiden Wege

Mozart hatte die Kreuzung der Wege, denen die großen Schaffenden nach ihm folgen sollten, überschritten. Was Beethoven mit seiner Oper Fidelio vollbrachte, war nichts weniger als die Geburt der deutschen Oper. Die Straße lag nun offen, die über Weber zu Wagner führte.

Rossini ging in der anderen Richtung, führte als Virtuose und Formalist (siehe Beethovens tiefe Worte über Rossini) die italienischen Traditionen weiter, bis Verdi diese mit seinem Genie zu neuem theatralischen Leben erweckte.

Wagners Musikdrama

Wagners Idee: die Tragödie aus dem Geiste der Musik zu gestalten, war eine ganz und gar deutsche Idee. Für die Musikalität der deutschen schaffenden Geister war die Form der italienischen bel-canto-Oper immer unzureichender geworden, weil sie keine Gelegenheit bot, die symphonische Musik, die durch Bach, Haydn und erst recht durch Beethovens instrumentale Werke zu einer noch nie dagewesenen Blüte getrieben war, zu verwenden. Aber auch das Stereotyp-Theatralische der Texte ließ den deutschen Geist unbefriedigt. Er mußte für das Dramatische, innerlich Erlebte neue Formen finden; er mußte das Theater zu einer Wirklichkeit umgestalten, zu der einzigsten Wirklichkeit; die in der Kunst eine Berechtigung hat, zu der Wirklichkeit einer großen, innerlich geschauten Vision des Lebens.

Hielt da die architektonische Einteilung in Arien, Rezitative usw. stand? Nur sehr bedingt. Es mußte eine Umgestaltung der Oper als Ganzes stattfinden, sollte das Ziel: die Tragödie mit Hilfe der polyphonen Musik aufzubauen, erreicht werden. Dieses Ziel hatte Wagner klar erkannt, und die ungeheure Aufgabe, die er sich stellte, löste er kraft seines überragenden Genies. So revolutionär Wagners Werk war, bedeutete es doch, wie aus meinen Ausführungen hervorgeht, eine organische Weiterentwicklung dessen, was sich in der deutschen Oper (Mozart, Beethoven, Weber) vorbereitet und ereignet hatte. Das veraltete Seccorezitativ, dem schon Beethoven und Weber aus dem Wege gegangen waren, wurde in Sprechgesang umgewandelt. Von der symbolischen Gestaltung des Orchesters getragen, konnte Wagner eine neue und neuartige Verschmelzung der leidenschaftlich bewegten Szenen und den mehr erzählenden, die Handlung fördernden Rezitativen herbeiführen.

Die italienische Tradition und das Musikdrama

Kam nun diese Gestaltung aus dem Symphonischen heraus nicht mit den Regeln der dramatischen Dichtung in Konflikt? Wies ich doch oben nach, daß auch das Drama sich ähnlicher Formprinzipien bedient wie die Oper. Es genügt daran zu erinnern, daß auch innerhalb der gesprochenen dramatischen Dichtung immer wieder die stereotypen Formen gebrochen werden. Man betrachte die späten Werke Shakespeares. Auch hier ist, ähnlich wie bei Wagner, der Ansturm gegen die bestehenden Regeln ein gewaltiger. Wohl kann man auch in den späten Werken Shakespeares die architektonischen Prinzipien nachweisen, aber in Hamlet z. B. sind die erzählenden referierenden Szenen fast verschwunden, und wo sie noch vorkommen, sind sie von einer solchen Leidenschaft durchglüht, daß die Einheit des Ganzen eine viel gewaltigere ist als in den frühen Dramen. Wagners Gestaltung des Dramas aus der symphonischen Musik heraus kam also nicht nur nicht mit den dramatischen Prinzipien in Konflinkt, sondern hob das Gesamtkunstwerk auf die höchsten Ebenen der dramatischen Kunst. Wer z. B. Lohengrin als Drama zu erleben imstande ist, der wird die ungeheure dramatische Kraft Wagners, die nur mit der des späten Shakespeare verglichen werden kann, erfassen.

Die Oper der Gegenwart

Ist nun die Oper mit Wagner und Verdi erschöpft? Hat die Oper kulminiert, oder besteht die Möglichkeit, dieser Kunstform sich weiter zu bedienen und Bedeutendes zu leisten? Wie Chamberlain in seinem grundlegenden Hauptwerk ausgeführt hat: „Die Ideen eilen immer den Ereignissen voraus“, so hat Wagner mit seinem Werk die nationale deutsche Oper geschaffen. Es kann sich also beim Schaffen neuer Werke nur darum handeln, die von Wagner deutlich gezeigten Ziele und Wege weiter zu verfolgen. Daß die Generation nach Wagner mit wenigen Ausnahmen die veristische, der Ideenwelt der deutschen Gegenwart allerdings nicht konforme Oper betrieb, ändert nichts an dieser Tatsache. Wie in meiner Jugendoper „Kjartan und Gudrun“ und später in meinen Musikdramen „Kohlhaas“ und „Rembrandt von Rijn“, zuletzt in der eben beendeten Arbeit „Queen Elisabeth“, so läßt sich das historische Musikdrama auf solchem Fundament aufbauen und eigene künstlerische Vorstellungen verwirklichen.

Herrscht nun trotz allem große Unklarheit, welcher Weg für die Zukunft einzuschlagen sei, so ist der Grund vielfach der, daß diese hier besprochenen Probleme des Musikdramas nicht klar genug erkannt werden. Man hört des öfteren: Man müsse wieder zur „Nummernoper“ zurückkehren, Arien und Rezitative schreiben oder sich an Händel oder an der griechischen Tragödie orientieren, und ähnliche ausgeklügelte Theorien. Es gibt heute aber keine Wahl. Es kann der nordische Mensch nichts von dem Formalismus der italienischen Oper erhoffen, höchstens eine erfolgreiche „Unterhaltungskunst“. Der Schaffende muß sich auf der Wagnerschen Idee des Gesamtkunstwerkes konzentrieren. Das Ziel des nordischen Geistes zeigt seit dem großen Erlebnis der Gotik: Höchste, strengste Einheit und Einheitlichkeit des Kunstwerkes und somit aller Mittel der Kunst. Verliert die Zeit dieses Ziel aus den Augen, so wird sie einen leeren Klassizismus hervorbringen, und dieses wäre gewiß am wenigsten der Ausdruck der Gegenwart.

Es kann kein Zweifel bestehen: Von den hier aufgezeigten zwei großen Typen: die Verdische Oper und das Wagnersche Musikdrama kommt nur das letztere als Basis für die musikdramatische Kunst der Zukunft in Betracht.

Der Regisseur und die Oper der Gegenwart

Von Dr. Fritz Tutenberg, Chemnitz

Die Oper wurde in ihrer Entwicklung immer von zwei Kampfgruppen hin- und hergerissen: auf der einen Seite standen die Verfechter des Musikdramas. Sie dürften mit den Vätern des Opernwerks, die das antike Drama wiederbelebt zu haben glaubten, übereinstimmen (Monteverdi, Gluck, Wagner). Auf der andern Seite standen die Vorkämpfer für die Sängeroper, die man am besten als „Barockoper“ der ersteren, der „Renaissanceoper“ gegenüberstellt (die venetianischen, die neapolitanischen Opernkomponisten, Rossini bis zu Richard Strauß hin). Trotzdem hat es hier gerade nicht an Versuchen gemangelt, dem tönenden Spiel der Sängeroper dramatische Lebensberechtigung zu geben (Metastasio in seinen Anfängen). Bald riß der Sänger wieder die Herrschaft an sich, und die Versuche erstarrten im altbewährten Schema der „Nur-Unterlage“ für die menschliche Stimme.

Der Renaissance- wie der Barockoper gemeinsam ist die Vorliebe für äußere szenische Effekte: prunkvolle Aufzüge, Feuer- und Wasserpantomimen, Flugwagen usw. Selbst Wagner hat als klarblickender Theatermann sich dieser Mittel immer wieder bedient (nicht nur aus romantischem Lebensgefühl heraus, sondern weil er wie jeder geniale Mensch alle vorherigen Entwicklungslinien in sich vereinigte). Auch die so gern gebrachte mythologische Welt der Barockoper reizte ihn. Aber er hatte erkannt: „Nur für das Menschliche fühlt der Mensch Teilnahme, nur das menschlich Fühlbare kann der dramatische Sänger repräsentieren.“ Damit aber setzt er sich gegenüber der Götter- und Heroenwelt des Barock in Widerspruch. Dort konnte man dem fürstlichen oder patrizischen Mäzen nicht zumuten, mit dem „gemeinen“ Volk (wenn auch durch das Orchester getrennt!) zu verkehren. Für Wagner bot das romantische Zeitempfinden die Möglichkeit, das Menschenherz aller bisherigen kunstgewerblichen Ornamente zu entkleiden und den Menschen kolossalisch vergrößert (wie etwa gleichzeitig Kaulbach in seinen Fresken) auf die Bühne zu stellen: „So seid auch ihr, die ihr da unten sitzt. Unsere Leiden und Freuden sind auch eure Leiden und Freuden“.

Zu allen Zeiten war der Erfolg eines Bühnenwerkes sichergestellt, wenn es entweder die Wunschträume des Zuschauers (Sängeroper bis zur modernen Operette, Revue, Zirkusspiel) erfüllte oder die Anteilnahme erweckte: „Das, was die da oben erleben, habe ich ja auch schon erlebt oder könnte ich erleben.“ Ging das Stück gut aus, freute sich der Zuschauer über die „poetische“ Gerechtigkeit, ging es schlecht aus, dann konnte er sagen: „Mir ist es genau so oder besser ergangen.“ Diese Erkenntnis der notwendigen Anteilnahme („Nur für das Menschliche fühlt der Mensch Teilnahme!“) führte nach Wagner konsequent zum Naturalismus, als dessen Nachfahren man die veristische Oper betrachten muß. So schwankt der Publikumsgeschmack, seit sich das dramatische Kunstwerk von der ursprünglich rein religiösen Grundlage losgelöst, zwischen diesen beiden Polen hin und her. Für die Erfüllung der Wunschträume sorgt heutzutage der Film, die Operette, die Revue. Aufgabe des Schauspiels und der Oper wäre es sodann, die Anteilnahme zu erregen.

Wie sieht es nun in der Opernproduktion nach Wagner aus? Als Marksteine dürfen einerseits die veristische Oper, andererseits die Barockoper eines Strauß gelten. Abgesehen von einigen ganz der Wagner-Nachfolge verfallenen Meistern zeigte sich bald das Bestreben, die Pfade des Musikdramas zu verlassen und zur Sängeroper (Nummeroper!) zurückzukehren. Das geschieht zunächst aus dem Gefühl der Ohnmacht, Wagner „überwagnern“ zu können. Alles Große ist einmalig. Man nimmt zwar Elemente seines Gestaltungswillens herüber, versucht sie aber mit der Barockoper zu vermengen, ohne dieser endgültig zum Durchbruch verhelfen zu können. Dieser Widerstreit ist heute noch nicht beendet; aber die freudig begrüßte Wiederbelebung Verdis beweist ebenso wie die Begeisterung für Wagner, daß beide Richtungen gut nebeneinander bestehen können, um so mehr als beide Meister in ihren Werken nie blutleere Theoretiker waren. Wagner bringt in seinem reinsten Musikdrama „Tristan und Isolde“ Elemente der Sängeroper, wie Verdi trotz der Vorherrschaft der schönen Stimme immer Dramatiker gewesen ist.

Hier sei zum drittenmal gesagt: „Nur für das Menschliche hat der Mensch Interesse“. Ob Sängeroper oder Musikdrama,

der Zuschauer will Menschen sehen, deren Empfindungen und Handlungen den seinigen entsprechen oder sie poetisch verklären. Deshalb sind Erwägungen, welche von den beiden Opernrichtungen zeitgemäßer sei, gar nicht am Platz. Auch der Streit, ob Ausstattungs- (Große) Oper oder Singspiel, ist abwegig. Der Kern bleibt immer derselbe: „Menschen auf der Szene, keine Schemen, die hohle Worte singen." Der Film hat an sich diese Notwendigkeiten begriffen; meistens aber bringt er, der die Wirklichkeit photographiert, Wesen, die sich als Menschen gebärden, aber keine sind. Das Volk hat dafür einen sehr feinen Instinkt, wie man immer wieder beobachten kann: entweder läßt es sich in eine ganz unwirkliche Welt entführen, oder es verlangt, seinesgleichen zu sehen und zu erleben. Immer aber versucht der Film Menschen und Probleme unserer Zeit zu bringen, die jeden angehen. Daß ihm das häufig nicht gelingt — bei etwa vier oder fünf Drehbuchverfassern — steht auf einem andern Blatt. Uns genügt die Absicht.

Denn: wo schwärmt die Oper herum? Von 1599 bis in Wagners Tage schuf sie Beziehungen zu den Menschen ihrer Zeit. Das oftmals angekreidete fehlende historische Empfinden der Barockoper, ihre Göttinnen im Reifrock, ihre Helden und Götter in Kavalierstracht, sie waren nichts als die Einsicht, daß jedes Bühnenwerk nur aus seiner Zeit heraus verständlich wird. Der Ausdehnungsdrang der deutschen Seele vor und nach 1871 schuf den Hang zum Kolossalischen: Wagner, wie sie ebenfalls für das Ekstatische einfachster menschlicher Empfindungen Verständnis hatte. Nun näherte man sich im Opernwerk nicht mehr durch die Kostümierung der Zeit, in der man lebte; man sprach die Empfindungen der Menschen seiner Zeit in ihren vielfältigen Erscheinungsformen aus.

Und wieder: wo schwärmt die Oper heute herum? Nur in dieser nächsten oder auch einer früheren Vergangenheit. Sehen wir uns das Opernwerk der letzten Jahre an, so finden wir alle Entwicklungslinien seit der Renaissance vor. Sie erfüllt Wunschträume — manchmal; aber erweckt sie Anteilnahme? Deshalb bleibt allem, was uraufgeführt wird, im großen und ganzen der Erfolg versagt. Es genügt nicht, daß ein Werk, das nach Überzeugung der Theaterleiter, Kapellmeister, Regisseure gut ist, an sehr viel Bühnen aufgeführt wird. Auch der eventuelle gute Besuch sagt nichts, wenn man nachher vom Zuschauer hören muß: „Ich hätte meinen freien Abend besser anwenden können". Ich will hier nicht historische Einkleidung oder die Wiederbelebung alten Volksguts aus Liedern, Tänzen oder Volksbüchern als falsch hinstellen. Die äußere Form ist unwesentlich, denn sowohl die damals zeitnahe „Cavalleria" wie der historisch eingekleidete „Rosenkavalier" wurden Welterfolge, das Märchenspiel „Hänsel und Gretel" ebensogut wie das fremdländische Milieu des „Tiefland". Sie wirken, weil sie menschliche Empfindungen bringen, die auch unseren Tagen angehören. Darauf kommt es an; nicht etwa, wie es die Zeit von 1918—1933 tat: menschliche Besonderheiten zu verallgemeinern — dafür hat sich der Zuschauer stets bedankt, — sondern das, was allen gemeinsam ist, in einem besonderen Fall darzustellen. Deswegen blieb auch der Umarbeitung von Wolf-Ferraris „Schmuck der Madonna" (1933) der Erfolg versagt, da dem Zuschauer jedes Verständnis für die aus Religiosität und Sinnlichkeit gemischte Ekstase der Heldin Maliella fehlt.

Hier wird man mir erwidern: das Opernpublikum ist konservativ. Ja, soweit es sich um die älteren handelt, die eine verschollene Welt gar zu gern auf der Opernbühne sehen, die beispielsweise auf der Bühne einen Heiratsantrag streng nach allen Formen des „guten Anstands" erwarten und für die sachlichkürze Mitteilung eines jungen Paares: „Wir haben uns verlobt" kein Verständnis haben. Viel aufschlußreicher für die sauer gewordene Art der Oper (und für die Zukunft entscheidend!) ist das Verhalten der Jungen. „Hänsel und Gretel" begeistert, ebenso „Zar und Zimmermann" und ähnliches mehr; bei „Butterfly" fliegt Lachen und Kichern auf. Sehen wir uns die heutigen Opernwerke an, dann erkennen wir, daß zum geringsten Teil in ihnen Menschen unserer Tage auf die Szene treten. Hier nützt auch keine zeitgemäße „Einkleidung", wenn die heraufbeschworenen dramatischen Konflikte vorgestrig sind. Sie entstehen ja nur aus der Seelenhaltung der sie tragenden Menschen. Daß aber in der „Zaubergeige" Kaspar seine Gretel verläßt, das gibt es immer wieder wie alles, was daraus entsteht. Das ist so häufig, daß es zum Allgemeinen wird.

Wenn indessen einer bei einem Volksfest einen Nebenbuhler niederschlägt, ihn „tot" vermeint, darauf nach Übersee flüchtet, bis das Heimweh stärker wird als die Angst vor der Strafe, so daß er zurückkehrt (und seinen Nebenbuhler lebend vorfindet!) dann ist das etwas Besonderes, das nie allgemein werden kann. Es kommt nähmlich darauf an, daß der Zuschauer die Handlungsweise seines Helden dort oben als selbstverständlich ansieht, weil er genau so handeln würde. Jeder flüchtet aber nicht gleich, und wenn er flüchtet, so sucht er wenigstens so bald wie möglich zu erfahren, ob seine Flucht begründet war. Was J. A. P. Schulz 1781 für das Lied verlangte: „den Schein des Bekannten" könnte man auch auf die zeitgemäße Oper anwenden: jeder Konflikt muß im Zuschauer den Eindruck erwecken, daß er dasselbe schon ähnlich erlebt oder erleben könnte.

Mancher wird fragen: was hat eigentlich der langen Abhandlung Sinn mit dem Regisseur zu tun? Das ist mit ein paar Worten gesagt: alles. Der Regisseur ist derjenige Leiter einer Aufführung, der im Sänger das Menschliche herausstellen soll, damit aber das Zeitgebundene und Zeitbedingte. Er kommt heute nicht dazu, weil er sich mehr als Verwalter kostbarer Kunstschätze vorkommt. Der Opernregisseur lebt notgedrungen in der Vergangenheit, die er immer wieder mundgerecht zu machen sucht — durch äußere Einkleidung, darin vom Bühnenbildner wesentlich unterstützt. Der Regisseur wandert mit den ihm verständnisvoll folgenden Künstlern aus einem uns verkrampft vorkommenden pathetischen Darstellungsstil vergangener Zeit in eine uns heutig anmutende natürliche Darstellung (auch das hat Wagner schon gefordert!!), die von seinem seelischen Erleben bedingt ist. Der Regisseur sucht neuzeitlich zu motivieren und Unklarheiten in manchem allzu locker hingeworfenen Werk zu beseitigen. Er teilt den Raum gemäß einem heutigen Geschmack anders und interessanter auf, er stellt seine Menschen nicht nur an die Rampe, er verteilt den Chor in lebendig bewegte Gruppen, abseits der früher beliebten „Gesangsvereinsweis'".

Aber: die dramatischen Konflikte kann er nicht ändern, sonst müßte er einen neuen Text schreiben. Gegen den Zwiespalt, der so häufig zwischen dem zeitgemäß empfindenden und schreibenden Komponisten und seinem in der Vergangenheit verankerten Textdichter besteht, ist er machtlos. Hat er wirklich einmal ein heutig eingestelltes Werk zu inszenieren, so muß er feststellen, daß es meistens seine Zeitnähe mit dem Verzicht auf die besonderen Gesetzlichkeiten des Opernkunstwerks bezahlt. Man sage nicht, daß sich keiner Menschen unserer Tage singend vorstellen kann. Die Menschen, die einst „Figaros Hochzeit" umjubelten, waren im Innersten genau dieselben Menschen wie wir heute. Sie nahmen keinen Anstoß daran, daß Menschen ihrer Tage dort oben standen. Davon abgesehen: lassen wir ruhig eine Oper im grauesten Altertum spielen, nur stellen wir uns die Frage: wie würde sich ein Mensch unserer Zeit in dem aufgeworfenen Konflikt verhalten??

Der Regisseur und die Oper der Gegenwart! Wann kann man einmal schreiben: Der Regisseur und die gegenwärtige Oper??

Zur Pflege der Oper im Deutschen Reich

Von Prof. Dr. Wilhelm Altmann

An der Hand des Deutschen Bühnen-Jahrbuchs für 1938 sei festgestellt, daß zur Zeit im Deutschen Reiche nicht weniger als 103 Bühnen die Oper pflegen, freilich nur wenige, wie z. B. die Berliner Volksoper, ausschließlich, da selbst die großen repräsentativen Opernbühnen gelegentlich auch Operetten bringen. Diese wird außerdem noch von 24 Bühnen, jedoch nur auf wenigen ganz ausschließlich, gegeben. In den meisten Stadttheatern gelangen neben Opern und Operetten Schauspiele zur Aufführung. Sehr schwankend ist die Zahl der auf den einzelnen Bühnen aufgeführten Opern; die Höchstgrenze liegt etwa bei 50, während die kleinsten Opernbühnen kaum mehr als ein halbes Dutzend Opern herausbringen. Setzen wir voraus, daß auch auf diesen Bühnen mit großer Sorgfalt bei der Einstudierung verfahren wird, daß auch dort geborene Theaterkapellmeister und gutgeschulte, mit schönen Stimmmitteln begabte Solisten anzutreffen sind, so ergeben sich doch ohne weiteres gewaltige Unterschiede gegenüber den großen Bühnen, da diese über einen weit größeren Chor und über ein weit stattlicher besetztes Orchester verfügen.

Als Mindestbesetzung eines Opernorchesters sollten wir 6 erste, 4 zweite Violinen, 3 Bratschen, 3 Violoncelli, 3 Bässe (von denen einer die eventuell nötige Tuba zu übernehmen hätte), je 2 Flöten, Oboen, Klarinetten und Fagotte, 4 Hörner, 2 Trompeten, 3 Posaunen, 2 Schlagzeuge und 1 Harfe, also 39 Musiker erwarten. Mit diesem Klangkörper könnten freilich die mindestens je 3 Holzbläser verlangenden Opern nicht aufgeführt werden. Jedoch 42 unserer 103 Bühnen haben nur ein ständiges Orchester von geringerer Zahl, die von 38 bis auf 18 heruntergeht. Allerdings sind diese Bühnen meist in der Lage, Verstärkungen heranzuziehen, was auch größere Bühnen gelegentlich tun; so kann z. B. Lübeck sein Orchester von 47 Mann auf 62 verstärken. Sehr oft aber dürfte der Kapellmeister genötigt sein, das Klavier als Ergänzung zu Hilfe zu nehmen; auch gibt es ja für manche Opernwerke, sogar für den Parsifal, Ausgaben für verkleinertes Orchester. Die Forderung, daß Bühnen die Aufführung von Werken, für die sie das eigentlich erforderliche Orchester nicht haben, verboten werden solle, geht aber meinem Erachten nach zu weit. Sie würde verhindern, daß manche wertvolle Oper in weitere Kreise dringen könnte; ein wirklich tüchtiger Kapellmeister, dessen Ehrgeiz auch nicht beschränkt werden sollte, wird schon das Manko auszugleichen wissen.

Sehr interessant ist ein Vergleich der Orchester der größeren Bühnen in bezug auf die Anzahl der zur Verfügung stehenden Musiker. An Orten, wo täglich Oper ist, ist sie mitunter sogar so groß, daß sie selbst bei größter Besetzung (etwa 100) nicht vollständig verwendet werden kann. Stellen wir hier die Orchester nach ihrer Stärke zusammen, wenigstens soweit sie das oben geforderte künstlerische Minimalmaß von 39 Mann übersteigen, so ergibt sich folgendes Bild: 138 Berlin Staatsoper, 137 Hamburg, 130 Dresden, 127 München, 112 Berlin Deutsches Opernhaus, 104 Breslau und Leipzig, 94 Hannover (diese 8 Bühnen haben täglich Oper bzw. Operette), 92 Stuttgart, 86 Frankfurt a. M., 83 Düsseldorf, 81 Köln, 77 Berlin Volksoper (täglich), 74 Nürnberg, 73 Mannheim, 71 Wiesbaden, 65 Darmstadt, Essen und Wuppertal, 64 Bremen und Duisburg, 62 Karlsruhe, 60 Königsberg, 59 Dortmund und Weimar, 58 Kassel und Kiel, 57 Dessau, Magdeburg und Schwerin, 55 Braunschweig, Freiburg und Münster, 53 Chemnitz und Mainz, 52 Aachen und Osnabrück, 51 Altenburg, Saarbrücken und Stettin, 50 Gießen, Oldenburg und Remscheid, 49 Krefeld, 47 Augsburg, Hagen und Lübeck, 46 Bielefeld, Erfurt, Halle und Ulm, 45 Gotha-Sondershausen, 44 Heidelberg und Gladbach-Rheydt, 43 Bonn, 42 Gera und Rostock, 40 Altona und Coburg, 39 Annaberg und Plauen.

Man sieht, daß es an einzelnen Orten gelungen ist, die Zahl der Orchestermitglieder auf eine recht stattliche Höhe zu bringen, die besonders für den Streichkörper sich vorteilhaft ausgewirkt haben dürfte. Bekanntlich geht ja der Wunsch fast aller Kapellmeister dahin, ein möglichst großes Orchester unter sich zu haben, obwohl 50—60 Mann für die meisten Opern vollkommen ausreichen, bei Mozart sogar 18 Streicher, 8 Holz- und 4 bzw. 7 Blechbläser und 1 Pauker, also 32 bzw. 35 Mann genügen.

Sehr verschieden der Zahl nach sind natürlich auch die einzelnen Opernchöre. Nehmen wir an, daß ein solcher eigentlich wenigstens aus 24 Personen bestehen müßte, so erreichen von 103 Bühnen nur 51, also knapp die Hälfte, diese Zahl, wobei noch zu berücksichtigen ist, daß vielfach einzelne Chormitglieder auch in kleineren Solorollen beschäftigt werden. Je nach der Größe der Bühne und der Zahl der Opernvorstellungen bestehen auch wesentliche Unterschiede zwischen den Chören, wie folgende Zusammenstellung zeigt: 108 Berlin Staatsoper, 100 Berlin Deutsches Opernhaus, 95 München, 79 (man beachte diesen Sprung) Dresden, 65 Köln, 63 Hannover, 60 Düsseldorf und Leipzig, 59 Frankfurt a. M. und Stuttgart, 58 Hamburg, 52 Kassel, 51 Breslau und Duisburg, 49 Wiesbaden, 48 Berlin Volksoper, 47 Nürnberg, 46 Mannheim, 44 Königsberg, 43 Weimar, 42 Darmstadt, 41 Braunschweig, 40 Chemnitz, 39 Bremen, Freiburg und Karlsruhe, 37 Essen, 36 Dessau, 34 Aachen, 33 Schwerin und Wuppertal, 31 Kiel und Magdeburg, 30 Dortmund und Münster, 28 Halle, Mainz, Saarbrücken und Stettin, 27 Erfurt, Krefeld, Remscheid und Rostock, 26 Augsburg und Gera, 25 Osnabrück, 24 Altenburg, Göttingen, Gotha-Sondershausen, Hagen, M.-Gladbach. Bei besonderen Gelegenheiten wird der Chor an einzelnen Bühnen durch Mitglieder von Gesangvereinen verstärkt.

Interessant wäre es zu wissen, wie viele Bühnen sich noch eine Hochdramatische, eine ausgesprochene Koloratursängerin und einen schweren Heldentenor leisten. Leider gibt aber das Bühnen-Jahrbuch bei den einzelnen Solosängern nicht ihr Rollenfach an. Würden dafür bestimmte Abkürzungen eingeführt, so würde durch Hinzufügung des Rollenfachs der Umfang des Jahrbuchs keineswegs wesentlich vergrößert, der Nutzen recht gesteigert; übrigens sollte die Platzfrage bei solch einem offiziellen Nachschlagewerke keine Rolle spielen.

Vergebens habe ich endlich festzustellen gesucht, ob an einer Oper noch eine gesangspädagogische Kraft für die Solosänger angestellt ist. Das ist offenbar nicht mehr der Fall, während einst zum Beispiel die Berliner Königliche Oper unter anderem in dem früher berühmten Sänger Mantius und in dem ehemaligen Kapellmeister Heinrich Dorn einen Fortbildner der jüngeren Sänger gehabt hat. Man sollte wieder, wenigstens auf größeren Bühnen, einen wirklichen Gesangsverständigen haben. Selbst sehr berühmte Kapellmeister haben öfters schon zugegeben, daß sie von der eigentlichen Gesangskunst sehr wenig verstünden; vollends dürfte dies bei den jungen Korrepetitoren meist der Fall sein, die den Sängern beim Einstudieren ihrer Rollen behilflich sind, sie vor allem begleiten. Würde auf die jungen Sänger in gesangstechnischer Hinsicht mehr geachtet, dann würde es nicht so oft vorkommen, daß vielversprechende Sänger oft schon nach wenigen Jahren ihre Laufbahn aufgeben müssen, weil sie mit ihrer Stimme Raubbau getrieben haben.

Rudolf Siegel

Zu seinem 60. Geburtstage am 12. April

Von Dr. Erwin Kroll, Berlin

In einer Betrachtung des gegenwärtigen deutschen Opernschaffens darf der Name Rudolf Siegel um so weniger fehlen, als der Komponist der komischen Oper „Dandolo" in diesen Tagen seinen 60. Geburtstag feiert. Siegels Bedeutung ist aber mit seiner Oper keineswegs erschöpft. Er gehört zu den wenigen deutschen Musikern, die sich die Bindungen zur letzten Vergangenheit gewahrt haben und trotzdem eine durchaus zeitnahe Tonsprache führen. Neben Haas, Trapp, Kaminski und wenigen anderen geht er als Schaffender sicher seinen eigenen Weg, und auch als Nachschaffender, als Dirigent, gehört er zu unseren Besten.



Rudolf Siegel

Siegel ist Berliner der Geburt, Thüringer der Abstammung nach. Sein Stammbaum weist Geistliche, Gelehrte, höher hinauf Handwerker auf, und selbstverständlich fehlen auch die Musiker nicht. Der Referendar und Dr. jur. war längst der Musik verfallen, als er erste theoretische Studien bei C. Thiel trieb. Später lernte er bei Humperdinck und Thuille. Aber sie haben ihn ebenso wenig entscheidend beeinflußt wie Pfitzner, dessen „Armen Heinrich" er 1911 mit kühnem Wagemut mannigfachen Widerständen zum Trotz in München zur Erstaufführung brachte. Die Laufbahn des

Dirigenten begann 1906 in Essen und führte über München, Berlin (1912), Königsberg und Mannheim nach Krefeld, wo er 1919—1930 das städtische Musikleben ebenso großzügig wie fortschrittlich leitete. Seit 1931 wirkt Siegel als Gastdirigent und ist auch im Auslande rühmlich bekannt geworden. Der gütige, geistreiche und humorige Künstler, dessen Art ganz im Zeichen des Kapellmeisters Kreisler steht, darf heute die Glückwünsche eines großen Anhängerkreises entgegennehmen.

Siegels kompositorisches Schaffen ist aus der Nachbarschaft der Münchener Schule längst zu eignen Prägungen gelangt. Davon zeugen außer meisterlich geformten, entzückend durchsichtigen Orchesterwerken wie drei Intermezzi für Orchester (1934) und der Funkmusik zu „Minna v. Barnhelm" (1937) vor allem seine Vokalwerke. Hier finden wir eine Vertonung von Eichendorffs „Einsiedler", deren melodiegesegnete romantische Innigkeit man nicht vergißt, eine markige, durch kunstvolle Kontrapunktik ausgezeichnete „Heldenfeier" für Männerchor und Orchester, und dann, jüngeren Datums, blühende „Kanonische Duette" und ein kammermusikalisches köstliches Liederspiel nach mittelalterlichen Texten für Sopran, Alt und vier Soloinstrumenten, alles Schöpfungen, an denen sich beobachten läßt, wie die Musik des Komponisten immer feiner gewebt erscheint, wie sie, fernab von Atonalität und „neuer Sachlichkeit", aus seelenhaft-romantischem Grunde emporsteigt zu Bildungen von durchaus gegenwartbewußter Haltung.

Siegels Hauptwerk ist seine 1912—1914 geschaffene, noch kurz vor dem Kriege beim Tonkünstlerfest in Essen aufgeführte dreiaktige komische Oper „Herr Dandolo". Hermann Abendroth, Furtwängler und Schillings wußten, was sie taten, als sie sich für dieses Werk einsetzten, das seither über viele deutsche Bühnen ging und neuerdings auch im Rundfunk erschien. Man kann Cornelius' „Barbier von Bagdad", Goetzens „Bezähmte Widerspenstige", Wolfs „Corregidor", Verdis „Falstaff" und Humperdincks „Heirat wider Willen" als Ahnen dieser Oper nennen, kann auch auf die zeitliche Nachbarschaft des Straußschen „Rosenkavalier" verweisen, ohne damit das Besondere, Urpersönliche der Siegelschen Tonsprache und Bühnenhaltung irgendwie bezeichnet zu haben. „Herr Dandolo" ist eine Schöpfung, in der sich das Innig-Schalkhafte ganz ungezwungen mit dem Opernmäßigen vermählt, die Schöpfung eines Musikers, der nur sich selbst zu geben brauchte, um hier ganz wahr zu wirken. Im Mittelpunkte der (durch eine Komödie aus dem Kreise Goldonis angeregten) Handlung steht ein Pechvogel, den sein gutes Herz treibt, überall zu helfen, der aber nichts als Verwirrung stiftet und Undank erntet. Dieser Herr Dandolo bringt der Frau seines Freundes mit besten Absichten das Testament ihres Mannes. Er wähnt ihn tot und schafft damit eine Fülle tragikomischer Verwicklungen, die erst durch das Erscheinen eben jenes Totgeglaubten zum Guten für alle Beteiligten geführt werden. Die Personen hat Siegel in glücklicher Anlehnung an die Buffo-Oper typisch geformt. Wir begegnen dem eifersüchtelnden Liebespaar, der halb gefühlsseligen, halb habgierigen Witwe, dem trottelhaften Diener, dem eitlen Arzt, dem polternden Notar. In Dandolo selbst aber mischt sich der italienische Narr, der spanische Don Quichote und der gutmütige deutsche Michel. Die Handlung ist überall witzig und spannend, im richtigen Wechsel von Ruhe und Bewegung, durchgeführt. Ein Meisterstück vor allem der 2. Akt mit den Erlebnissen bei der Testamenteröffnung.

Die Musik ist voller Duft und Farbe. Siegel schreibt keine Nummernoper aber auch kein leitmotivisch gepanzertes Musikdrama. Ganz natürlich erblühen ihm aus der Sprache der reizenden Verse die Motive und Themen, aus den szenischen Gegebenheiten bilden sich die großen Formen mit ihren Gegensätzen. Vorherrschend ist ein südlich beschwingter Plauderton, der gelegentlich wohl einem freien Ausströmen innigen Einzelgesanges Platz macht, meist aber ganz zwanglos zu Ensemblebildungen führt, die vom zärtlichen oder zänkischen Zwiegesange bis zum aufgeregten Durcheinander aller sechs Personen — ein Chor ist nicht vorhanden — reichen. Gegenüber spätromantischem Epigonentum erstrahlt Siegels Musik in köstlicher Frische. „Mozartisch geformt, italienisch beschwingt und deutsch empfunden", so lautete das Urteil von Paul Schwers nach der Uraufführung. In der Tat, es gibt wenige deutsche Opern, bei denen südliche Heiterkeit so in innigen deutschen Humor gebettet ist. Hoffen wir, daß uns der Komponist aus der Fülle seines heutigen Könnens heraus noch weitere Bühnenwerke schenkt.

Der ideale Opernführer

Von Otto Eckstein v. Ehrenegg, Berlin

Die Literaturgattung der Opernführer wird sowohl vom Fachmann als auch vom alteingesessenen Stammsitzinhaber oft von oben herab betrachtet und beurteilt: diese mit Absicht ganz volkstümlich gehaltenen ersten Einführungen in die magisch-bunte Welt einer der jüngsten Musen Apolls können beiden so gut wie nichts Neues vermelden.

Trotzdem haben diese so verächtlich behandelten ABC-Bücher der Opernkunde, diese ersten Sprossen auf dem Weg des Laien zur Kennerschaft, durchaus ihre Daseinsberechtigung, zumal die Oper, trotz aller ungünstigen Prophezeihungen, niemals ihre Anziehungskraft auf die Musiker wie auf die breite Masse eingebüßt hat und allen Anfeindungen zum Trotz gerade heute noch in voller Blüte steht. Mag auch dem mit der Opernkunst seit langem Vertrauten die laienhafte Meinung geradezu lästerlich erscheinen, daß es auf den Text einer Oper gar nicht besonders ankomme, weil er ja doch durch die ihn meist verdeckende Musik nicht durchzudringen vermöge, so begegnet man diesem blasphemischen Urteil doch weit häufiger als es der Kunstfreund vielleicht wahr haben mag. Diese, das organische Kunstwerk „Oper", die künstlerisch notwendige völlige Übereinstimmung von Wort und Ton, Musik und Handlung verkennende oberflächliche Ansicht zeigt einmal aber dem erfahrenen Freund dieser schönen Kunst, was sein durch Erziehung und durch häufiges Anhören der geliebten Melodien geübtes Ohr vor dem Laien voraus hat — beweist aber auch andererseits die erzieherisch wirksame Notwendigkeit von Opernführern, die den Verlauf der Handlung dem Ungeschulten erklären. Denn erst derjenige, der sich die Kenntnis einer von ihm vielleicht auch als noch so belanglos erachteten Opernhandlung erwarb, erzielt dadurch die völlige Genußfähigkeit beim Theaterbesuch.

Ein gewiß recht begrüßenswertes Hilfsmittel hierfür bilden die Programmhefte der einzelnen Bühnen, in denen der von der Arbeit herbeigeeilte Besucher vor Beginn der Vorstellung sich noch schnell über die ihm vielleicht völlig unbekannte Opernhandlung unterrichten kann. Diese heute allgemein üblichen kurzen Textangaben können aber und wollen auch nicht mehr als ein äußerster Notbehelf sein. Für den nur hier und da die Entspannung durch das vielbunte Geschehen auf der Opernbühne als festlichen Höhepunkt seines Alltagslebens sich leistenden Kunstfreund ist nun die Literaturgattung der Opernführer entstanden. Die einen führen nur die gangbaren „Repertoire-Opern", auf, andere dagegen spannen ihren Rahmen weiter und erzählen auch Inhalt und Entstehungsgeschichte älterer Werke, die heute keine Opernbühne mehr aufführt, vermitteln aber dadurch ein kulturhistorisch interessantes Bild der gesamten Operngeschichte und der Wandlungen des Geschmacks der einzelnen Zeiten. Nur wenige dieser opernkundlichen Werke geben neben der textlichen Erzählung in einem besonderen Teil kurze musikalische Analysen. Am zweckentsprechendsten werden immer die Opernführer sein, die sich möglichster Objektivität befleißigen und nicht ihre Einführungen mit einseitigen Wertungen des Herausgebers mischen.

Allen diesen Werken aber, so wertvoll auch ihre Bemühungen sind und so lobenswert auch immer ihre Zielstrebungen sein mögen, haftet der gleiche Mangel einer nüchternen und in trockenem Deutsch berichtenden Inhaltsangabe an. Um diesem Übelstande abzuhelfen und dafür ein wirklich wertvolles Kunstwerk zu bieten, das im besten Sinne erzieherisch wirkt, aber auch dem erfahrenen Opernfreund ein wahrhaft köstliches Geschenk macht, muß die Forderung nach einem dichterisch-wertvollen, nach dem „idealen Opernbuch" erhoben werden. Nur das feine Empfinden eines Dichters, der mit liebevoller Sprache ein Märchen oder eine Sage mit ihrem aus dem tiefsten und klarsten Bronnen des Volksempfinden fließenden poetischen Gehalt nachzuerzählen weiß, vermag auch hier mit feinstem Fingerspitzengefühl bei der Wahl seiner Worte die Umwelt auferstehen zu lassen, in der das von ihm Berichtete sich abspielt. Er wird mit musikalischer Empfindung, ohne erst der musikalischen Untermalung Erwähnung zu tun, die dem „Figaro" seine einmalige Köstlichkeit gibt, den Zauber, der über Mozarts Meisterwerk ausgegossen ist, durch das Schöpferisch-Klingende seiner nachfühlenden Sprache aufblühen lassen.

Man werfe nicht ein, solcher mühevollen Einfühlung lohne es sich bei den meisten Textbüchern erst gar nicht, die — wie das „unmögliche" des „Troubadour" — längst vergessen wären, wenn

nicht die unerschöpflich sich darüber verschwendende Melodienfülle ihrer Komponisten sie am Leben erhalten hätten. Man lese Verdis Briefwechsel, seine immer wiederkehrende Forderung nach Affekten und dramatischen Konflikten, an denen sich seine Musik entzünden könne, und der berufene Dichter wird dann auch für den vielgeschmähten „Troubadour-Schmarrn" akzentreiche und sprühende Worte finden. Welche Poesie birgt allein schon die von dem dumpfen „Miserere" begleitete Stelle — sie schreit förmlich nach einer der Musik gleichwertigen dichterischen Ausmalung durch klangvolle und dramatische Worte findende Nacherzählung. Gewiß kann man die Handlung mancher Opern trocken berichten, ohne dadurch die Poesie und die dramatische Schlagkraft eines wirklich guten Librettos zu zerstören. Man nehme nur das Textbuch zur „Ariadne" von Strauß. Der darin enthaltene genialste Einfall in der gesamten Opernliteratur, diese köstliche Verschmelzung der Opera seria mit der Opera buffa verliert auch beim nüchternsten Bericht nichts von ihrem Witz. Aber welchen Klangreichtum, welche blühenden Worte wüßte hier ein Dichter zu finden! Wo bliebe der dichterische Gehalt des gewaltigen „Tristan", diese ungeheure dramatische Konzeption des vielgestaltigen Sagenkreises und Wagners nach- und neuschöpferische Vertiefung in Schopenhauers Gedankenwelt, wenn man nur nüchtern der Titelfiguren liebendes Leiden erzählte? Hier kann nur eines Dichters fühlendes Herz von eines unendlichen Sehnens tiefsten Schauern in ehrfürchtig-demütiger Sprache Kunde geben. Aber auch den liebenswerten Werken eines Lortzing, den Spielopern der Franzosen mit ihren kichernden und spritzigen Einfällen geht der Schmelz ihrer Anmut verloren, wenn die bisherige Darstellungsweise, die das Zweitrangige des Textbuches hervorkehrt und jedes von ihr betrachtete Werk blaß und blind werden läßt, nicht durch das schöpferisch einfühlende Wort eines dichterisch Schauenden ersetzt wird.

Um der Kunstgattung „Oper" willen, dieses die Phantasie und traumhaftes Verlangen in die seltsamste aller Welten entführende Zauberreich, muß der dichterisch nachdichtende Verkünder erstehen! Er vermag uns erst die olympischen Gefilde, diesen Thronsitz der Götter, den diese bunte Welt erschuf, großartiger noch als je eine Mythologie sie zum Hort ihrer überweltlichen Mächte zu erdichten vermochte, zu erschließen. Gleich wie Aladin mit seiner Wunderlampe die verborgenen Schätze zu entdecken vermag, weiß der in der Legenden Vielzahl sich Einfühlende noch aus eines toten Sandkorns Staub des Diamanten funkelndes Sprühen aufleuchten zu lassen. Ein in diesem Sinne geschriebener und bei aller Ehrfurcht vor der Urgestalt neugedichteter Opernführer vermag durchaus ein Kunstwerk zu sein. Er erfüllte sicherlich in noch weitaus höherem Maße als alle bisherigen Bemühungen, deren anerkennenswerte Absichten, dem Laien ein Hilfsmittel bei dem Besuch einer Oper zu sein und gewänne darüber hinaus gewiß einen noch weitaus größeren Kreis Hörwilliger, als es bisher möglich war. Er vertiefte auch die Achtung vor dem Kunstwerk „Oper" und nicht zuletzt vor den mit Unrecht geschmähten Dienern dieser Kunstgattung — den Textdichtern.

Würde darüber hinaus dieses Werk noch mit Figurinen und Bühnenbildern namhafter Künstler geschmückt, so läge mit diesem Dicht- und Kunstwerk der „ideale Opernführer" vor, dessen Besitzes auch der die bisherigen Werke dieser Art mit hochmütiger Verachtung Strafende sich keineswegs zu schämen brauchte.

Francesco Cilèas „Adriana Lecouvreur" im Deutschen Opernhaus

Es ist ein deutliches Zeichen für eine gewisse Starre im deutschen Opernspielplan, daß die Oper Adriana Lecouvreur von Francesco Cilèa von insgesamt fünfundvierzig italienischen und außeritalienischen Bühnen gespielt worden ist, in Deutschland bisher aber nur einmal kurz in Hamburg erschien und nun erst im Deutschen Opernhaus Einzug gehalten hat. Dabei ist dieses Werk schon sechsunddreißig Jahre alt (nicht sechsundzwanzig, wie das Programm des Deutschen Opernhauses versehentlich schrieb). Es entstand 1902; also in jenen Jahren, als Puccini seinen unbeschreiblichen Siegeszug angetreten hatte und als durch ihn, Mascagni, Leoncavallo und andere eine flüssigere, geschmeidigere und gleißendere Art der Melodieführung aufgekommen war. Welcher Wandel sich damit unter den italienischen Komponisten vollzog, spürt man erst recht, wenn man bedenkt, daß Verdis Falstaff nur zehn Jahre vor Adriana Lecouvreur geschaffen wurde.

Es wäre indessen nicht richtig, Cilèa einfach unter die Puccini-Nachfolger zu rechnen. Davor müßte uns schon die Beobachtung warnen, daß in seiner Partitur manche Klangreize der Butterfly entnommen scheinen, die aber Cilèa bei der Komposition seiner Oper noch gar nicht kennen konnte. Cilèa ist also Schöpfer aus eigenen Quellen. Als Neapolitaner lebt in ihm all jene flüssige Melodik, die die große neapolitanische Schule ebenso wie den Süditaliener Bellini und in gewissem Sinn auch Donizetti auszeichnete. Es ist jene naive und gerade darum bewunderungswerte Kunst, über den Wechsel von Tonika und Dominante eine quellende Kantilene zu legen, die mit Gefühlsbetonung prall geladen ist und der Sängerkehle mit der Selbstverständlichkeit eines neapolitanischen Volksliedes entströmt. Tatsächlich geht Cilèa in seiner Harmonik nicht viel über Bellini hinaus. Richard Wagner hat für ihn beinahe nicht gelebt und daß Richard Strauß damals schon auf dem Marsch war, kann man nach Cilèas Partitur nicht einmal ahnen.

So wie sich Cilèa von allen Zeitströmungen ferngehalten hat, die die Oper irgendwie belasten und ihren unbefangenen Zauber zerstören könnte, so hat er sich auch einem Textbuch verschrieben, das von A. Colautti zwar nach Scribe gearbeitet ist, im Grunde aber noch den Opernaufbau von Metastasio verwendet. Es handelt sich um eine reichverzwickte Intrigengeschichte mit zwei Frauen um einen Geliebten. Daß die eine von beiden die berühmte Schauspielerin der Comédie Française Adriana Lecouvreur ist, gibt der Oper den stets gewinnenden Rahmen des Theaters auf dem Theater. Es fehlen nicht die Verkleidungen, nicht das große Ballett und nicht die Sterbesszene im letzten Akt. So vielfältig ist die Handlung verschlungen, daß man ihr nur bei höchster Aufmerksamkeit folgen kann.

Cilèa hat also die „Oper" voll und ganz bejaht. Er bietet Theater, gutes, sicheres Theater, ohne welches das Theater nun einmal nicht leben kann. Er hat sich von jedem Versuch fern gehalten, die Oper auf Wege zu führen, die für sie nicht taugen. Gerade das ist das Befreiende an diesem Werk. Es ist aber auch die Ursache, daß es uns erst jetzt bekannt wird. Denn auch wir haben den Verstiegenheiten unterdessen Lebewohl gesagt und zur „Oper" zurückgefunden. Von hier aus gesehen nehmen wir die frische Melodik und den blühenden Theatersinn dieser Schöpfung als Speise auf, nach der wir hungerten.

Die Aufführung des Deutschen Opernhauses hatte große Mittel eingesetzt. Bertha Stetzler (Adriana Lecouvreur) und Elsa Larcén (Fürstin von Bouillon) waren die beiden Gegenspielerinnen. Beide groß im Gesanglichen; Bertha Stetzler allerdings durch ihre Rolle in den schauspielerischen Möglichkeiten begünstigt. Valentin Haller als der von beiden Geliebte war offensichtlich durch eine Erkältung an der Entfaltung seiner prächtigen Stimmittel gehindert. Karl Schmitt-Walter hatte als Regisseur der Comédie Française zwar die überaus undankbare Rolle als beständig Abgewiesener und trotzdem grenzenlos edler Liebhaber inne. Aber er erledigte sich ihrer mit ganz ungewöhnlichem schauspielerischem Takt und vor allem mit einem wahrhaft Neapel-würdigem Belcanto. E. Heyer, R. Schramm und zahlreiche Sänger und Sängerinnen kleinerer Rollen gaben der Aufführung Rundung. Am Pult lockte Karl Dammer wahre Vesuvstürme aus seinem Orchester. Die geschmackvolle Spielleitung von Hans Batteux konnte sich auf prächtige Bühnenbilder von Prof. Paul Scheurich stützen.

Friedrich Herzfeld

Musikbriefe

Kassel

Oper. Das Staatstheater konnte eine ganze Reihe von Erfolgen herausstellen, die nicht nur den beteiligten künstlerischen Leitern und deren Helfern, sondern ebensosehr der zielbewußten Arbeit des Intendanten Dr. Franz Ulbrich zu danken sind. Dort, wo er selbst Regie führte, kam es zu Leistungen, die als richtungweisend bezeichnet werden dürfen. Glucks „Iphigenie auf Tauris" war das Muster großen Stils, eine glänzend gelungene Bändigung aller musikdramatischen Ausdrucksmittel. Die gefährliche Berührung des Alltäglichen mit Transzendentalem meisterte er in „Tobias Wunderlich" von Joseph Haas mit solchem Geschick, daß die Oper nicht bloß ein Uraufführungserfolg blieb, über den hier ausführlich berichtet wurde. Sie trug dem Theater auch als Bestätigung von seiten des Publikums eine noch immer nicht abgeschlossene Serie ausverkaufter Häuser ein. „Lohengrin" wurde von Richard Kotz mit der ihm eigenen Sorgfalt neu einstudiert. Alf Rauth war Titelheld, Anny v. Stosch seine hervorragende Partnerin. Ortrud: Magda Strack wechselnd mit Hanna Gorina; Telramund: Victor Mossi wechselnd mit Adolf Harbich. „Bohème" zeigte unter Hans Erich Lenzers musikalischer Leitung eine ungewöhnlich glückliche Zusammensetzung der vier tragenden männlichen Rollen mit Hermann Abelmann, Adolf Harbich,

Josef Niklaus und Jakob Sabel. „Carmen" sangen alternierend Olga Hadwiger-Schnau, Magda Strack und Erika Koch. Richard Kotz dirigierte und überraschte mit vorzüglich durchgearbeiteten Ensembles.

Der „fliegende Holländer" war eine Wiederaufnahme, machte aber nach Victor Mossi neu bekannt mit Adolf Harbich, der ein überlegener Sänger und Gestalter war, ferner mit Erich Hallstroem (Mannheim) und Paul Helm (Düsseldorf) als gastierenden Tenören. Eine Glanzrolle Hermann Abelmanns war der Barbier von Sevilla. Senta Zoebischs Rosine war in der Verquickung von tänzerischer Anmut und illustrierender Koloratur eine Leistung aus einem Guß. In Verdis „Maskenball" sangen Ludwig Suthaus (Stuttgart) und Horst Wolf (Dessau) den Richard. Welche Möglichkeiten in Besetzungsfragen der Intendantur zur Verfügung stehen, zeigte auch hier wieder das Wechseln zwischen Hanna Gorina und Olga Hadwiger-Schnau als Amelia, Senta Zoebisch und Ruth Beheim als Page, Alfred Borchardt und Hermann Abelmann als Renato. Die beiden stimmgewaltigen Bassisten Robert v. d. Linde und Josef Niklaus führten die Schar der Verschwörer. Hans Lenzer hatte als Kapellmeister die Fäden nach der Bühne und zum Orchester hin fest in der Hand. Besondere Anerkennung verdient das Orchester des Staatstheaters, das zur Zeit bis an die Grenzen des physisch Möglichen beschäftigt wird und trotzdem bedeutende künstlerische Höhe wahrt. Der von Fritz Kantner neu aufgebaute und prachtvoll geschulte Opernchor stellt ebenso, wie die von Ellen Petz v. Cleve geleitete Tanzgruppe einen besonders zugkräftigen Faktor der Kasseler Bühne dar. Hinzu kommen die vom Zweckvollen bis ins Großartige gesteigerten Ausstattungen der Bühnenbilder Richard Panzers und Walter Giskes. Wenn wir so, alles zusammenfassend, eine ungewöhnliche Leistungsfähigkeit der in staatliche Regie zurückgeführten Oper feststellen können, so darf man die künstlerische Erziehungsarbeit des leider nur noch selten in Kassel amtierenden 1. leitenden Staatskapellmeisters Robert Heger nicht vergessen, der an der Hebung des Gesamtniveaus hervorragenden Anteil hat. Bartholomäus Ständer

Wien

Im 4. Konzertvereinskonzerte spielte Wilhelm Backhaus — der auch in zwei eigenen Abenden seine große Wiener Gemeinde wieder hinriß — Beethovens *Es*-dur-Konzert. Im 5. gab es als Uraufführung ein „Divertimento" von Wolf-Ferarri, dessen interessantester Satz die duftigen, das Stück eröffnenden Variationen sind. Aufsehen erregte der vorjährige Preisträger des internationalen Wettbewerbes für Violine, Franz Bruckbauer, mit seiner Wiedergabe des Glazounowschen Konzertes. Den Abschluß bildete eine vehemente Aufführung von Tschaikowskys V. Symphonie unter dem impulsiven Leiter dieser Konzertreihe, Dr. Karl Böhm.

Kabasta brachte als Neuheit im letzten Gesellschaftskonzerte die vierteilige „Musik für Streicher, Celesta und Schlagwerk" von Bela Bartók, die bei der Hörerschaft viel Widerspruch auslöste. Weitaus apartere Eindrücke gewann man gelegentlich einer Veranstaltung zum Gedächtnis Maurice Ravels, wenn auch dieses Tonsetzers Walze an Ausdrucksformen und -farben nicht übermäßig reich ist. Die 2. Suite aus der Ballettmusik zu „Daphnis und Chloe" eröffnete. Interessant war das Klavierkonzert für die linke Hand (Paul Wittgenstein), voll Esprit die drei Gesänge „Don Quichotte à Dulcinée", von H. Duhan stilvoll interpretiert, und das raffinierte Creszendo des „Bolero" am Schluß. Das Klavierkonzert, mit Franz Jos. Hirt aus Genf am Flügel, und die Kinderstücke „Ma mère l'oye" lagen dazwischen.

Prof. Julius Lehnert vermittelte mit seinem Frauen-Symphonieorchester die Bekanntschaft mit einer „Lyrischen Suite" von Franz Hasenöhrl, deren neunfach geteilter Instrumentalpart reiche polyphone Möglichkeiten erschloß, die auch technisch voll ausgeschöpft wurden. Daneben aber macht sich warme, bodenständig angehauchte Empfindung, leichtfüßige Grazie oder energischer Schwung geltend, welche Eigenschaften sich zum Ganzen einer anziehenden Musikerpersönlichkeit zusammenschließen. Sie machten sich bei anderer Gelegenheit auch durch eine flotte Violinsonate, ein liebliches Streichtrio und Gesänge (Luise Brix) mit kammermusikalischer Begleitung geltend.

Das 5. Konzert des Tonkünstlerorchesters unter Leopold Reichwein gestaltete sich nicht nur zu einem Triumph des unter dem verflossenen Regime ob seiner deutschen Gesinnung viel verfolgten Dirigenten, der bei seinem Erscheinen demonstrativ bejubelt wurde, es gestaltete sich zu einem ergreifenden Weiheakt der nun anbrechenden neuen Zeit. Nachdem das Auditorium in das vom Orchester angestimmte Deutschland- und Horst Wessel-Lied eingefallen war, erklang die Euryanthe"-Ouvertüre und Brahms' *c*-moll-Symphonie. Ihr folgten drei kurze Melodramen, deren Texte dem nationalsozialistischen Gedankenkreis angehören: „Wir trommeln", „Mutter der Toten" und „Wir schmieden", von L. Reichwein äußerst charakteristisch vertont und raffiniert instrumentiert, von seiner Gattin, Ellen Reichwein eindringlichst vorgetragen, worauf sich die Kundgebungen derart erneuerten, daß das letzte Stück wiederholt werden mußte. Den glorreichen Abschluß dieser feierlichen Veranstaltung konnte natürlich nur das „Meistersinger"-Vorspiel bilden. Emil Petschnig

Aus dem Berliner Musikleben

Der Aufschwung, den das **Landesorchester Berlin** seinem verantwortungsbewußten Erzieher und Dirigenten **Fritz Zaun** verdankt, wurde an einer Aufführung der *e*-moll-Symphonie von Tschaikowsky im 8. Symphoniekonzert des Orchesters besonders deutlich. Es war fesselnd, zu beobachten, mit welchem Geschick Fritz Zaun es versteht, das, was er in jedem Augenblick von seinen Musikern verlangt, durch ungemein plastische Stabführung anschaulich zu machen. Das Ergebnis war eine klare, im überzeugend gesteigerten Aufbau des 1. Satzes besonders eindringliche Wiedergabe der Symphonie. Es fehlte ebensowenig an leidenschaftlicher Wucht in den Aufschwüngen, wie an reizvoll ausgewogenen Klangabstufungen in den lyrischen Teilen. Als zweites Kernstück des Abends, der durch die Ouvertüre zu „König Lear" von Berlioz eingeleitet wurde, hörten wir Chopins *f*-moll-Klavierkonzert in Claudio Arraus mit Jubel begrüßtem, meisterlichem Vortrag. Das Orchester begleitete mit vollkommener Anpassung. Eine Neigung des hervorragenden Pianisten, Chopins gleichsam mit dem Silberstift gezogene, zarte Linien gelegentlich plastischer herauszumodellieren, empfand man als eine nicht zu überhörende Stil-Verlagerung.

Zum zweitenmal binnen kurzer Zeit erleben wir den Vortrag des „Italienischen Liederbuchs" von Hugo Wolf. Wir danken ihn diesmal **Georg A. Walter**, dem hervorragenden Musiker, Oratorien- und Liedersänger, und **Lisa Walter**, seiner Tochter, die sich bei ihrem verheißungsvollen ersten Berliner Auftreten nunmehr als künstlerische Erbin ihres Vaters erweist: grundmusikalisch, im Besitz eines sorgfältig durchgebildeten Soprans von jugendlicher Leuchtkraft, in der Auffassung feinfühlig und geistig beweglich. Als Dritte im Bunde führt **Elsa Walter**, die Gattin des Sängers und Lisas Mutter, die anspruchsvollen Klavierbegleitungen mit bewunderungswürdiger Charakterisierungskraft durch. Georg Walter hat das „Italienische Liederbuch" in geistvollen Umstellungen zu einem Liederspiel für zwei Stimmen gewandelt. Man muß das vorbildlich einheitliche Musizieren aus der Fülle des Herzens und aus Verbundenheit von Phantasie und Taktgefühl erlebt haben, zu dem sich das Künstlertrio zusammenfand. Was auch immer Hugo Wolf an inniger Anbetung und Zärtlichkeit, an spielerischer Verliebtheit, schalkhaftem Humor und Ironie in sein Liederbuch hineingeheimnist hat — es kam ans Licht der Sonnen.

Adolf Diesterweg

Das Konzert des **Dresdener Philharmonischen Orchesters** unter Paul van Kempen fesselte in jeder Beziehung. Hans Brehmes erstaufgeführtes Triptychon, Fantasie, Choral und Finale über ein Thema von Händel ist ein denkbar schwer zu verstehendes Werk. Im Programmheft wird gesagt, es müsse dem Hörer überlassen bleiben, das Thema zu erkennen oder auch nur zu ahnen. Weiterhin: Das Thema sei bei Brehme nicht Bild, sondern Architektonik; nicht Gleichnis, sondern Wesenheit. Daß solche recht ungefähren Hilfen den Zugang nicht erleichtern, liegt auf der Hand. Der Name Triptychon läßt auf eine erste Anregung von sichtbaren Eindrücken her schließen, wie es bei Tonwerken von Reger und vielen andern der Fall war. Doch will Brehmes Musik viel weniger malen. In etwas deutlicherer Weise ist dies nur beim mittleren Satz, dem Choral der Fall. Im übrigen scheint der Begriff Triptychon mehr für den formalen Aufbau bestimmend gewesen zu sein. Ein wirklich inniges Verhältnis hatte beim ersten Hören wohl niemand gefunden und konnte das auch nicht. Nicht minder fesselnd war, Schumanns nachgelassenes Violinkonzert im unmittelbaren Klang zu erleben. Die Meinungen gingen auch dabei auseinander. Es darf aber wohl die Ansicht geäußert werden, daß Eugenie Schumann mit ihrem bekannten, die Aufführung ablehnenden Brief vermutlich recht gehabt hat. Gespielt wurde das Werk diesmal wieder von Prof. G. Kulenkampff. Bruckners 6. Symphonie wurde in der „Urfassung" geboten. Hier ist diese Bezeichnung noch mehr wie bei allen andern Symphonien reine Wortspielerei; denn die Unterschiede sind so geringfügig, daß es kaum lohnt, darüber zu sprechen und die Zuhörer mit dem Hinweis irre zu machen. Von Herzen konnte man den wunderbaren Wagner-Glanz der Instrumentationen bewundern, der in den andren Symphonien Bruckners angeblich die Urgestalt so beeinträchtigt hat. Einen geradezu hervorragenden Eindruck machte die Leistung des Dresdener Orchesters. Der Anstieg, den es in seiner rund fünfundzwanzigjährigen Geschichte hinter sich gebracht hat, ist ungeheuer und der allerhöchsten Achtung wert. Welch herrliche Hörner und

wie klar und licht die Streicher! Paul van Kempen hat sich damit als Orchestererzieher ersten Ranges erwiesen. Sein Dirigieren bestätigte diesen Eindruck.

Alma Moodie (Violine) und **Eduard Erdmann** (Klavier) musizieren schon seit langen Jahren zusammen. Wahrscheinlich verstehen sie sich so gut, weil sie als Musikanten gegensätzliche Naturen sind. Alma Moodie ist brausendes Ungestüm, an Erdmann aber ist alles Zucht und Gezügeltsein. Alma Moodie geht allenfalls einmal bis an die Grenzen. Die Energie ihres Striches schreckt gegebenenfalls vor kleinen Rauheiten nicht zurück wie z. B. in Bachs *d*-moll-Partita für Violine solo. Erdmanns Kunst ist die des Weglassens und man muß den Willen haben, seiner großen Persönlichkeit entgegenzukommen, um immer die Schönheit dieses Entsagens verstehen zu können. Da beide Künstler einander achten, ergänzen und erhöhen sie sich. So erleben wir dann jene Mischung von kalt und warm, von Nord und Süd, von Sturm und Ruhe, die bis zu den letzten Tiefen vorzudringen vermag. Sonaten von Reger und Beethoven bewiesen dies.

Heinz Weiden (Bratsche) und **Gertrud Neumann** (Sopran) hatten sich zu einem gemeinsamen Konzert verbunden. Sonaten für Bratsche hören wir nicht oft. Um so dankbarer sind wir. Die beiden gespielten Werke von Paul Juon und Siegfried Kuhn gleichen sich in vielem. Sie sind romantische Nachblüten. Kuhns Werk ist besonders ergreifend, weil die große Begabung des im Weltkrieg Gefallenen daraus ersichtlich wird. Er hätte sicher den Weg in die Zukunft gefunden. Heinz Weiden spielte die Werke mit flüssiger Technik und prachtvollem Ton, wobei er sich von Waldemar v. Vultée begleiten ließ. Gertrud Neumann bot Arien und Lieder von älteren und jüngeren Meistern. Ihrer kleinen aber sympathischen Stimme sucht sie das Möglichste abzugewinnen. Karl Otto war ihr sicherer Begleiter.

Friedrich Herzfeld

Zwanzig Jahre nach Debussys Tode zählt sein Schaffen bei uns noch immer irgendwie zur „Moderne". Das hat seinen Grund zum Teil darin, daß nur einige wenige, und zwar immer dieselben Klavier- und Orchesterstücke dieses französischsten der Komponisten — wie man ihn nannte — Besitz des deutschen Hörers geworden sind. Es war ein außerordentlich begrüßenswertes Unternehmen des rührigen **Arbeitskreises für neue Musik,** am 20. Todestage des Meisters auch einmal auf seine unbekannteren Werke hinzuweisen. Der Erfolg übertraf alle Erwartungen: die „Sonate pour flûte, alto et harpe" schlug in ihrer musikantischen Fülle, in ihrem Durchbruch ganz „zeitgenössisch" wirkenden Linienspiels durch romantische Klangreizkunst so ein, daß eine Teilwiederholung erzwungen wurde. Paul Luther, Walter Müller und Prof. Max Saal meisterten das interessante Werk. Hauptwerk des Abends waren die im Zusammenhang kaum jemals gehörten Douze études pour le piano, ebenfalls ein Spätwerk des Komponisten, dem Gedächtnis Chopins gewidmet. Diese Hohe Schule impressionistischer Klaviertechnik, mit Geist und Witz gemacht, aber auch voller Schwermut und Müdigkeit, wurde in der Darstellung durch den vortrefflichen Frankfurter Pianisten Dr. Georg Kuhlmann zum starken Erlebnis. Zu Beginn der Feierstunde spielte Kuhlmann in Gemeinschaft mit der ausgezeichneten Berliner Pianistin Elisabeth Dounias-Sindermann die stimmungsschweren Epigraphes antiques für Klavier zu vier Händen.

Adelheid Armhold ist vor einigen Jahren als Konzert- und Oratoriensängerin stärker hervorgetreten als heute. Wir kennen nicht den Grund ihrer Zurückhaltung. Ihr Liederabend im Beethoven-Saal ließ erneut die Vorzüge ihres Singens, vor allem das wahrhaft bezaubernde piano und den grundmusikalischen Vortrag, im besten Lichte erscheinen. Ihre Vortragsfolge wich stark vom leidigen Schema ab: von Schubert, Brahms und Strauß gab es einmal Unbekannteres. Dazu als Seltenheit die biedere Kunst Zelters und eine reizende Kammerkantate des alten Hamburger Opernmeisters Reinhard Keiser, einen ganz besonderen Leckerbissen für den Kenner dieses liebenswerten Musikers.

Erfreuliche Eindrücke nahm man vom Klavierabend des jungen **Hans Priegnitz** mit nach Hause. Hier ist ein Musiker am Werk, der schon über sorgsam ausgearbeitete Spielfertigkeit verfügt. Klarheit in der Herausarbeitung des musikalischen Geschehens zeichnet seine Darstellung aus. Eine Mozart-Sonate wird frisch und musikantisch aufgefaßt, starke dynamische Gegensätze herausgestellt. Der langsame Satz des Italienischen Konzerts, aber auch Beethovens op. 110 verraten, in welcher Richtung sich die Ausdrucksgestaltung des sympathischen Musikers noch zu bewegen hat.

Die Romantik treibt auch in unserer Zeit der Sachlichkeit ihre Blüten. In romantische Stimmung war jedenfalls **Charlotte Nachtweys** „Musik bei Kerzen" getaucht. Vor allem in französischen, dem Chanson angenäherten Volksliedern konnte die Künstlerin alle Vorzüge ihres charmanten Vortragsstils frei entfalten. Auch humorvolle Lieder von Mark Lothar (auf entzückende Verse von Morgenstern) sind bei ihr denkbar gut aufgehoben. Reine Melodik wie Scarlattische Madrigale und manche nordischen und deutschen Volkslieder beeinträchtigt eine leichte Schärfe ihrer Stimme etwas. Aber ihr nicht nur in der intimen Beleuchtung vom Üblichen abweichender Darstellungsstil umschifft diese kleine Klippe geschickt. Es gab viel Beifall für den stimmungsvollen Abend, an dem auch Wolfgang Brugger am Klavier seinen Anteil hatte.

Als namhafter Oratorientenor steht **Alfred Wilde** seit Jahren im besten Ansehen. Auch als Liedsänger nimmt der Künstler sehr für sich ein. Vor allem durch eine echtmusikalische Erfassung des Gehalts und außerordentlich geschmackvolle Darstellungsweise. Auch tonlich gewinnt Wilde seiner nicht immer ganz frei strömenden Stimme viele schöne Wirkungen ab, und es ist kein schlechtes Zeugnis für ihn, daß Schuberts „Litanei" zum geistigen und künstlerischen Höhepunkt des Abends wurde. Walther Schnell begleitete eindringlich, und zwar sämtliche Lieder auswendig, ein seltenes Erlebnis auf dem Konzertpodium! Alfred Wilde erfüllte eine Pflicht der Dankbarkeit, als er auch eine Reihe von Liedern seines Partners ins Programm aufnahm. Es sind mit sicherer Hand romantisch wirkungsvoll gearbeitete Schöpfungen.

Die **Berliner Hans Pfitzner-Gesellschaft** führte ihre zweite Veranstaltung als Kammermusikabend im Bach-Saal durch. Sie verwirklichte an diesem Abend erstmals ihre Absicht, neben Pfitzners Werk das wertvolle Schaffen der Zeitgenossen überhaupt zu fördern. Vom Namenspatron selbst brachte der ausgedehnte Abend das *C*-dur-Klavierquintett op. 23, in dessen auch formal am geschlossensten wirkenden 1. Satz sich der „Klangasket" Pfitzner als schwärmerischer Romantiker enthüllt, und die in sich gekehrte Violinsonate op. 27. Georg Kulenkampff und sein treuer Knappe Siegfried Schultze waren in Gemeinschaft mit Ulrich Grehling (2. Violine), Ludwig Schuster (Viola) und Tibor de Machula (Violoncello) hingebungsvolle Anwälte der Pfitznerschen Sache. Conrad Hansen spielte außer der schon mehrfach bekannt gewordenen Sonate *F*-dur von Gerhard Frommel in scharfer Profilierung die Vier Klavierstücke op. 35 von Max Trapp als Uraufführung. Der Komponist setzt in ihnen den im „Konzert für Orchester" beschrittenen Weg fort. Stärker als die wieder „klassische" 5. Symphonie leben sie von der inneren Bezogenheit zwischen komprimierter Stimmigkeit und Vertikalklang. Ihre musikantische Herzhaftigkeit sicherte ihnen einhelligen Erfolg.

Dr. Richard Petzoldt

Das **Peter-Quartett** erfüllte an seinem Kammermusikabend die Sehnsucht so vieler Konzertbesucher: es brachte etwas Neues: Philipp Jarnachs Streichquartett *c*-moll (1916). Ein klangvolles Werk mit gesteigertem Ausdruckswert des Satzes und der Farbe; eine zwischen tonalen Angelpunkten frei schwingende, schöne Polyphonie und scharf umrissene Themenköpfe geben ihm ein persönliches Profil. Der con sordini gespielte langsame Satz wirkte im Anfang fast wie eine aus alten Zeiten zart herüberklingende Violenmusik. Der mit dankbarem Beifall aufgenommene Jarnach war die beste Leistung des Abends. Die tüchtigen Quartettgenossen nahmen dann noch die schwere Arbeit von Beethovens op. 132 mit dem unendlich langen „Dankgesang" auf sich; hier blühte das Quartett sehr schön in dem scherzohaften 2. Satz; mit Mozarts anmutigem K.-V. Nr. 499 ward der Abend beschlossen.

Der Liederabend **Maximilian Eibl** bewies schönes Naturmaterial des Konzertgebers und eine eigene Note in der Zusammensetzung der Vortragsfolge: Schubert, italienische Lieder; Cornelius' „Vater unser"; Loewes „Liederkranz" und Weber, „Sonett" und „Reigen". Die im Piano angenehm weiche und volle Stimme verliert im Mezzoforte und Forte noch manches an Schönheit; sie flackert, und die Tongebung ist ziemlich guttural; eine kräftige Stützung muß hier noch Festigkeit verleihen. Als Ausdrucksgestalter erwies Eibl sich besonder in Cornelius' „Der du im Feld die Vöglein nährst", wo etwas von unentwegtem Gottvertrauen zu spüren war. Prof. Raucheisen trug am Flügel einen beträchtlichen Teil zum Abend bei.

Willy Hülsers Klavierabend brachte eine Erstaufführung: Variationen und Fuge über ein eigenes Thema op. 16 von Albrecht Prinz v. Hohenzollern. Das händelmäßig heroische Thema wird in einer Reihe Veränderungen mit im Verlauf immer mehr gesteigerten harmonischen Mitteln durchgeführt; von ihnen sind nur einige durch interessant gelockerten, figurierten Satz besonders klavieristisch dankbar; im übrigen wirkt das Ganze etwas einförmig. Der sein ganzes Können und Fühlen dafür einsetzende Willy Hülser konnte sich immerhin einen großen Erfolg bei der Zuhörerschaft erspielen. In meist sehr kräftig zufassender, plötzlich wieder ganz versonnener Art spielte Hülser noch Werke von Beethoven, Chopin und Schumann.

Ernst Boucke

Einem Quartett von Boccherini stellte die **Kammermusikvereinigung Georg Fuhr** als schließendes Rahmenwerk ihres Abends ein Streichtrio op. 8 aus der Feder ihres Primarius gegenüber. Fuhr, von dem man jüngst ein interessantes Quintett hörte, hat eine unverkennbar eigene Handschrift. Knappe, oft improvisa-

torisch anmutende Form, kontrapunktische Behandlung der Instrumente, eine impressionistische, dabei aber sehr herbe Klangfantasie, Vorliebe für absonderliche Stimmungen und oft skurrile Humoräußerungen sind die Merkmale seines Stils, den er mit bemerkenswerter Folgerichtigkeit durchführt. Man wünschte sich nur noch eine reichere Ausbreitung des melodischen Elements; die Einfälle wirken zuweilen etwas kurzmotivisch-formelhaft. Der Komponist ließ mit seinen trefflichen Partnern die Schöpfung eindringlich und plastisch erstehen und erntete starke Zustimmung. Die mitwirkende Mezzosopranistin Adele Harmsen brachte u. a. Lieder von Wolf. Ihre vokale Ausbildung ist noch nicht abgeschlossen und bedarf weiterer gewissenhafter Bemühung in bezug auf Atemstützung und Sicherung der Höhe. Vorerst kommt der Ton noch zu flach. Als Begleiter machte Heinrich Elter auf sich aufmerksam.

Auch in der **Volksoper** geht nun Verdis „Troubadur" in Szene. Man fragt bei dieser Oper nicht, ob das Buch eine Handlung aufbaut, die den Ansprüchen der Gewähltheit und tieferen Sinnhaftigkeit gerecht wird, man überläßt sich einfach willig der blutvollen Musik, die heißen melodischen Atem, großen theatralischen Elan und zündende Rhythmenkraft ausströmt, genialste Einfälle neben allzu Populärem verschenkend. Dirigent und Sänger finden hier jedenfalls dankbarste Aufgaben. Hanns Udo Müllers Stabführung, zuverlässig und klar wie stets, erreicht ihre schlagendsten dramatischen Steigerungen im 3. und 4. Akt, könnte im ganzen freilich noch südlichere Empfindungsgrade und glühendere Klangfarben anstreben. Die Inszenierung Carl Möllers ist bemüht, den Nerv des schauerreichen Geschehens zu treffen. Sehr lebendig wirkte die Balletteinlage im 5. Bild (Einstudierung Marta Welsen). Als Manrico wuchs Wilhelm Trautz zunehmend in seine Rolle hinein. Seine Stimme hat Expansionsmöglichkeiten, ist nur in der Höhe noch nicht ganz gelockert. Sein Gegenspieler und feindlicher Bruder Luna wird von Hans Körner verkörpert, der um den Ausdrucksstil des „finsteren Bösewichts" noch ringen muß. Gesanglich und schauspielerisch war dieser Künstler seinerzeit freier als Figaro in Rossinis „Barbier". Für Margarethe Hoefflin-Jensen übernahm Margarethe Eclas-Schur, reif in Erscheinung und vokaler Leistung, die Leonore. Etwas Unheimlich-Intensives gab Maria Eichberger der Charakterrolle der Acuzena. Als Ferrando fiel wieder Hanns Heinz Wunderlich durch prächtige Baßmittel auf. Walter Kubbernuß schuf einen düster-eindringlichen Bildrahmen, die Chöre wurden aufs beste besorgt durch Ernst Senff. Anhaltender Beifall. Dr. Wolfgang Sachse

Aus dem Leipziger Musikleben

Nach altem Brauch klang der **Gewandhaus-Winter** mit einer Aufführung von Beethovens 9. Symphonie aus. Noch einmal vor der Sommerpause konnte sich hier die geistig klare innerlich gesammelte Gestaltungskunst in der Zusammenfassung des gewaltigen Apparats — die Gewandhaus-Chorvereinigung war in den Männerstimmen wieder durch Mitglieder des Leipziger Lehrer-Gesangvereins verstärkt — unter Hermann Abendroth zu einer Leistung von hinreißender Ausdrucksgewalt bewähren. Viele feine und besonders gelungene Einzelzüge könnte man in dieser Wiedergabe aufzeigen: die meisterhaft durchgeführten Übergänge im 3. Satz, das mit idealer Klarheit geblasene Hornsolo, die unübertreffliche Genauigkeit und die Lebendigkeit im Vortrag des Rezitativs der Bässe, die mühelose Sicherheit, mit der die Chorsoprane die bewegten Stellen in den hohen Lagen meistern, und vieles andere mehr. Aber man wird dessen kaum gewahr in dem großen Spannungsbogen dieser Darstellung, die in ihrer Stilverbundenheit die Traditionen des Instituts besonders eindringlich wirksam werden läßt. In diesen glanzvollen Rahmen fügte sich das Soloquartett Käte Heidersbach, Meta Jung-Steinbrück, Hans Fidesser und Rudolf Watzke mit aller künstlerischen Hingabe ein. Wie insbesondere der Baß sein Rezitativ zu gestalten weiß, dies ist das packende Beispiel einer nicht zu überbietenden künstlerischen Sammlung, die in wenigen Takten eine ganze Erlebniswelt zu erschließen weiß.

Die vier Ouvertüren zu Beethovens „Fidelio" in einer Spielfolge einander gegenüberzustellen, wie es Prof. Walter Davisson im zweiten Orchesterkonzert des **Landeskonservatoriums** tat, erwies sich als ein ungemein lehrreicher und darum nachahmenswerter Versuch, oder, wie Robert Schumann nach der ersten Aufführung dieser Art im Gewandhaus vor beinahe hundert Jahren sagte, als „ein denkwürdiges Zeugnis des Fleißes und der Gewissenhaftigkeit, andernteils der wie im Spiel schaffenden und zerstörenden Erfindungskraft dieses Beethoven, in den die Natur nun einmal verschwenderisch niedergelegt, wozu sie sonst tausend Gefäße braucht". Der Wille zur unbedingten Werktreue, der stets die mit höchster künstlerischer Gewissenhaftigkeit vorbereiteten Aufführungen Davissons mit seinem Orchester kennzeichnet, wurde auch hier wieder in der untadeligen Genauigkeit des Zusammenspiels und der Beachtung so mancher anderwärts gern übersehener Vortragszeichen eindrucksvoll deutlich. Darüber hinaus erfüllte der Dirigent die Wiedergabe mit leidenschaftlichem Schwung und einer geistigen Bedeutsamkeit, die das Orchester in adeligen Klang umsetzte. Als Solistin gab die junge Brasilianerin Carmen de Assis eine durch hervorragende tonliche Qualitäten und eine ausgefeilte Bogentechnik sehr für sich einnehmende, im Ausdruck aber durch eine gewisse Schüchternheit noch ein wenig gehemmte Leistung. Dr. Waldemar Rosen

Aus dem Münchener Musikleben

Konzert. Lebhafteste Anteilnahme weckten und verdienten in den jüngst vergangenen Wochen vor allem einige Konzerte der **Münchner Philharmoniker.** Da mögen mit Vorrang die beiden Abende genannt sein, an denen S. v. Hausegger, der ja bekanntlich mit dem Ende der gegenwärtigen Konzertzeit von der Führung der Philharmoniker zurücktritt, als Interpret der 8. und 9. Symphonie von Bruckner und als Gestalter der „Eroica" noch einmal begeisternde und tief bewegende Musteraufführungen dieser seinem Herzen besonders nahestehenden Schöpfungen bot. Dann sei des Sonderkonzerts gedacht, das die sehr erfolgreiche Erstaufführung von Hans Pfitzners Duo für Geige und Violoncell mit Begleitung eines kleinen Orchesters unter der persönlichen Leitung des Komponisten brachte. Das köstliche kleine Werk, das an den schon im Violoncellokonzert klar ausgeprägten, schlichten Spätstil des Meisters anknüpft, spricht durch die blühende Gesanglichkeit seiner Melodik und durch die lichte Klarheit des Satz- und Klangbilds ganz unmittelbar zur Empfindung. Die Wiedergabe offenbarte den starken Reiz und Wert der Komposition so deutlich, daß die Zuhörer stürmisch eine sofortige Wiederholung begehrten, die willig gewährt wurde. Als ausgezeichnete Spieler der beiden Soloparte bewährten sich Wilhelm Stroß und Hermann v. Beckerath. Der weitere Verlauf dieses Abends vermittelte mit Aufführungen der Vorspiele zu Ibsens „Fest auf Solhaug", des Violinkonzerts, des „Scherzo" (aus dem Jahr 1887) und der „Kätchen"-Ouvertüre ein sehr fesselndes Bild von der Entwicklung des Pfitznerschen Schaffens im Ablauf eines halben Jahrhunderts. Der Meister wurde nach jedem Werk als Komponist und als Dirigent herzlich gefeiert.

In den **Volkssymphoniekonzerten** setzte sich Kapellmeister Adolf Mennerich hingebend für neuere italienische Musik ein. Neben Sgambatis romantizistischem Klavierkonzert, mit dem sich die vorzüglich begabte Pianistin Nadina Ferreri einen Sondererfolg erspielte, hörte man hier Respighis stimmungsdichte „Impressione brasiliane", Casellas packende, klanglich sehr ausladende, schon 1900 entstandene „Italia"-Rhapsodie über sizilianische und neapolitanische Volksthemen, und — als schönstes Werk in dieser Reihe — das vor etwa Jahresfrist geschriebene viersätzige Divertimento in *D*-dur op. 20 von Ermanno Wolf-Ferrari. Wir wünschen diesem entzückenden Stück, das in allen Teilen gleicherweise durch die natürliche Anmut der Melodik, die geistreiche Feinheit und Klarheit der Durchführungen, durch prickelnde Rhythmik und reizvollste Prägung des Klangbilds bezaubert, die weiteste Verbreitung. Ebenbürtig steht dieses Divertimento neben den Lustspielopern des Meisters, dessen künstlerische Persönlichkeit so eigentümlich, ohne daß man irgendeinen Bruch in ihrem Wesen verspürt, halb im Bereich der deutschen, halb in der Sphäre italienischer Musik wurzelt. Der Abend, an dem das Werk als Erstaufführung geboten wurde, vermittelte außerdem noch die sehr sympathische erste Begegnung mit der hochbefähigten jungen Pianistin Marianne Krasmann, die sich als empfindsame und innerlich beschwingte Gestalterin des Schumann-Konzerts die Zuneigung der Hörer gewann.

Oper. Zwei Jahrzehnte nach der denkwürdigen Uraufführung in München hat nun die Bayerische Staatsoper Hans Pfitzners „Palestrina" wieder in einer Neueinstudierung herausgebracht, die uns im Hinblick auf die dabei erreichte Vollkommenheit der Wiedergabe als eine kaum minder bemerkenswerte künstlerische Großtat erscheint. Das schwer zu meisternde Werk war mit einer so hingebenden Sorgfalt, ja Liebe vorbereitet worden, daß es nun musikalisch und szenisch in einer Form erstand, die dem Betrachter vielleicht stärker als je zuvor dessen innere Größe, Ausdrucksgewalt und Einmaligkeit zum Bewußtsein brachte. Vom ersten bis zum letzten Takt stand man im Bann der einzigartigen Schöpfung, die gleicherweise durch die Fülle musikalischer und dichterischer Gedanken, durch die Meisterschaft, mit der hier alles Erstrebte bewältigt ist und durch die ergreifende Wirkung des Gegensatzes zwischen der stillen, geistigen Welt des schöpferischen Genius und dem lauten, verwirrenden Treiben der „eigentlich realen" Mächte dieser Welt immer wieder so tief bewegend zum Geist und zur Empfindung spricht.

Clemens Krauß hatte sich in die Ausdruckssphäre, in die Form und in die eigenartige Klanglichkeit des Werks mit erstaunlichem Feingefühl eingelebt und erreichte nun bei allen Szenen eine faszinierende Eindringlichkeit und Klarheit der Gestaltung. Manche Teile der Partitur, wie die Szene der Erscheinung der verstorbenen Meister der Tonkunst und viele Einzelheiten in der bunten Folge malerischer dramatischer Bilder im Konzilsakt, haben wir hier überhaupt noch niemals in einer so eindrucksvollen und sinngerechten Wiedergabe erlebt. Vom Orchester und allen mitwirkenden Sängern sah sich Krauß in seinen Absichten aufs beste unterstützt. Eine erlesene Schar edler Stimmen und hervorragender Charakterdarsteller war für die Aufführung aufgeboten: von ihnen mögen hier namentlich Julius Patzak (der tief in das Wesen seiner Rolle eindringende Gestalter des Palestrina), H. H. Nissen (Borromeo), Julius Pölzer, Hans Hotter, Georg Hann, Karl Ostertag, Ludwig Weber, Josef Rühr, Adele Kern (Ighino) und Elisabeth Feuge (Silla) mit Auszeichnung genannt sein. Wesentlich zum einheitlichen Gesamtgelingen der Wiedergabe trug auch die bis ins kleinste lebensvoll durchdachte und durchgeführte Spielleitung Rudolf Hartmanns bei, und eine Sehenswürdigkeit für sich waren überdies noch die prachtvollen, fein gegliederten Bühnenbilder von Rochus Gliese, die dem Regisseur die denkbar besten Möglichkeiten zur Verwirklichung seiner Intentionen boten. Die Neueinstudierung wurde nach allen drei Akten mit begeistertem Beifall aufgenommen. Im Kreise der Mitwirkenden mußte auch Meister Hans Pfitzner selbst immer wieder an der Rampe erscheinen.

I. V.: Dr. Anton Würz

Literarisches

Verlag L. C. Wittich, Darmstadt.

Gerhard Frommel: Neue Klassik in der Musik.

In der Schrift „Neue Klassik in der Musik" legt Gerhard Frommel zwei Aufsätze vor, die in knapper Form Standpunkt und Wegweisung der heutigen Lage überschauen. Im Blick auf die Vergangenheit stellen sich griechische Musik und Gregorianischer Choral dar als Muster geistiger Durchdringung der Musik von Ethos und Religion her. Mit dem Barock beginnt die fortschreitende subjektive Auflösung. Nietzsche (den Frommel wiederholt zitiert) hat zuerst die Frage nach dem Ethos der Musik wieder gestellt, und vor ihm hat es Wagner ausgesprochen, daß Musik nur Gefühl, nicht Tat selbst sei, „ihr fehlt der moralische Wille". Eine neue Jugend aber bekennt, daß Musik keine (hemmungslose) Herrschaft mehr über ihre Seele hat, und sie erkennt, daß Musik wie jede andere Kunst Ausdruck eines Gesamtmenschlichen ist, daß auch sie aus dem Leiblichen lebt. So schließt diese Rückschau und Frage nach dem Schicksal der Musik mit der Hoffnung einer Erneuerung aus der Erneuerung des Menschen. „Die Welt des Klanges ist noch nicht erschöpft." — Der zweite Aufsatz blickt in die Zukunft und geht von der Klärung des „Stil"-Begriffes aus. Stil ist nicht nur etwas Formales, sondern er setzt ein Weltbild, eine geheime Bindung zwischen Mensch und Kunstwerk voraus. An Stilarten der heute älteren Generation werden Romantik, Naturalismus und Impressionismus mit den Namen von Pfitzner, Strauß und Debussy genannt. Die ungeheure Spannung und schließlich Auflösung der Form wird an Bruckner und Reger deutlich. Als Grundrichtungen der neuesten Musik werden (in bewußter Beschränkung) genannt Folklorismus (Bartok), Konstruktivismus (Hindemith) und in ausführlicher Beschreibung die Neuklassik Strawinskys. „Klassik" wird erläutert als „eine ebenso starke Verwurzelung in der Realität wie in der Idealität", als „Formwerdung der Idee". — Abschließend läßt sich sagen, daß die kleine Schrift wohl geeignet ist, mit ihrer klaren Begriffsbestimmung als fruchtbarer Ausgangspunkt für weiterbauende Überlegung zu dienen.

Herbert Lingsch

Kleine Mitteilungen

Die Hundertjahrfeier des 1. Deutschen Sängerfestes 1838 in Frankfurt a. M. und der Mozart-Stiftung wird in der Zeit vom 7.—15. Mai durch eine **Festwoche für deutsche Chormusik** begangen. In vier Chorkonzerten werden nur Werke zeitgenössischer Tonsetzer aufgeführt; auch mehrere Uraufführungen befinden sich darunter: Hermann Zilcher hat eigens für das Fest zwei Werke geschrieben: „An die Künstler" (F. v. Schiller) für Männerchor, Sopransolo und Orchester und „Vaterunser" (Klopstock) für gemischten Chor, Knabenchor, Sopran- und Baritonsolo und Orchester. Von Anton Birsak, dem jüngsten Stipendiaten der Mozart-Stiftung, stammt eine Kantate für Chor, Sopransolo und Orchester „Lobpreis Gottes". Ein größeres symphonisches Orchesterwerk des letztgenannten Komponisten wird bei der Hundertjahrfeier der Mozart-Stiftung uraufgeführt. Für die Konzerte ist das Landesorchester des Gaues Rhein-Main verpflichtet worden. Bei der Hundertjahrfeier der Mozart-Stiftung wird der Präsident der Reichsmusikkammer Prof. Dr. P. Raabe eine Kulturrede halten.

Das diesjährige **Würzburger Mozart-Fest** unter Leitung von Hermann Zilcher ist auf die Zeit vom 25.—30. Juni festgesetzt worden.

Die Reichsjugendführung erläutert auf Anregung der Arbeitsgemeinschaft (Reichsmusikkammer — Musikinstrumentengewerbe) ihr im Februar erlassenes **Verbot der Gründung von Mund- und Handharmonikaorchestern innerhalb aller Formationen der HJ.** dahin, daß sich dieses Verbot keineswegs gegen diese Instrumente als solche richte, sondern daß sie deren klanglich bedingten und stileigenen Musizierbereich im geselligen und unterhaltsamen Spiel und Tanz voll anerkenne. In der Literaturfrage wird aber auf die Ausgaben solcher neuer Musik verwiesen, die in stilvoller Art die Handharmonika entweder als Einzelinstrument oder im Zusammenspiel mit Zupfern, Streichern und Bläsern einbezieht. In der ernsten Feiergestaltung scheidet allerdings die Handharmonika auch als Einzelinstrument beim Musizieren der HJ. aus. Sie lehnt in aller Entschiedenheit die Bearbeitungen (auch für Handharmonika-Solo) ab, die Werke großer Meister in unzulänglicher Weise „populär" machen wollen und fordert auf, am Entstehen einer arteigenen geselligen Musik weiterhin mitzuarbeiten.

Aus Anlaß seines fünfjährigen Bestehens führte der **Deutsche Kurzwellensender** eine besonders abwechslungsreiche Festwoche für die Deutschen in Übersee durch. Durch den technischen Ausbau in diesen fünf Jahren ist es gelungen, nunmehr 15 Millionen Auslandsdeutsche an deutschen Kulturleistungen und deutscher Musikübung teilnehmen zu lassen. Das Orchester des Kurzwellensenders untersteht nach dem Weggang von Werner Richter-Reichhelm dem zuvor in Darmstadt tätig gewesenen Generalmusikdirektor Karl Friedrich.

Ein **schleswig-holsteinisches Chorfest** wird vom 23.—25. April in Flensburg veranstaltet. Die Tagung beginnt mit Chorwerken von Buxtehude und Bruhns, die Prof. Dr. Friedrich Blume mit dem Collegium musicum der Universität Kiel aufführen wird. Ein Festkonzert im großen Saal des Deutschen Hauses wird Chorwerke von Komponisten bringen, die ihren Wohnsitz in Schleswig-Holstein haben. Zur Aufführung gelangen Werke von Erwin Zillinger, Alfred Huth, Werner Sprung, Gustav Stolz, Heinz Schubert. Paul Höffers großes Gemeinschaftswerk „Lob der Gemeinschaft" wird unter Leitung von Musikdirektor Gahlenbeck aufgeführt.

Das **34. Schwäbische Liederfest** wird vom 8.—11. Juli in Stuttgart durchgeführt.

Das Programm des **Florentiner Musikfestes** hat insofern eine Änderung erfahren, als auf Initiative des italienischen Außenministeriums der Dirigent Bruno Walter und der Regisseur Wallerstein — beide bisher in Wien — nicht in Erscheinung treten werden.

Im Zusammenhang mit der Sonderausstellung „Leipzig, die Musikstadt im neuen Schrifttum", die ihrerseits in Parallele zur großen Ausstellung „Leipzig, die Musikstadt" im Städtischen Museum der bildenden Künste steht, ist im Gohliser Schlößchen eine besondere **Leipziger Notenstube** mit einer ständigen Schau neuer Noten und Musikbücher eingerichtet worden. Sie gibt dem Besucher die Möglichkeit, sich mit den Neuerscheinungen des Musikalienhandels vertraut zu machen. Zweiundzwanzig deutsche Musikverleger stellen dafür die bei ihnen erscheinenden Werke zur Verfügung.

Personal-Nachrichten

Pfarrer **Otto Finck** erhielt in der evangelisch-theologischen Fakultät der Universität Halle-Wittenberg einen Lehrauftrag für musikalische Liturgik.

Willi Sonnen, der langjährige Leiter der Braunschweiger Singakademie, übernimmt als Nachfolger des nach Leipzig berufenen Chormeisters Hans Stieber den Männergesangverein und die Singakademie in Hannover.

In Danzig starb im Alter von fünfundsiebzig Jahren Intendant i. R. **Curt Grützner**, der ehemalige Leiter des Danziger Stadttheaters. In Danzig war der verstorbene Künstler einige Jahre als Heldenbariton tätig, bevor er im Jahre 1908 die Leitung des Theaters übernahm. Als Danzig vom Reich getrennt wurde, trat Intendant Grützner in den Ruhestand.

Der seit 1891 in Amerika an hervorragenden Stellen wirkende deutsche Organist Dr. h. c. **Wilhelm Middelschulte** vollendete am 3. April sein 75. Lebensjahr. Von ihm stammen außer mehreren Kompositionen für sein Instrument Orgelbearbeitungen von Bachs Chaconne und Busonis Fantasia contrappuntistica.

Prof. **Carl Ehrenberg**, der seit 1935 an der Münchener Staatlichen Akademie der Tonkunst lehrende Komponist wertvoller Orchesterwerke, Kammermusik und der beim Düsseldorfer Tonkünstlerfest 1922 uraufgeführten Oper „Anneliese", wurde am 6. April sechzig Jahre alt.

Fritz Lehmann ist als Generalmusikdirektor und oberster Leiter des Musiklebens nach Wuppertal berufen worden. Seit 1930 betreut Lehmann in Hannover die Oratorienpflege der von der Stadt unterstützten Musikakademie. Mit dem 1934 gegründeten Niedersächsischen Landesorchester hat er in der ganzen Provinz Hannover Symphoniekonzerte veranstaltet. Zugleich leitet er die großen Symphonie- und Oratorienkonzerte in Hildesheim. Seit 1935 ist er mit seinem Orchester für das sommerliche Musikleben in Bad Pyrmont verpflichtet. Auch die alljährlich in Göttingen durchgeführten Händel-Feste stehen seit 1934 unter seiner Leitung.

Theater und Oper

Frankfurt a. M. Die von uns schon gemeldete Umquartierung der Oper ins Frankfurter Schauspielhaus beginnt am 22. Mai und dauert bis zum 10. November. Generalmusikdirektor Franz Konwitschny, der bisher nur Gast war, wird künftig die Operndirektion endgültig übernehmen. Bertil Wetzelsberger bleibt weiter als erster Kapellmeister tätig. Neben Oskar Wälterlin wurde als zweiter leitender Oberspielleiter der Bremer Herbert Decker verpflichtet. Ein neuer Bühnenbildner ist Helmut Jürgens aus Düsseldorf, während Ludwig Sievert und Kaspar Neher als Gäste zur Verfügung stehen.

Köln. Im Opernhaus befindet sich „Margarethe" in Vorbereitung.

Mailand. Mit ihrem Gesamtgastspiel feierte in der Scala die Bayerische Staatsoper unter der musikalischen Leitung von Clemens Krauß in Richard Wagners „Ring"-Zyklus überwältigende Triumphe.

Rom. Generalintendant Heinrich K. Strohm (Hamburg) wurde vom Teatro Reale eingeladen, zum 20. April mit Gino Marinuzzi als Dirigenten und Efisio Cipriano als Bühnenbildner die Oper „Die Frau ohne Schatten" von Richard Strauß zu inszenieren.

Stuttgart. Zum 70. Geburtstag von Max v. Schillings am 19. April gelangt an den Württembergischen Staatstheatern, der ehemaligen Wirkungsstätte des Meisters, die Oper „Mona Lisa" zur Aufführung, in der Kammersänger Theodor Scheidl die Partie des Francesco als Gast singen wird.

Wien. Anläßlich des Aufenthalts von Generalfeldmarschall Göring in Wien fand in der geschmückten Staatsoper eine von Generalmusikdirektor Hans Knappertsbusch geleitete Festaufführung von Beethovens „Fidelio" statt.

Konzert-Nachrichten

Eisenach. Unter Leitung von Conrad Freyse und Walter Armbrust nahm das Eisenacher Bach-Fest einen würdigen Verlauf. Den Festvortrag hielt Univ.-Prof. Dr. Rudolf Gerber (Gießen).

Oslo. Unter den Konzertereignissen der letzten Zeit stehen die beiden Konzerte des Berliner Philharmonischen Orchesters unter Eugen Jochum an erster Stelle. Außerordentlichen Erfolg hatte auch ein von Hans Weisbach dirigiertes Konzert mit Werken von Wagner und Bruckner. Die der alten Musik verpflichtete Berliner Spieleinung berührte ebenfalls die norwegische Hauptstadt. Der Verband norwegischer Komponisten feierte sein zwanzigjähriges Bestehen durch ein von Olav Kjelland, dem Leiter der Philharmonischen Konzerte, dirigiertes Konzert mit Werken von D. M. Johansen, Arne Essen und Sparre-Olsen.

Passau. Das NS.-Reichs-Symphonie-Orchester beendete seine diesjährige Ostgrenzfahrt, die es durch Schlesien, Sachsen und die Bayerische Ostmark geführt hat, durch ein begeistert aufgenommenes Festkonzert in Passau.

Stockholm. Als Abschluß des Winterhilfswerks 1937/38 der Deutschen Kolonie in Stockholm fand ein Konzert des Berliner Pianisten Arno Erfurth statt, der mit außerordentlichem Erfolg Werke von Beethoven, Brahms, Schubert und Reger vortrug.

Straßburg. Bruckners Kunst ringt links des Rheins noch immer um Anerkennung. Im 5. Abonnementskonzert dirigierte Fritz Münch die 8. Symphonie, ohne bei den Straßburger Hörern sehr viel neue Sympathien für den Komponisten zu erwecken. Das 6. Konzert dirigierte Paul Paray (Paris), seine Hauptwerke waren die 2. Symphonie von Brahms und Till Eulenspiegel von Strauß. Paray brachte im 8. Konzert außer Werken von Ibert und Debussy Schumanns „Rheinische Symphonie". Das 7. Konzert, unter Münch, enthielt als Uraufführung die 2. Symphonie des Straßburger Komponisten Frédéric Adam.

Aus Künstlerkreisen

Fritz Werner-Potsdam vollendete kürzlich ein „Kleines Konzert für Blockflöte (f'), Viola da Gamba und Cembalo", das bereits zur erfolgreichen Uraufführung gelangte. Seine Kantate „Heilige Flamme!" für gemischten Chor, Streichorchester und Baritonsolo wird anläßlich einer Tagung des NSLB. Ende April in Bayreuth unter Leitung von Prof. Karl Landgrebe zum ersten Male aufgeführt. Werners letzte kirchenmusikalischen Werke, die Choralkantaten „Lobet den Herren, alle, die ihn ehren" und „Herr Jesu Christe, mein getreuer Hirte", die beide zum Fest der deutschen Kirchenmusik erklangen, erschienen jetzt im Druck.

Das Klavierkonzert f-moll des Hamburger Komponisten und Pianisten **Hans Hermanns** erlebte in einem Hamburger Orchesterkonzert unter Leitung von H. v. Manikowsky mit der Pianistin Friedel Hermanns seine erfolgreiche Uraufführung.

Karl Schüler komponierte Herbert Böhmes Dichtung „Bamberg, dein Reiter reitet durch die Zeit". Das abendfüllende Werk, das im Mittelpunkt einen größeren Teil für Sprecher vorsieht, erfordert gemischten Männer-, Frauen- und Kinderchor mit vier Solisten und großem Orchester.

Die bekannte Kölner Sopranistin **Hilde Gammersbach** hatte auf ihrer Konzertreise mit dem Berliner Gebel-Trio im Baltikum und in Helsingfors stärkste Erfolge. Die Künstlerin begibt sich in diesen Tagen mit dem Trio auf eine weitere Konzertfahrt, die sie in die Tschechoslowakei führen wird.

Karl Ueters Musik zu dem Schauspiel „Richter von Zalamea" in der Bearbeitung von W. v. Scholz gelangte an den Bühnen Karlsruhe, Regensburg und Freiburg i. Br. zur Aufführung.

Udo Dammert wurde von Univ.-Prof. Dr. Max Schneider, dem Leiter des Musikseminars in Halle, verpflichtet, mehrere Einführungsabende in die zeitgenössische Musik in seinem Seminar durchzuführen.

Das **Fritzsche-Quartett** (Dresden) befindet sich auf einer ausgedehnten Konzertreise durch Österreich, Jugoslavien, Bulgarien, die Türkei und die Tschechoslowakei.

Verantwortlich für die Schriftleitung: Für den Teil „Berliner Musikleben" wie für alle Berlin betreffenden Berichte und Beiträge (ausgenommen die Rubriken „Kleine Mitteilungen" und folgende): Paul Schwers, Berlin-Südende, Doelle-Straße 48: — Verantwortlich für den gesamten übrigen redaktionellen Inhalt: Dr. Richard Petzoldt, Berlin-Wilmersdorf, Rudolstädter Straße 127. — Verantwortlich für den Anzeigenteil: Elly Schumacher, Berlin-Südende, Doelle-Straße 48. — Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel, Leipzig C 1. Erfüllungsort und Gerichtsstand Leipzig. I. Vj. D. A. 975

Wohnungs-Tafel
Künstler / Unterricht / Institute

Gesang

Sopran und Mezzosopran

Helene Fahrni Oratorien u. Lieder. Leipzig C 1 Lortzingstraße 14II, Tel. 22289

Hilde GAMMERSBACH Sopran/Oratorien-Lieder KÖLN-Roisdorf, Bonner Str. 31, Tel. Bonn 5762

Eva Gilbert-Lessmann Konzert- und Oratoriensängerin (Sopr.) Hamburg 39, Agnesstr. 37

Adine Günter-Kothé hoher Sopran SEKRETARIAT: GLIMPF BERLIN W 15, Xantener Straße 14 / Telefon 925727

ELSE REUTER-NEEB Konzert- und Oratoriensängerin - Sopran Weilburg/Lahn Adolfstraße 5, Tel. 514

ELSE RUECKER Konzert- und Oratoriensängerin — Sopran Wiesbaden, Dotzheimer Straße 51, Telefon 20897

Marta Schilling Sopran · Lied, Oratorium Berlin-Zehld., Sven-Hedin-Str. 64 · 848622

Lotte Schrader Sopran, Oper-Konzert-Oratorium Sekretariat: Berlin-Charlottenburg 1 Fernsprecher 345977

LORE SCHRÖTER Oratorien und Lieder Köln, Salierring 22, Tel. 223904

Aenny Siben Oratorien und Lieder Frankfurt a. M., Wiesenau 11, Tel. 75637

Alle Musikalien * Alle Schallplatten Accordeons, Kleininstrumente

BOTE & BOCK
G. m. b. H.

Im Zentrum:
Leipziger Straße 37
166416


Gegr. 1838

Im Westen: ab 1. April 38
* Passauer Straße 1
Ecke Tauentzienstraße
241582, 248300

Stadtauslieferungsstelle der Allgemeinen Musikzeitung für Groß-Berlin

Konzert-Organisation, Künstler-Vertretung

LOLA BOSSAN

Gründerin und Leiterin des Orchestre Philharmonique de Paris. Geschäftliche Vertretung der Allgemeinen Musikzeitung. **151, Avenue Wagram, Paris XVIIe**

Sopran und Mezzosopran

Carlotta TAG Koloratur-Sopran/Berlin W 35 Steglitzer Straße 21 / Fernsprecher 213141

Hilde Wesselmann Sopran—Oratorium—Lied W.-Barmen, Ronsdorfer Str. 64. Tel. 60000

Alt

Lore Fischer ORATORIEN / LIEDERABENDE Stuttgart W, Gaußstr. 74, Fernruf 65394

RUTH GEHRS ORATORIEN — LIEDER — ORCHESTERGESÄNGE . SEKR.: BERLIN-CHARLOTTENBURG 1. TEL. 345977

Margarete Hartmann BERLIN-WILMERSDORF Wexstr. 38, 866853

Eva Jürgens ALT-MEZZO W.-Barmen, Wertherhof 6, Tel. 52291

Bariton

Hans Friedrich MEYER LIED-ORATORIUM, Berlin-Neuwestend, Bolivarallee 7, Tel. 991682

Alfons Schützendorf Bariton Oper — Oratorien Berlin-Charl., Berliner Str. 22, Tel.: 312324 / **Gesangspädagoge**

Tenor

Clemens ANDRIJENKO Konzert-Oper Berlin-Steglitz, Albrechtstr. 72b

Konzertdirektion Johan Koning
Ruijchrocklaan 32 **HAAG** Telefon 721571
Engagementsvermittlung und Organisation von Konzerten

Süddeutsche Konzert-Direktion Otto Bauer G. m. b. H. Leitung: Arnold Clement

München Wurzer Straße 16. Gegründet 1890
Telefon: 22795, 23537 / Telegr.-Adr.: Weltkonzert
Geschäftsstelle und Vermittlung sämtlicher Münchener Konzertgesellschaften und Chorvereine

Arrangement von Konzerten, Vorträgen, Tanzabenden im In- und Ausland.
Verlag der Musikzeitschrift Dur und Moll. Schriftleitung: Richard Würz

Dauerinserate verbürgen Erfolg!
Die AMZ. bietet günstige Sonderbedingungen!

Nummer 16 · 15. April 1938

Allgemeine Musikzeitung

Rheinisch-Westfälische Musikzeitung · Süddeutscher Musikkurier
Berlin · Leipzig · Köln · München
65. Jahrgang



phot. Schäfer, Wiesbaden

Karl Elmendorff

Generalmusikdirektor in Mannheim, tritt in den Verband der Preuß. Staatsoper Berlin ein

Postversand ab Leipzig

ALLGEMEINE MUSIKZEITUNG

Hauptschriftleitung und Geschäftsstelle: Berlin-Südende, Doelle-Straße 48 • Fernspr. 75 12 38

Telegramm-Anschrift: Musikzeitung Berlin-Südende. Bankkonto: Deutsche Bank und Diskonto-Gesellschaft, Depositenkasse L III, Berlin-Tempelhof. Postscheckkonto: Berlin 283 28. Zu beziehen durch die Geschäftsstelle Berlin-Südende, Doelle-Straße 48, und Köln a. Rh., Am Hof 30—36, sowie durch alle Musikalien- bzw. Buchhandlungen und Postanstalten. **Geschäftsstelle für die Rheinprovinz und Westfalen:** Musikalienhandlung P. J. Tonger, Köln a. Rh., Am Hof 30—36; Fernsprecher 22 5948; Postscheckkonto: Allgemeine Musikzeitung Köln 55923 • Schriftleitung: Studienrat Alois Weber, Köln-Deutz, Markomannenstraße 12; Fernsprecher 126 74 **Geschäftsstelle für München und Süddeutschland:** Süddeutsche Konzertdirektion Otto Bauer, G.m.b.H., München, Wurzer Straße 16, u. Musikalienhandlung Otto Bauer, München, Maximilianstraße 5 • Stadtauslieferungsstelle für Groß-Berlin: Bote & Bock, Berlin W 8, Krausenstraße 61 • Auslieferung in Leipzig: Breitkopf & Härtel, Leipzig C 1, Nürnberger Straße 36—38 • Die Zeitung erscheint jeden Freitag, vom 15. Juli bis 1. September zweiwöchentlich • Bezugspreis durch Postzeitungsamt und den Buchhandel bezogen RM. 6.25 vierteljährlich einschließl. Bestellgeld • Bei Versand nach dem Ausland werden Porto und Streifbandkosten berechnet • **Preis der Einzelnummer RM. 0.70**

Anzeigenpreise werden nach Millimeterzeilen berechnet. Zur Zeit gilt Preisliste Nr. 5 vom 1. Januar 1938. Ausführliche Auskunft auf schriftliche Anfragen
Für unverlangt eingesandte Manuskripte keine Gewähr. Rückporto ist beizufügen

Allgemeine Musikzeitung

Wochenschrift für das Musikleben der Gegenwart

RHEINISCH-WESTFÄLISCHE MUSIKZEITUNG / SÜDDEUTSCHER MUSIK-KURIER

Herausgeber: Paul Schwers

65. Jahrgang — Berlin, Leipzig, Köln, München, 15. April 1938 — Nummer 16

Bemerkungen zur Musikpsychologie

Von Dr. Edmund Wachten, Berlin

„Musikpsychologie" oder „Psychologie der Musik" weist schon im Wortsinn darauf hin, daß es sich bei dieser Forschung um einen ungeheuer großen Aufgaben- und Fragenkreis handelt, der nicht so ohne weiteres eng zu umgrenzen ist, da er sowohl den Gesamtbereich der Psychologie wie den Gesamtbereich der Musik umfaßt. Wesen und Ziel dieser Wissenschaft ist es, das seelische Verhältnis des Menschen zur Musik auf Grund von Tatsachen zu erklären und unmittelbar oder mittelbar auf die Fragen der musikalischen Bildung und Erziehung einen nicht geringen Einfluß zu gewinnen. Die Musikpsychologie beansprucht also eine Wissenschaft nicht um der Wissenschaft willen zu sein, sondern eine Forschung, deren Ergebnisse fundamental dem musikalischen Kulturleben zugute kommen sollen. Im erstrebten idealen Ziel unterscheidet sie sich nicht von der Ästhetik. Wie diese, gelangt auch sie letzten Endes zu Werturteilen, nur geht sie grundsätzlich von Erfahrungstatsachen aus ohne jede vorgefaßte Bestimmung von dem, was schön ist oder schön sein sollte. Denn die Musikpsychologie hat die fesselnde Aufgabe, gerade den Bereich der unendlichen Mannigfaltigkeit aufzudecken, in dem das Erlebnis Musik als Kunst sich offenbart, die Bedingungen zu erforschen, unter denen sich das musikalisch-künstlerische Erleben zu bilden, zu wandeln und zu steigern vermag.

Vorerst ist die Musikpsychologie noch in ihren Anfängen begriffen und ihre Ergebnisse sind noch sehr uneinheitlich, widersprechend und — abgesehen von unfruchtbaren Methodenstreitigkeiten — schwankend in dem eigentlich Grundsätzlichen ihrer Forschung, nämlich der Tatsachenforschung — ohne jede vorgefaßte ästhetische Normierung. Bei dem so weit gespannten Forschungsbereich sind daher Einzeluntersuchungen weit ergiebiger als solche, die sich der Musikpsychologie als Ganzem zuwenden und gewollt oder ungewollt der eigentlichen Tatsachenforschung schon mit Urteilen vorgreifen, die mehr als subjektiver Standpunkt, denn als objektiv verbindliches Ergebnis anzusehen sind. Im gegenwärtigen Stand der psychologischen Forschungsweise bereits eine „Musikpsychologie" oder „Psychologie der Musik" als Ganzes zu entwerfen, ist daher weder ein sehr fruchtbares, noch ein pädagogisch ungefährliches Unterfangen. Es liegt zudem die Gefahr nahe, daß eine Gesamtbehandlung des Gebietes der Tendenz unterworfen wird, entweder dem Musikforscher oder dem Psychologen als Beweis seiner allgemeinen musikalischen oder psychologischen Anschauung zu dienen. Dieser Tendenz ist weder E. Kurths „Musikpsychologie", noch die kürzlich erschienene „Psychologie der Musik"[1]) des bekannten Psychologen R. Müller-Freienfels entgangen. Sich bereits an das Gesamtproblem einer Musikpsychologie heranzuwagen, erst recht als Psychologe, ist auch deswegen unfruchtbar, weil die musikwissenschaftliche Erforschung der Musik erst einmal mit analytischen Methoden die Hauptprobleme der Musik, ihres Tatsachenbestandes zu klären hat und dabei erst am Anfang, noch lange nicht am Ende eines Weges steht. Wenn daher ein Psychologe mitten in diese Probleme hineingreift, so bleibt das Ergebnis von vornherein kritisch, weil es Ungeklärtes als Tatsachenbestand hinnimmt, und dem Psychologen nicht die Möglichkeiten und wohl auch nicht die Fähigkeiten zustehen, selbständig mit allen Methoden musikwissenschaftlicher Forschung die Probleme anzupacken. Die Verbindung beider Gebiete, des der Musik und

[1]) Da dieser Aufsatz sich nur den wesentlichsten Problemen der Freienfelsschen Anschauungen und Ergebnisse zuwendet, ist davon abgesehen worden, auf Einzelheiten im Sinne einer Buchbesprechung einzugehen. Bei der Vielheit der aufgeworfenen Fragen wäre zudem ein zu großer Raum erforderlich, der aber an unseren grundsätzlichen Feststellungen nichts ändern würde. Der Verfasser sei um Mißverständnissen vorzubeugen bei einer weiteren Auflage seines Werkes darauf hingewiesen, daß sich S. 108 ein Druckfehler mit korrekturbedürftigem Text findet. Zu den beiden aus A. Scherings: „Die musikalische Bildung" entnommenen Beispielen darf es nicht heißen, daß „die große Sexte *d-h* entweder als Terz von *G*-dur oder als Grundton von *a*-moll (!) aufgefaßt werden kann", sondern „auch hier kann der obere Zielton (!) zunächst doppelt aufgefaßt werden: als Grundton von *h*-moll oder als Terz von *G*-dur".

der Psychologie, bringt noch nicht mit sich, daß Musikforscher und Psychologe sich in gleicher Weise auf ihren Gebieten bewegen sollen und können. Denn auf dem einen wie auf dem anderen Gebiete ist sowohl der Psychologe wie der Musikforscher in gewissem Sinne Laie. Der Wert der gegenseitigen geistigen Befruchtung liegt nur dann vor, wenn der Musikforscher und der Psychologe sich der Erklärung positiver Tatsachen zuwenden. Dabei wird sich zunächst einmal als notwendig erweisen, eine engere Umgrenzung des Aufgabengebietes vorzunehmen, die weitaus vordringlicher ist, als sich von der einen oder anderen Seite schon dem Gesamtproblem mit der Tendenz eines Ergebnisses zuzuwenden.

Wenn die Musikpsychologie nicht ihr grundsätzliches wissenschaftliches Ziel, das der Tatsachenerklärung, aufgeben will, so hat sie sich nach zwei Seiten hin dem Phänomen Musik zuzuwenden: einmal als Erscheinung, zum anderen als Wirkung. Im ersteren Falle steht einzig und allein das objektive Kunstwerk zur Ergründung, losgelöst von dem, was es sein soll oder zu sein scheint, sondern ergründet, in dem, was es ist. Der Musikpsychologe wendet sich an das Werk als einer Versinnlichung, Projektion von Psychischem und sucht dabei zu erklären, welche künstlerischen Mittel und wie diese als Identität von Psychischem zu gelten haben. Die Fülle der Problematik, die sich dabei zeigt, weist schon darauf hin, wie sehr dieses Gebiet von dem der Wirkung zu trennen ist, wenn hier nicht, wie nur allzuoft, eine heillose Vermengung von Erscheinung und Wirkung eintreten soll, die alles andere, nur keine Tatsachenergründung ist. Es ist selbstverständlich, daß Erscheinung und Wirkung oft parallel verlaufen, aber ebensooft oder noch öfters tritt das Gegenteil ein. Die immer wieder aufgegriffene Frage nach der Mehrdeutigkeit eines musikalischen Kunstwerkes kann nicht von seiner Wirkung aus dahin festgelegt werden, daß es auf Grund solcher Mehrdeutigkeit in der Wirkung auch keine Eindeutigkeit in der Erscheinung als solcher liegen könne. Daß Müller-Freienfels auch diesen Trugschluß zieht, sei später noch erörtert. Dieser Trugschluß ist zudem solange wenigstens nicht als Tatsache hinzustellen, als nicht die analytische Forschung den bedeutsamsten Teil unseres musikalischen Kulturgutes soweit durchdrungen hat, daß sich von den einzelnen synthetischen Teilergebnissen aus ein klareres Gesamtergebnis erzielen läßt. Es liegt nur im Sinne einer Förderung musikpsychologischer Erkenntnisse, wenn diese musikanalytische Forschung die allgemeine Psychologie als Hilfswissenschaft ebenso heranzieht, wie die Psychologie auf dem Gebiete der Musik als Wirkung dieses als Hilfswissenschaft betrachtet[1]). Die Wirkung der Musik ist zunächst ebenso ein Sondergebiet der Musikpsychologie wie das der Musik als Erscheinung. Ebensowenig wie von Tatsachenbeständen der ersten Forschungszweiges sich unmittelbare Rückschlüsse auf den der musikalischen Wirkung ziehen lassen, ebensowenig lassen sich von diesem Rückschlüsse auf einen Tatsachenbestand des ersteren ziehen. Die Wertungen, die dabei sowohl von der einen wie anderen Seite vorgenommen werden, haben nur soweit Geltung, als sie zu stärkeren Unterscheidungen der Erscheinungstatsache als solche zwingen.

Wie dringlich eine Inangriffnahme dieser hier gestreiften Fragen ist, hat die genannte Schrift von Müller-Freienfels wiederum gezeigt. Fragt man sich am Ende dieser Schrift, was sie denn an neuen Erkenntnissen zur Musik als Erscheinung oder zur Musik als Wirkung erbracht habe, so läßt sich darauf nur antworten, daß sie nicht über die bisher in der philosophischen Betrachtung der Musik üblichen Anschauungsweisen hinausgeht.

Der Fehler des Werkes liegt einmal darin, daß es sich nicht auf ein größeres Teilgebiet beschränkt, und zwar auf das, was dem Psychologen das näherliegende ist: Musik als Wirkung. Denn dadurch, daß der Verfasser nicht die strenge Unterscheidung von Musik als Erscheinung und Musik als Wirkung durchführt, sondern beide immer wieder zu verbinden sucht im Sinne einer vorgefaßten Tendenz, bleibt die Darstellung sowohl für die eine wie die andere Seite wenig ergiebig. „Schaffen und Genießen sind eine untrennbare Einheit", meint der Verfasser, weil „alles Kunstschaffen eine instinktive Berücksichtigung der ästhetischen Wirkung einschließt". Das trifft ohne Zweifel für den Schaffenden zu, während Erscheinung und Wirkung für das Nacherleben nur allzuoft weder eine untrennbare Einheit, noch überhaupt eine Verbindung erreichen. Die Psychologie kann sich damit zufrieden geben, das objektive Kunstwerk nur insofern in Anspruch zu nehmen, als es „Erzeugnis des Schaffens oder Gegenstand des Genießens" ist, für die Musikpsychologie sind aber gerade die psychologischen Forschungsaufgaben, die das objektive Kunstwerk stellt, die bedeutsamsten. Denn erst durch die Erklärung dieses objektiven Tatbestandes erreicht auch der Psychologe eine tiefere Erklärung des Tatbestandes, den er auf dem Gebiete der Musik als Wirkung vorfindet, wenn er beide Tatbestände auf die Gründe des Vereinbaren oder Nichtvereinbaren prüft. Das objektive Kunstwerk, das keinen Schwankungen unterworfen ist, hat immer als Maßstab eines jeden Urteils zu gelten und darum auch innerhalb des Gesamtgebietes der Musikpsychologie im Vordergrund zu stehen.

Ein weiterer Fehler der Darstellung ist, daß Freienfels, wie bereits erwähnt, aus den Wirkungen der Musik auf ihren Tatbestand schließt. Wie E. Kurth baut auch Freienfels seine Musikpsychologie auf einer von der neueren Musikforschung ins Wanken gebrachten Voraussetzung auf, daß die Musik ihrem Wesen und ihrer Aufgabe nach absolut sei und demnach „die Gefühlswirkung als Hauptaufgabe der Musikpsychologie" zu gelten habe. Kurth hat das sehr eindeutig formuliert: „Mit alledem ist es auch gegeben, daß die Untersuchungen von absoluter Musik auszugehen haben, in die von keiner außermusikalischen Ideenumschreibung her eingedrungen werden kann." Kurth vertritt auch an anderer Stelle diese Ansicht, „da gar nicht äußere Vorbilder, Gedanken und dergleichen dem musikalischen Vorstellungsleben entsprechen, diese vielmehr autonom eine ungedankliche und unreale Welt von sich aus bildet". Nicht so scharf formuliert, aber im Grundgedanken gleich, sind auch die Darstellungen von Freienfels auf dieser Anschauung aufgebaut. Er räumt zwar dem „Vorstellungsgehalt der Musik" ein besonderes Kapitel ein und gesteht zu, daß innerhalb des Musikalischen bestimmte Vorstellungsgehalte sowohl bei der Formung wie bei der Aufnahme von Musik vorhanden oder möglich sind, sieht jedoch nur in der Gefühlswirkung das Wesentlichste der Musik, ohne aber den Begriff des Absoluten in der Musik dabei einer strengeren Kritik zu unterziehen. Er charakterisiert den Begriff lediglich dahin, daß er sagt: „. . . absolute Musik ist objektabgewandt, introvertiert." Mit einem „Absolutum" darf sich aber keine Tatsachenforschung abfinden, denn sonst erwidert sie auf die bissige Frage Schopenhauers, woher denn das Absolutum sei, daß das eben das Absolute sei.

Da Freienfels einen Vorstellungsgehalt auch in der „absoluten" Musik für möglich erachtet, andererseits das musika-

[1]) Es fehlt bisher noch an einem Namen, der beide Teilgebiete gesondert bezeichnete und doch auf ihr gemeinsames Streben hinweist. In dem einen Fall ist Psychologie nur in übertragenem Sinne als Entsprechung musikalischer Mittel zu etwas Seelischem aufzufassen, in dem anderen Fall wendet sich die Forschung unmittelbar an seelische Erscheinungen. Vielleicht wäre es zweckmäßig den Gesamtbegriff „Musikpsychologie" auch dem Wortsinn nach zu trennen in: „Psychologie der Musikerscheinung" und „Psychologie der Musikwirkung".

lische Schaffen und Hören im wesentlichen auf den vagen Begriff des Absoluten festlegen will, entsteht eine Art Ausgleichspsychologie, die gerne dem einen wie dem anderen gerecht werden möchte. Richtig weist der Verfasser darauf hin, daß für eine Untersuchung der Vorstellungsbedeutung in der Musik die Lied- und Opernmusik heranzuziehen sei, und wenn in dieser Literatur Vorstellungen bestimmter Art möglich seien, sich auch bei Gleichheit der Erscheinungen in der „absoluten" Musik Vorstellungsgehalte nachweisen lassen müssen. Diese von neueren Musikforschern vertretene Anschauung wird jedoch sofort mit dem Hinweis eingeschränkt, daß in der „absoluten" Musik zwar „Vorstellungen, aber weniger bestimmte" ausgelöst werden könnten. Diese Anschauung vom wenig Bestimmbaren der Musik begründet er schließlich mit einer allzu romantischen Gefühlsaufnahme der Musik: „. . . als Psychologen müssen wir feststellen, daß für viele, wenn nicht die meisten (?) Hörer der Reiz der Musik in solchen subjektiven Träumereien besteht . . . die Traumfantasie ist deshalb so lebhaft, weil die hemmende (?) Kontrolle des Verstandes eingeschläfert (!) ist." Freienfels weist hierbei auf Goethes bekanntes Gedicht „Nachtgesang" hin: „O gib vom weichen Pfühle, Träumend ein halb Gehör! Bei meinem Saitenspiele — Schlafe!, was willst du mehr." Ein dichterisches Stimmungsbild — warum sollte man abstreiten, daß es auch solche in der Musik gibt? — als Beweismittel für das allgemeine Hören von Musik hinzustellen, scheint mir denn doch sehr gewagt. Daß für manche Hörer darin allein der musikalische Genuß besteht, wie für andere vielleicht im Malerischen die sinnliche Freude am Farbensehen, sei gar nicht abgestritten, doch wird es diesen Hörern auch ziemlich gleichgültig sein, was sie hören, um den Verstand einschläfern und Traumfantasien erleben zu können. Wie aber wollte man behaupten, daß diese Hörer Musik musikalisch erleben oder dieses Erleben mit einem Kunstwerk in Beziehung steht oder letzten Endes Rückschlüsse auf das Wesen der Musik und seine Vorstellungsgehalte zuläßt! Es kann nicht oft genug gesagt werden, daß Musikerleben getragen sein muß von einer dauernden Kontrolle des Verstandes des Bewußtseins. Erst durch das stetige Umsetzen von uns durch die Musik gegebenen Gefühlen in Bewußtseinsinhalte und Rückübertragung in Gefühlswerte bildet sich ein Musikerleben von höchster Klarheit und Intensität. Die Musik beansprucht nicht mehr als jedes andere künstlerische Erleben: möglichste Klarheit und Rechtfertigung entgegentretender Gefühle. Mit den Gedankengängen von Freienfels läßt sich kein pädagogisches Ziel erfassen, das schließlich doch der Endzweck einer Musikpsychologie ist. (Schluß folgt)

Mit oder ohne Wiederholung?

Von Prof. Dr. Eugen Schmitz

Wird wohl die Wiederholung gemacht werden? Wie oft fragt man sich das, wenn man in der Konzertzeit regelmäßig in Symphoniekonzerte, Sonaten- oder Kammermusikabende geht. Gemeint ist, ob der Kapellmeister, der Pianist oder die Kammermusikspielenden den Thementeil des ersten Sonatensatzes wiederholen werden, wie dies im klassischen Stil ja meistens vorgeschrieben ist. Manchmal geschieht es, manchmal nicht: Manchmal empfindet man es als selbstverständlich, daß die Wiederholung gemacht wird, und ärgert sich, wenn sie fehlt. Manchmal ärgert man sich umgekehrt aber auch, wenn sie gemacht wird, und meint, man hätte wohl darauf verzichten können. Kurz, eine einheitliche, klare Einstellung zu der Frage gibt es weder bei den Hörern noch bei den Spielern. Ob sie sich bis zu einem gewissen Grade nicht doch gewinnen ließe?

Geschichtlich entstanden ist im Rahmen des Werdens des Sonatenstils die Wiederholung des Thementeils aus Gründen des Formempfindens. Das thematische Grundmaterial sollte zunächst so eindringlich wie möglich dem Gedächtnis eingeprägt werden dadurch, daß es zweimal unterbreitet wurde. Das war freilich nicht der einzige Grund. Wie das dreiteilige Schema der Da capo-Arie *a—b—a* nicht nur der Abrundung galt, sondern nicht minder der Möglichkeit, den wiederholten Teil *a* beim zweiten Male durch Verzierungen von seiner ersten einfachen Erscheinungsform abzuheben, so war auch die Wiederholung des Thementeils im Sonatensatz anfangs noch ein Zugeständnis an die Zierlust der galanten Zeit und des Rokokostils. Man wiederholte nicht einfach, sondern man gab dem Wiederholten beim zweiten Male ein neues, durch Figurationen bereichertes Gepräge. Wie das gemacht wurde, zeigen deutlich die um 1760 erschienenen „Sonaten mit veränderten Reprisen" von Philipp Emanuel Bach. Doch war dieser Standpunkt in der Zeit der reifenden Klassik bald überwunden. Nun galt die Wiederholung des Thementeils wirklich nur noch architektonischen Zwecken. Damit freilich waren auch einer freieren Behandlung die Tore geöffnet, denn als Baustein ist die Wiederholung nicht immer notwendig, ja kaum immer möglich.

Wie verhältnismäßig zäh die Meister aber an ihr doch festgehalten haben, zeigt ein Blick auf die Sonaten, Quartette und Symphonien Beethovens, um von ganz bekannten Standwerken auszugehen. In den Klaviersonaten hat Beethoven — soweit er überhaupt den 1. Satz „sonatenhaft" in engerem Sinne gestaltet — zum ersten Male im 1805 vollendeten *F*-dur-op. 54 auf die Wiederholung des Thementeils verzichtet. Nun ist diese Sonate ja überhaupt etwas leichter gefügt und wird bekanntlich — wie weit mit Recht, stehe dahin — nicht zu den ganz großen Meisterwerken gerechnet. Aber eines, das als solches höchsten Ruf genießt und zeitlich in der Nähe steht, die „Appassionata", hat ebenfalls keine Wiederholung! Daß aber der Meister damit keine endgültige Lösung schaffen wollte, zeigt die Tatsache, daß er dann in der folgenden *Fis*-dur-Sonate op. 78, und in den ihr zunächst sich anschließenden Sonaten doch wieder auf die Wiederholungen zukommt. Erst in der *e*-moll- und in der großen letzten *A*-dur-Sonate fehlen sie wieder, nicht dagegen im riesenhaften *B*-dur-Werk und in der allerletzten *c*-moll-Sonate. Als Streichquartettkomponist hat Beethoven zuerst im ersten der Rasumowsky-Quartette auf die Wiederholung verzichtet, desgleichen im Quartetto serioso *f*-moll. Der Verzicht bleibt aber in dieser Kunstform doch ziemlich vereinzelt. Von den Symphonien schreiben vorerst alle die Wiederholung vor. Eine Ausnahme macht erst die „Neunte".

Ein einheitliches Verfahren Beethovens in der Wiederholungsfrage läßt sich also jedenfalls nicht beobachten. Es ist vor allem nicht an dem, daß er mit fortschreitender Verselbständigung seines Stils immer mehr von der Wiederholung abgerückt wäre. Eher hat man den Eindruck, daß ihm der Verzicht auf die Wiederholung die Ausnahme von einer Regel bedeute. Fragt sich nur, ob er — und mancher andere Meister, an der Regel nicht manchmal mehr aus Überlieferungstreue als aus zwingender künstlerischer Notwendigkeit festhielt, und ob es infolgedessen nicht Fälle gibt, in denen die Beachtung der vorgezeichneten Wiederholung unverbindlich wird.

Die Meinungen der neuzeitlichen Tonlehrer über diesen Punkt gehen auseinander. Während etwa Alfred Lorenz, der geistvolle Entdecker der Formgesetze Wagners, rundweg meint, daß das Weglassen der Wiederholung eine Verunstaltung bedeute, da dem „ersten Stollen" unbedingt ein zweiter gleicher folgen müsse[1]), bekennt der Bruckner-Erklärer August Halm[2]), daß es uns „häufig schon nach den ersten Takten auch einer wohlgelungenen Repetition des ersten Anfangs widerstrebt, weiter zuzuhören", weil wir nicht einzusehen vermögen, „wozu wir das gleiche Erlebnis noch einmal erleben sollen". Joseph Müller-Blattau dagegen sieht wiederum gleich Lorenz in der Unterlassung der Wiederholung eine Schädigung des Kunstwerkes: „Denn im Wiederholen überschauen wir noch einmal den Zusammenhang, in dem Aufstellung der Themen und Verarbeitung bereits in einzigartiger Weise verquickt sind"[3]).

Die Praktiker betreten den vielleicht richtigeren, aber auch von Unsicherheiten nicht freien Weg: eine Entscheidung von Fall zu Fall. Weingartner beispielsweise rät in seinen Anleitungen zur Aufführung der Beethovenschen Symphonien die Wiederholungen bei der „Eroica" und bei der „Siebenten" wegzulassen, bei der

[1]) Vgl. das „Parsifal"-Buch von Lorenz. S. 200.
[2]) „Die Symphonien Anton Bruckners". S. 38.
[3]) Hohe Schule der Musik. Bd. 1, S. 155.

„Vierten" und „Fünften" dagegen unbedingt zu machen. Walter Petzet in seinen wertvollen „Erfahrungen beim Studium von Beethovens Klaviersonaten[1]) rät bei der „Pathétique" aus künstlerischen Gründen von der Wiederholung ab. Gefühlsmäßig stimmt man solchen Vorschlägen ohne weiteres zu. Aber genau begründet findet man sie selten, und wenn, dann ist die Begründung nicht immer so überzeugend wie der Vorschlag selbst, so wenn etwa Weingartner bei der „Vierten" die Wiederholungsnotwendigkeit vor allem aus der Bedeutung der — ohne Wiederholung wegfallenden — Rückleitungstakte ableitet.

Versucht man aber nun doch irgendwie aus all den als richtig erkannten Einzelfällen übereinstimmende Merkmale abzuleiten, so kann man vielleicht auf folgende Gesichtspunkte zukommen: Maßgebend sind zunächst einmal die Größenverhältnisse des ersten Satzes. In seinem Gesamtaufbau soll die Reprise nach dem Durchführungsteil als eine „perspektivische Verkürzung"[2]) des Thementeils wirken. Diese Wirkung wird sie am leichtesten tun, wenn der Thementeil wiederholt wird, also verdoppelt erscheint. Es kann aber die Reprise schon so knapp gefaßt sein, daß sie auch dem einfachen Thementeil gegenüber als Verkürzung erscheint. Dann braucht der Thementeil nicht wiederholt zu werden. Im Gegenteil: die Wiederholung bedeutete dann unter Umständen eine Störung der symmetrischen Ausgeglichenheit. Das ist der Grund, warum Beethoven selbst beispielsweise im *f*-moll-Quartett die Wiederholung gar nicht erst vorgeschrieben hat. Aber auch wenn Gehalt und Entwicklung des Thementeils an sich schon sehr ausgedehnt ist, soll man ihn nicht wiederholen, weil sonst der ganze Satz zu lang wird. Das ist wohl der Grund, der Beethoven in der „Appassionata" auf die Wiederholung verzichten ließ. Vielleicht spielte aber da auch noch etwas anderes mit: das gewaltige geistige Gewicht des Thementeils. Auch solches läßt eine Wiederholung untunlich erscheinen: aufwühlende Erschütterungen steigern sich nicht durch Wiederholung, sondern schwächen sich eher ab.

Aus solchen Fällen wird man Folgerungen ableiten dürfen, und in klassischen Werken, die annähernd ähnlich wie der erste Satz des *f*-moll-Quartetts oder der „Appassionata" aufgebaut sind, die Wiederholung weglassen können, selbst wenn der Meister dem nun einmal eingebürgerten Gebrauch folgend, sie vorgeschrieben haben sollte. Andererseits wird man z. B. in der „Achten" die Wiederholung schon deshalb nicht weglassen dürfen, weil die Reprise den früheren Thementeil erweitert, mithin hier das Verlangen nach „perspektivischer Verkürzung" nur dann erfüllt erscheint, wenn zuvor der Thementeil zweimal gekommen war.

Außer dem ersten Satz sind aber auch die Größenverhältnisse des gesamten Werkes zu erwägen. Denn das Formgefühl erstreckt sich ja auf dieses nicht minder als auf den einzelnen Satz. Da fragt es sich beispielsweise, ob der erste Satz mit Wiederholung nicht zu lang wird im Verhältnis zum nachfolgenden langsamen Satz oder zu den Mittelsätzen überhaupt. Das ist meines Erachtens beispielsweise der Fall, wenn in der „Ersten" von Brahms die vorgeschriebene Wiederholung gemacht wird. Erstes Allegro und Finale müssen als „Ecksätze" sich ebenfalls ungefähr die Waage halten. Und schließlich ist die Zeitdauer des ganzen Werkes zu berechnen. Um ein drastisches Beispiel zu nehmen: wenn etwa Bruckner in seinen Riesensymphonien Wiederholungen der Thementeile gefordert hätte — er hat dies bekanntlich nicht getan —, dann würden dadurch einfach die Grenzen des menschlichen Auffassungsvermögens überschritten worden sein.

Die Frage „Mit oder ohne Wiederholung?" ist mit den vorstehenden Andeutungen gewiß noch nicht gelöst. Aber vielleicht sind wenigstens Anhaltspunkte zu einer solchen Lösung gegeben. Noch etwas war schließlich zu bedenken: Form ist bekanntlich Rhythmus im großen. Und Rhythmus ist wiederum ein Lebensgefühl, das wir aus unserem wirklichen Dasein in die Phantasiewelt der Kunst hinübernehmen. Der Rhythmus unserer Zeit, unseres Erlebens aber ist ein ganz anderer, viel lebhafterer, als der zur Zeit der Klassiker. Auch das muß uns skeptisch und zurückhaltend gegenüber der „Wiederholung" machen, wo diese nicht so zwingend ist, daß wir unseren Zeitrhythmus höheren Kunstzwecken willig und überzeugt opfern.

---

[1]) Neues Beethoven-Jahrbuch. Bd. 5, S. 90.

[2]) Vgl. über diesen sehr einleuchtenden Begriff heutigen Formverstehens das von Lorenz auf S. 72 seines „Tristan"-Buches Gesagte!

Das Musikwissenschaftliche Instrumentenmuseum der Universität Leipzig

Von Dr. Heinrich Husmann, Leipzig

Das musikwissenschaftliche Instrumentenmuseum der Universität Leipzig tritt mit seinen rund 2700 Stücken den größten Instrumentenmuseen Europas würdig zur Seite. Es geht auf das „Musikhistorische Museum" Wilhelm Heyers in Köln zurück, das 1926 vom Sächsischen Staate mit Unterstützung namhafter Leipziger Stiftungen gekauft wurde. Die Stadt Leipzig stellte vom neu entstehenden Museumsbau des „Neuen Grassimuseums" einen Flügel zur Verfügung, so daß die Sammlung auch eine geradezu einzigartige Aufstellung finden konnte. Am 30. Mai 1929 wurde die Eröffnung in den neuen Räumen vollzogen. Das Museum Heyers ging schon auf mehrere Sammlungen zurück, die dem Ganzen das Gepräge gaben. Den Grundstock bildet die letzte der drei Kollektionen Paul de Wits in Leipzig, die vor allem viele Stücke von thüringischem und sächsischem Ursprung enthielt, die so nun wieder den Weg in die Heimat gefunden haben. Hierhin gehören vor allem die für Hilberdorf von Gottfried Silbermann 1723/24 erbaute Orgel, mehrere von Joh. Christ. Hoffmann in Zusammenarbeit mit Joh. Seb. Bach gebaute Streichinstrumente, besonders zwei Exemplare der Gattung Viola pomposa, endlich der Spieltisch der Scheibeschen, von Joh. Seb. Bach abgenommenen Johanniskirchenorgel. Anderer Herkunft sind sehr frühe italienische Cembali, Spinette und Klavichorde (z. B. das des Domenicus Pisanzensis von 1543), der Hammerflügel von Christofori (1726), der Violino piccolo des Ant. Stradivari und andere Stücke. Neben diesen Hauptbestand treten als wertvolle Ergänzungen die Ibachsche Klaviersammlung und das außereuropäische Instrumente umfassende Museum des Barons Kraus (Florenz). Während der Leipziger Zeit selbst konnten bereits wertvolle Neuerwerbungen getätigt werden, vor allem wird der Kreis alter Instrumente vervollständigt durch die nach den Gesichtspunkten der modernen Orgelbewegung gebaute „Karl Straube-Orgel".

Dem Museum stehen zur Verfügung eine technische Werkstatt, die alle Instrumente in spielfertigem Zustand erhält, und eine photographische Werkstatt. Durch die Angliederung an das Musikwissenschaftliche Institut der Universität ist weiter dafür gesorgt, daß die Instrumente des Museums nicht nur Schaustücke bleiben, sondern einesteils wissenschaftlich reiche Verwendung finden, andererseits häufig zum klingenden Leben erweckt werden. Gerade dem letzten Punkt wurde stets besondere Aufmerksamkeit gewidmet. Schon am 2. Februar 1930 fand die erste „Sonntagsvorführung" statt, das Jubiläum der 50. Veranstaltung ist für 1939 zu erwarten. Gerade die konsequente Heranziehung der Instrumente zur Erschließung der zu ihnen gehörenden Musik sichert dem Museum eine Sonderstellung unter ähnlichen Einrichtungen. Neben mehr konzertmäßigen Veranstaltungen stehen im Vordergrund solche, die bestimmte Instrumentengruppen herausheben, z. B. Wiener Klaviere, Pauken und Trommeln, europäische Volksinstrumente usf., andererseits wurden auch musikwissenschaftliche Fragen erörtert, etwa das Problem „Cembalo oder Klavichord?" Die auch äußere Krönung dieser Arbeit bildete 1937 die Gründung einer „Gesellschaft der Freunde des Instrumentenmuseums", die den Veranstaltungen eine sichere Grundlage gibt. So dient das Instrumentenmuseum der Universität Leipzig in gleicher Weise der Wissenschaft wie künstlerischer Praxis.

Zeitgenössische Opernstoffe

Von Ernst Boucke

Dieser Aufsatz ist für das Heft „Oper der Gegenwart" bestimmt gewesen. Aus redaktionellen Gründen konnte er erst jetzt nachgeholt werden. — Die Schriftleitung.

In meinem Aufsatz „Die Opernhandlung", AMZ., Jg. 62, S. 51, habe ich zu erklären versucht, warum die Oper ihre Stoffe mit Vorliebe aus der Vergangenheit nimmt, habe gezeigt, wie die Oper in ihrem ersten Jahrhundert, obzwar stofflich oft in der Mythologie und frühen Geschichte verweilend, doch ihr Spiel im Gewande ihrer Gegenwart vor sich gehen ließ, wie dann zur Zeit der Klassik Gegenwartsgeschehen, besonders in der heiteren Oper, auf die Bühne gelangt, danach aber die Handlung wieder in geschichtliche,

legendäre, ja vorgeschichtlich-mythologische Zeiten rückt, schließlich sich sogar ins zeitlose Volksmärchen zurückzieht, um dann mit einem Sprung sich dem Geschehen moderner Gegenwart zuzuwenden, doch nicht durchweg; auch für unsere Zeit gilt das in dem oben zitierten Aufsatz Gesagte: „Im allgemeinen ... sichern die Opernhandlungen sich durch fremdländisches Kolorit oder historisches Gewand oder durch die Verbindung beider Handlungshintergründe eine romantisierende Folie, die einen scheinbar auch heute noch unentbehrlichen Faktor ihrer Wirkung ausmacht." Es kommt tatsächlich nur darauf an, ob das dramatische Geschehen opernfähig ist, nicht aber, ob es sich im Gewande der modernen Gegenwart vor unsern Augen vollzieht.

Bei der Gliederung der zeitgenössischen Opernstoffe in Hauptbezirke kann man von der Zweiteilung ausgehen, die Dr. Eugen Brümmer (Essen) in seiner Besprechung der Uraufführung von Erich Sehlbachs Oper „Die Stadt" macht: eine Art „buffa", vertreten durch Puppenspiel-, Volksbücher- und Stegreifkomödienstoffe wie Zaubergeige, Dr. Faust, Ulenspeegel und Diener zweier Herren, und eine Art „seria", vertreten durch Opern wie Prinz von Homburg, Günstling und Enoch Arden. Diese zwei Bezirke stehen sich als Gegensätze gegenüber; zwischen ihnen liegt ein breites Übergangsfeld mit zahlreichen Grenzfällen; die Gesamtaufteilung ergibt etwa folgende Reihe: tragische Oper (opera seria); ernste Oper mit nichttragischem Schluß, religiös oder gesinnungsmäßig verankerte Volksoper, Gesellschaftsoper, Opernkomödie, heitere Oper (opera buffa), heiteres Singspiel und Jugend-(Schul-)oper. Durch die heutzutage zu den beiden letzten Gattungen zu rechnenden Stücke gehören diese eigentlich nicht mehr zur Oper, deren Gebiet mit der heiteren Oper schließt.

Diese Gliederung der Opernstoffe wird überschritten von einer anderen, die ich in dem Aufsatz „Die Oper im Bild", AMZ., Jg. 64, S. 165, aufgestellt habe, einer dreifachen: Opern mit einer sich in wunder- und zauberdurchtränkter mythischer oder märchenhafter Sphäre aufhaltenden Handlung; Opern mit einer hier und da durch Wunder oder Zauber durchbrochenen realistischen Handlung; Opern mit rein realistischer Handlung.

In jeder dieser drei Gattungen können im Prinzip Opern aller oben aufgezählten Abstufungen hinsichtlich der dramatischen Schwere vorkommen, so daß uns zur Klassifizierung vierundzwanzig Typen zur Verfügung stehen. Eine Einreihung der in den letzten fünf Jahren auf den deutschen Bühnen uraufgeführten Opern unter diese Typen wird Aufschluß darüber geben, welche Typen heute die von seiten der Komponisten und Intendanten mit dem meisten Interesse bedachten sind; ein Vergleich mit dem sich in den Aufführungsziffern äußernden Interesse des Publikums würde in manchen Fällen die Wahl des Komponisten und Intendanten bestätigen; doch ließe sich auch sehr gut der Fall denken, daß ein nur einmal vertretener Operntyp stärksten Erfolg erzielt, weil er einen überragenden Komponisten zum Schöpfer hat.

Eine erste Übersicht über die in den letzten sechs Jahren in Deutschland und den deutschsprachigen Ländern ur- und erstaufgeführten Werke zeigt, daß die zwei Hauptgattungen, die ernste und die heitere Oper, in fast gleicher Stärke das Feld wie zwei Türme beherrschen: unter rund 90 Werken sind 34 ernste, davon 21 tragische und 31 heitere, davon 19 im ausgesprochenen Buffostil; dazwischen liegen 12 religiös oder gesinnungsmäßig gebundene Volksopern und 2 Gesellschaftsopern; jenseits der Buffooper 11 Singspiele, davon 4 Jugendsingspiele. Wir sehen also den ernsten und den heiteren Bezirk gleichstark bearbeitet mit einem kleinen Übergewicht des ernsten Bezirks. Ziehen wir jetzt aber die Aufführungszahlen in Betracht, so stellen wir fest, daß, an ernsten Opern zwar etwas mehr angeboten, an heiteren Opern aber mehr verlangt wird als an ernsten. Im Felde der ernsten und der ernst-heiteren Oper stehen Wagner-Régeny, Ottmar Gerster (dieser in 2 Gattungen), Hermann Reutter und Werner Egk mit zusammen 510 Aufführungen an erster Stelle; im Feld der heiteren, leichten Oper und des Singspiels Richard Strauß, Léhar, Wolf-Ferrari, Wilhelm Kempff und Artur Kusterer mit zusammen 1143 Aufführungen, an denen Strauß allein mit 729 seiner musikalischen Komödie „Arabella" den Hauptanteil hat.

Gliedern wir nun die Stoffe nach dem in der Einleitung dargelegten System, und zwar innerhalb der einzelnen Gattungen nach dem Erfolge gereiht, so ergibt sich folgendes Bild:

Tragische Oper:

Wagner-Régeny: Der Günstling, mit Hinrichtung des Helden Fabiani endend. 16. Jahrhundert.

Ottmar Gerster: Enoch Arden, mit dem Freitod des Helden endend. Gegenwart.

Ernst Richter: Taras Bulba; T. Bulba läßt einen seiner Söhne hinrichten, verliert den andern durch den Krieg und stirbt am Übermaß des Schicksals. 16. Jahrhundert.

Respighi: Die Flamme; eine junge Fürstin wird als „Hexe" zum Scheiterhaufen bestimmt. Ravenna, 7. Jahrhundert.

Erich Sehlbach: Galilei; Tragödie des gegen veraltete Meinungen kämpfenden Genies. 17. Jahrhundert.

Derselbe: Die Stadt; Opfertod eines das feindliche Lager vor der Stadt anzündenden Krüppels, der sich zu sonst nichts nütze wähnt. 16. Jahrhundert.

Albert Mattausch: Pußta; Tragödie zwischen ungarischem Naturkind und seichtem Großstadtkünstler. Gegenwart.

Albert Henneberg: Inka; Zerstörung des Inkareiches durch Pizarro. 16. Jahrhundert.

Eugen Bodart: Der abtrünnige Zar. Der mit sich selbst zerfallene Zar läßt sein Land im Stich und sühnt durch qualvollen Tod bei Krönung des Gegenzaren. Mittelalter.

Max Peters: Der Sohn der Sonne; Amenhotep IV. fällt durch Mord im Kampf gegen die Amonspriester, die ihre Macht gegenüber dem neuen Sonnenkult behaupten wollen. Altertum.

v. Klenau: Michael Kohlhaas, der sein Recht durch Gewalt erlangen will und dadurch selbst dem Henker verfällt. 16. Jahrhundert.

Hermann Henrich: Beatrice (Schillers „Braut von Messina"), deren Brüder, zu ihr in Liebe entbrannt, durch Brudermord und Selbstmord enden. 15. Jahrhundert.

Johannes Riedel: Der Tod des Johannes a Pro. Der Feldhauptmann J. a Pro wird von einem Spion gemeuchelt, den er entlarven will. Mittelalter.

Alfred Schattmann: Die Hochzeit des Mönchs. Tragödie eines durch Vertauschung des Klosterfriedens mit weltlichem Patrizierdasein zum Ehebrecher werdenden Mönches. 13. Jahrhundert.

Paul Hoeffer: Der falsche Waldemar. Tragödie des sich zu Großem berufen fühlenden, aber als unecht erkannten Prätendenten. 14. Jahrhundert.

Gerhard Schjelderup: Liebesnächte. Eine junge Adelige, die ihrer Herzensneigung nicht folgen darf, nimmt Gift, um der der Heirat mit einem verkommenen Grafen zu entgehen. Gegenwart.

Winfried Zillig: Das Opfer. Rittmeister T. Oates, der mit seinen erfrorenen Füßen den Rückmarsch von Scotts Südpolexpedition gefährdet, endet freiwillig in einem Schneesturm. Gegenwart.

Paul Wittmack: De Uglei. Nach einer holsteinischen Sage versinkt die Kapelle, in der Trauung nach voraufgegangener Untreue stattfinden soll. Mittelalter.

Vittorio Giannini: Lucedia. Die Priesterin Lucedia und ihr Geliebter werden vom Oberpriester zu getrenntem Untergang auf dem Meer verurteilt. Altertum.

Livio Luzzatto: Judith, die in religiöser Ekstase zur mordenden Rächerin wird. Biblisches Altertum.

Schostakowitsch: Lady Macbeth von Mzensk. Greueloper. Gegenwart.

Wir sehen, daß von diesen 21 tragischen Opern nur 5 in der Gegenwart spielen; unter ihnen ist der sehr erfolgreiche Enoch Arden von Ottmar Gerster. Eine in Mythologie gebettete Handlung findet sich keinmal, eine in Sage gebettete Handlung nur einmal vor, in Wittmacks „Uglei"; alle anderen Handlungen verlaufen im Realen. Wie man sehen wird, hat sich das Wunder- und Zauberelement, das zu Wagners Zeit in der deutschen tragischen Oper herrschte, jetzt in der Volksoper und in der heiteren Oper angesiedelt; Mythologie und Sage wird heute nicht mehr so ernst genommen, als daß eine auf ihnen basierende tragische Handlung noch genug erschütternde Symbolkraft haben könnte. Nur in der bewußt als Märchen genommenen heiteren Zauberoper lassen wir Wunder und Zauber gelten, da gewähren wir der Phantastik Existenz- und Heimatrecht. Man ist eben nicht spurlos durch den Verismus hindurchgegangen.

Von den übrigen 16 in der Vergangenheit spielenden Handlungen gehören 7 dem 15.—17. Jahrhundert, 6 dem Mittelalter und 3 dem Altertum an. Ist es Zufall oder symptomatisch für das Wesen der Oper, daß die farbenprächtige Renaissance- und Barockzeit (15.—17. Jahrhundert) allein 7 Stoffe geliefert hat?

Die Gattung der ernsten Opern mit nicht-tragischem Schluß wird vertreten durch

Ottmar Gerster: Madame Liselotte. Seelische Leiden und seelischer Triumph der an den französischen Hof verheirateten, ihrer Heimat unverbrüchliche Treue haltenden Liselotte von der Pfalz. 17. Jahrhundert.

Paul Graener: Der Prinz von Homburg (nach Kleist). 17. Jahrhundert.

v. Klenau: Rembrandt van Rijn. Rembrandts innere Verklärung. 17. Jahrhundert.

Ludwig Maurick: Die Heimfahrt des Jörg Tilman. Der Frontsoldat J. Tilman kehrt zurück und baut sein Schicksal neu. Gegenwart.

Rimski-Korsakoff: Die Legende von der Stadt Kitesch. Gott macht die Stadt für Feinde unsichtbar. Mittelalter.

Ludwig Roselius: Godiva. Der englischen Sage nach muß die keusche Lady Godiva auf Befehl ihres jähzornigen Mannes nackt durch die Stadt reiten; daß sie es, während Gott alle Augen von ihr wendet, tut, demütigt ihn tief und läutert ihn. Mittelalter.

Erich Mirsch-Riccius: Der Student von Prag. Wilde Gespensterromantik. Um 1800.

Fritz v. Borries: Magnus Fahlander. Freiheitskampf der Finnen gegen den Bolschewismus. Gegenwart.

Alexander Ecklebe: Genoveva. (Nach Hebbel.) Mittelalter.

Franz Salmhofer: Iwan S. Taressenko. Tarassenko opfert sich für Fedja, der einen Soldaten tötete, weil dieser sich seiner Braut näherte. Zeit des russischen Bauernaufstandes 1870, der durch Militär unterdrückt wurde.

Francesco Malipiero: Legende vom vertauschten Sohn. Nach einer alten sizilianischen Sage: ein geraubter und als Prinz erzogener Knabe entdeckt seine Zusammengehörigkeit mit seiner alten Heimat, als er wieder einmal dorthinkommt, und verzichtet auf sein Prinztum. Mittelalter.

Derselbe: Das Mysterium Venedigs. Eine Geschichtsvision, vom Mittelalter bis zur Gegenwart reichend.

Alexander v. Zemlinski: Der Kreidekreis. (Nach Klabund.) Chinesische, in einem Teehaus (Freudenhaus) beginnende, am Kaiserthron endigende Liebesgeschichte. Exotisch, zeitlos.

Von diesen 13 ernsten, nicht tragisch endenden Opern holen nur 3 (Tarassenko mitgerechnet) ihre Handlung aus der Gegenwart, unter ihnen das in jeder der letzten vier Spielzeiten mehrfach aufgeführte eindrucksstarke Bekenntniswerk oratorischen Charakters „Die Heimfahrt des Jörg Tilman" von Ludwig Maurick. Am stärksten ist in dieser Gruppe das Mittelalter mit fünfmaligem Vorkommen vertreten; 3 Handlungen spielen im Barockzeitalter, dem 17. Jahrhundert, darunter Ottmar Gersters sehr erfolgreiche „Madame Liselotte"; die um 1800 liegende Handlung des „Studenten von Prag" und die mittelalterliche „Kitesch"-Legende sind die einzigen Stoffe, in denen Zauber und Wunder vorkommt; alle andern Handlungen, auch die des exotischen (heute nicht mehr aufgeführten) „Kreidekreises", spielen im Realen. Das Altertum ist in dieser Gruppe gar nicht vertreten.

Von den tragischen und ernsten Opern spielen also 8 in der Gegenwart, 1 um 1800, 10 in Renaissance und Barock, 11 im Mittelalter, 3 im Altertum und 1 in zeitloser Exotik.

Von Bedeutung erscheint mir die Tatsache, daß es in diesen beiden Gattungen keine Oper gibt, die im Gewande des Rokoko spielt. Am Schluß meiner Darstellung wird auf eine interessante Gegensatzerscheinung hierzu auf dem Gebiete der Buffooper hingewiesen werden, die wohl nicht zufällig ist, aber in dieser scharfen Ausprägung nicht angenommen zu werden brauchte.

(Schluß folgt)

Zur liturgischen Bewegung in der evangelischen Kirche

Die bald nach dem Schrecken des Weltkrieges innerhalb der evangelischen Kirche einsetzende liturgische Bewegung ist im allgemeinen praktisch über die ersten Anfänge leider immer noch nicht hinausgekommen. Rühmliche Ausnahme hier und da, wie im Rheinland zu Düren, Düsseldorf, Essen und sonstwo bestätigen nur die Regel. Gewiß ist in vielen Konferenzen fleißig gearbeitet worden: Agenden, Liturgien mancherlei Art und Gestalt sind ausgearbeitet und in Vorschlag gebracht worden. In Sonn- und Festtagsgottesdiensten erklingt aber nach wie vor die allbekannte Liturgie, in welcher das „Ehre sei dem Vater" und „Und Friede auf Erden" auf die völlig unliturgischen Sätze des russischen Komponisten Bortniansky gesungen werden. Die nach dem Kriege vielfach neuerstandenen Kirchenchöre, gegründet zur Hebung der Kirchenmusik und des gottesdienstlichen Lebens, gehen, wie die Statistik zuverlässig zeigt, an Mitgliederzahl sehr zurück. Diese rückläufige Bewegung wird fortschreiten, wenn die Kirche nicht neue, anregende Aufgaben stellt: zeitgemäße Predigten; Agenden, die nach Text und Vertonung dem Wesen der evangelischen Kirche entsprechen; organische Eingliederung des Chores in den Gang des Gottesdienstes; regelmäßiges Auftreten des Chores mit ein- und mehrstimmigen Darbietungen, ohne und mit Orgel- und sonstiger, geeigneter Instrumentalbegleitung; Neueinrichtung von Nebengottesdiensten in Form von Metten und Vespern.

Mit letzteren Feiern hat man im Rheinland, wo unter starkem reformiertem Einfluß der eigentlich liturgisch gestaltete Gottesdienst so gut wie ohne Tradition ist, gute Erfahrung gemacht. So fand in einer Wuppertaler lutherischen Kirche eine Vesper statt, bei welcher Hunderte wegen Platzmangels vor den Kirchentüren umkehren mußten. In dieser Vesper kam zur Uraufführung ein geistliches Gedicht von dem zur Zeit bedeutendsten Dichter der evangelischen Kirche, dem in den Bayrischen Alpen lebenden sechzigjährigen Rudolf Alexander Schröder: „Mitte des Lebens". Es sind fünfzehn Gedichte, bestimmt zum Gemeinde-, Solo-(Alt), und mehrstimmigen Chorgesang (in Wuppertal musterhaft durch die Kurrende von Erich vom Baur vorzüglich diszipliniert ausgeführt). In die Liederreihe, die sich vorzüglich für eine Vesperstunde eignet, gehört u. a. als einleitender Gesang „Zu Beginn des Kirchenjahres"; die Altstimme singt mit Orgelbegleitung das tief empfundene „Lied an den Abendstern"; der Chor stimmt a cappella den machtvollen „Lobgesang" an. In dichterisch schöner, einfacher Sprache werden wir über Sonnenwende, Advent, Weihnachten, durch die Todestür („Komm selber") in die Ewigkeit zu Gott geleitet. Aus dem tiefsten Wesen dieser warmempfundenen Dichtung hat der Berliner Tondichter Hermann Simon, von welchem unsere Kurrende schon manches schöne Werk aufführte, eine Vertonung geschaffen, die den gleichen Geist atmet: mit schlichtem, trefflichem choral- oder choralartigem Ton ist der Stil edler evangelischer Kirchenmusik aufs Beste getroffen. Die sämtliche Sitz- und Stehplätze füllende Gemeinde sang wie alte, bekannte Weisen aus verteilten Blättern, die Text und dazu gehörige Noten enthielten, sämtliche neuen, ihr zugewiesenen Gesänge kräftig mit, da die Orgel führend auftrat und die Kurrende, zum Teil unter die Kirchenbesucher verteilt, mit dem geweihten Instrument die Führung übernahm.

Möge das obenbeschriebene Beispiel, das im Wuppertal ungeteilte Zustimmung und überaus starken Zuspruch fand, in recht vielen Gemeinden des evangelischen Deutschlands Anregung bieten und Nachahmung finden! Gewiß sind einheitlich und sinnvoll eingerichtete Metten und Vespern, von guten Kräften eindrucksvoll durchgeführt, ein erprobtes Mittel, gottesdienstliches und kirchenmusikalisches Leben zu heben, wo es verarmt ist.

H. Oehlerking

„Livia" von Toni Thoms

Opern-Uraufführung in Lübeck

Wir sind nicht so reich an guten, auch einen längeren Erfolg versprechenden Opernwerken, als daß wir nicht jede neue Erscheinung auf diesem Gebiete mit besonderer Freude begrüßen sollten. Toni Thoms, des 1881 in München geborenen und bisher nur durch Operetten bekannten Musikers seriöse Oper „Livia" erfüllt manche Bedingungen, die für einen längeren Erfolg des Werkes sprechen. Die im antiken Rom spielende Handlung hat der Komponist zu einem Textbuch verdichtet, das durch seine Theaterwirksamkeit von besonderem Werte ist. Nirgends machen sich Längen oder tote Punkte bemerkbar, sondern die Geschehnisse wickeln sich in schneller Folge in den sechs Bildern ab: Die sinnlich unersättliche Kaiserin Roms Livia lädt den jungen Bildhauer Antonius an ihren Hof, damit er sie als Venus in Marmor meißele. Nur ungern lassen ihn die in Liebe zu dem jungen Künstler entbrannte Pflegeschwester und die blinde Mutter, die einst ihren ältesten Sohn am kaiserlichen Hofe verlor, ziehen. Livia erzählt ihrer Lieblingsklavin Claudia einen Traum, in dem ihr ein Jüngling erschien, zu dem sie in Liebe entbrannte, der ihr aber den Tod gab. Was sie erträumte, erfüllt sich. Antonius erscheint, und vereint ziehen die Kaiserin, die sich als Sklavin Claudia ausgibt, und der junge Bildhauer in den Tempel der Liebe, in dem sie glückliche Stunden verleben. Als aber Livia sich im Palast als Kaiserin zu erkennen gibt, fühlt Antonius sich betrogen. Vergebens bettelt die Herrscherin um Liebe, und als sie gesteht, daß sie einst den Bruder liebeheischend habe töten lassen, ersticht er sie und sich selbst.

Die Musik, die Toni Thoms zu dieser spannenden Handlung geschrieben hat, ist nicht von ausgeprägter Eigenprägung, aber sie entstammt einer echten Musikerseele und verleugnet ihren vornehmen Charakter an keiner Stelle. Dazu kommt, daß der Komponist ein feiner Melodiker ist und sich in weit gespannten Melodiebögen auszuleben vermag. Er experimentiert nicht und hält sich harmonisch an die besten Vorbilder der klassischen und romantischen Zeit. Das gibt der Musik ihr Anheimelndes, auch sofort den engen Konnex zwischen ihr und den Hörern, die nicht erst lange zu warten brauchen, bis sie sich an wohlbesetzter Tafel zusammenfinden. Endlich darf man Toni Thoms eine feine und immer glückliche Hand in der Instrumentation nachrühmen, die an keiner Stelle die Singstimmen erdrückt, sondern ihnen ihr volles Recht gewährt. Sein Bestes gibt der Komponist in den vier ersten Bildern, während in den beiden letzten die Erfindung sich nicht immer auf der gleichen Höhe hält.

Toni Thoms selbst stand am Pult, dadurch die authentische Interpretation der Partitur sichernd. Schon nach den ersten Bildern war der Erfolg der Oper entschieden, und er steigerte sich nach dem letzten zu begeisterten Kundgebungen des sehr gut besuchten Hauses. An diesem ausgesprochenen Erfolg hatten auch die Hauptträger der Handlung ihren vollen Anteil: Ilona Tutsek, die für die Kaiserin Livia ihr volles und großes stimmliches Können und ihre starke schauspielerische Begabung einsetzte, und unser Heldentenor Ulrich Lorenz, der als Antonius bewies, daß er auf dem besten Wege ist, sich zu einem tüchtigen Künstler zu entwickeln. Auch die Nebenrollen waren mit unsern ersten Kräften besetzt. Der Spielleiter Werner Müller nutzte, darin durch die farbenprächtigen und charakteristischen Bühnenbilder von Ludwig Wetz unterstützt, jede Phase der Handlung aus, um auch äußerlich sein Bestes zu der günstigen Aufnahme der Oper beizutragen. Das glückte ihm in vollstem Maße.

J. Hennings

Musikbriefe

Hamburg

Für die große Gemeinde der Bruckner-Verehrer in Hamburg war es von besonderem Reiz, des Meisters 8. Symphonie im Abstand nur einer Woche von zwei auswärtigen Orchestern und ihren Dirigenten zu hören. Im 3. Gastkonzert der Berliner Philharmoniker ließ Wilhelm Furtwängler das Werk in einer faszinierenden Einmaligkeit der subjektiven Ausdeutung Klang werden, die nicht von Kürzungen und Veränderungen der Tempi zurückscheute. Aber was bei anderen Dirigenten als Mangel an dienender Werktreue erscheinen mag, wird bei Furtwängler zu bezwingender Größe eines persönlichen Gestaltungswillens, der die Zuhörer vom ersten bis zum letzten Takt in seinen Bann zog. Ganz anders Siegmund v. Hausegger, der mit seinen Münchener Philharmonikern den symphonischen Koloß in höchster Objektivität, ungekürzt und unter teilweiser Beseitigung der wagnerisierenden Klangretouschen nachgestaltete.

Auch Eugen Papst, der mit seinem Gürzenich-Orchester in Hamburg ein Gastkonzert gab — und damit zum erstenmal nach seinem Weggang von der Hansestadt 1933 seinen hiesigen Freunden ein Wiedersehen bescherte —, hatte für sein Programm Bruckners „Achte" ausersehen. Mit Rücksicht auf die bereits zweimalige Aufführung des Werkes nahm er eine Änderung der Vortragsfolge vor, die von R. Straußens „Don Juan" über eine Serenade von Mozart zu Tschaikowskys 6. Symphonie führte. Mochte auch die im Verhältnis zur Kölner Messehalle wesentlich intensivere Akustik des Hamburger Conventgarten den klanglichen Eindruck des Strauß und Tschaikowsky etwas massig erscheinen lassen, so bewunderte man doch rechtens die energievolle und spannkräftige Direktionsweise des jetzigen Kölner Generalmusikdirektors, dem außerordentlich herzliche Beifallskundgebungen zuteil wurden.

Das 6. und 7. Konzert der Hamburger Philharmoniker waren unter Leitung Eugen Jochums ausschließlich klassischer Musik gewidmet. Neben Mozarts Symphonie in *D*-dur (K.-V. Nr. 504) gab es Beethovens „Siebente" und des Meisters *c*-moll-Klavierkonzert zu hören, das in dem männlich-klaren, im höchsten Sinn des Wortes klassischen Spiel von Wilhelm Backhaus starke Eindrücke hinterließ. Dem symphonischen Programm folgte dann im 7. Philharmonischen Konzert eine ausgezeichnete Aufführung von Haydns „Schöpfung", an deren bedeutenden chorischen Leistung Max Thurn (Einstudierung) mitbeteiligt war. Solisten waren Jo Vincent, Walther Ludwig und Rudolf Bockelmann.

Dr. Walther Krüger

Nürnberg

Oper. Die Arbeit unserer Oper steht im Zeichen eines künstlerischen Crescendo. Die Neueinstudierungen lassen durchweg gediegene Vorbereitung erkennen, obgleich der Spielplan sich sehr zügig abwickelt. Erfreulich auch die Beachtung, die man in dieser Spielzeit dem zeitgenössischen Schaffen entgegenbrachte. Eine künstlerische Tat von Gewicht war die Erstaufführung von Kaminskis „Jürg Jenatsch", der seit seiner Dresdener Uraufführung (1929), die durch die Wühlarbeit einer artfremden Kunstkritik um den verdienten Widerhall im Reich gebracht wurde, in Vergessenheit geraten war. Wir gestehen: Die seelische Tiefenwirkung und die ethische Kraft dieses Opernerlebnisses findet im Opernschaffen der letzten Jahre kaum eine Parallele. Ein neuer Formversuch, aber ohne Problematik im Grunde. Die Idee des Dramas wurde hier in einem ursprünglichen und ganzheitlichen Sinne verwirklicht, der eine Einordnung zwischen die beiden herkömmlichen Pole des Opernschaffens (Musikoper — Musikdrama) unmöglich macht. Im Vordergrunde steht das gesprochene Wort, die Musik tritt da ein, „wo die Sagbarkeit der Dinge aufhört, wo es gilt, die hinter den Vorgängen wirksamen Kräfte, Gesetze und Hintergründe hörbar-erfahrbar zu machen" (Kaminski). Die Musik kennt weder ein bloßes Ablaufen noch ein abschilderndes Nebenherlaufen, sondern bringt ihre ureigensten Kräfte zur Entfaltung. In einer Konzentration bei Kaminski, die selbst die kleinsten Notenwerte erfaßt. Die herbe Eigenart seiner Tonsprache steht ganz im Einklang mit dem knorrigen Grundzug der Handlung und sprachlichen Gestaltung — das Textbuch hat sich der Komponist nach der gleichnamigen Novelle von C. F. Meyer selbst geschaffen. Die Wiedererweckung des Werkes ist wiederum der künstlerischen Initiative Alfons Dressels zu danken, dessen überlegenes Können hier vor eine ungemein schwierige, technische und geistige Aufgabe gestellt war. Auch die Solisten (W. Schmid-Scherf und Edith Delbrück in den Hauptrollen) bewährten sich in den ebenso schwierigen wie ungewohnten Aufgaben. Viel Bewunderung fanden wieder die phantasiekräftigen Bühnenbilder Heinz Gretes. Es wäre zu begrüßen, wenn nun auch die anderen deutschen Bühnen sich dieses bedeutenden Werkes annehmen würden. Es ist dies nicht nur eine Ehrenpflicht.

Auf einer ganz anderen Linie liegt Bernhard Paumgartners „Rossini in Neapel", die andere Neuheit der Spielzeit. Eine höchst amüsante Komödie um Rossini, vielmehr um Rossinis Vorliebe für das Ewig-weibliche und ... Kulinarische, in der außerdem mit den schönsten Rosinen aus Rossinis bekanntem und unbekanntem Melodienschatz aufgewartet wird, die uns Paumgartner in leckerster Aufmachung serviert. Aber auch die neu hinzukomponierten Teile haben viel von Rossinis witziger und unbekümmerter Musizierfreude abbekommen. Die geschmeidige und effektvolle Instrumentation tat das ihrige dazu, um das Ganze auf das Niveau einer anregenden Unterhaltung zu bringen. Daß dies hier gelungen ist, bezeugte die herzliche Aufnahme des Werkes. Bernhard Conz stellte die an instrumentaler Feinkomik reiche Partitur mit leichter Hand heraus und gab dem trefflich aufeinander eingespielten Ensemble (Julius Katona in der Titelrolle, Heinz Prybit, Heinrich Pflanzl, Irma Handler und Martha Haaß) alle Möglichkeiten zur Entfaltung eines echt buffonesken Spiels. Der genius loci regte auch die Bühnenbildkunst Gretes zu wahren Farbensymphonien an.

Im übrigen stand der Spielplan auch sonst im Zeichen bemerkenswerter Neueinstudierungen. Szenisch sehr eigenwillig war eine Aufführung des „Siegfried" durchgearbeitet, die musikalisch von Alfons Dressel mit impulsiver Eindringlichkeit und klanglichem Feinsinn betreut wurde. Hier war man auch wieder Zeuge einiger prachtvoll ausgeglichener solistischer Leistungen: Hendrik Drost als Siegfried, Karl Wessely als Mime, Margarete Bäumer (Gast vom städtischen Theater Leipzig) als Brünnhilde. Erfreulich im Gesamtbild war dann auch die Neueinstudierung des „Fliegenden Holländers". Bernhard Conz unterliegt als Wagner-Dirigent zu leicht der Gefahr, zu weitgehend vom Nur-Gesanglichen aus zu interpretieren, zuungunsten der musikalischen Gesamtwirkung. Berta Obholzer (Senta) und Josef Hermann (als Holländer) überraschten mehr durch ihre gesangliche als dramatische Leistung. Nennen wir noch eine Neueinstudierung von Verdis „Macht des Schicksals", die in Carin Carlsson, Berta Obholzer, Heinz Daniel und Hendrik Drost die besten Kräfte unserer Oper auf die Bühne brachte und in Conz einen für den italienischen Opernstil prädestinierten musikalischen Sachwalter am Pulte fand, und Flotows noch immer zugkräftige „Martha" unter Matthäus Pitteroff, so hätten wir die Aktivposten des derzeitigen Spielplanes erschöpft. Der Haupterfolg (seit Wochen ausverkaufte Häuser!) blieb freilich der „Lustigen Witwe" vorbehalten, die, von Rudolf Hartmann (Staatsoper München) als glanzvolle Revue „aufgezogen", ganz Nürnberg auf die Beine brachte.

Dr. Willy Spilling

Oldenburg

Das Oldenburgische Landestheater hatte unter der bewährten Leitung seines Generalintendanten Hans Schlenck weiterhin eine Reihe schöner Erfolge zu verzeichnen. In einer besonderen Theaterwoche hatte es im Dezember seine Leistungen an einer Reihe charakteristischer Opern, Operetten und Dramen wie in einer Schau vorgeführt. Die große Oper war dabei mit Mussorgskys

„Boris Godunow“ vertreten. Der Aufführung gab einmal die musikalische Leitung Leopold Ludwigs, sodann die Besetzung der Titelrolle mit Georg v. Tschurtschenthaler Gepräge und hohen Rang. Auch Georg Faßnachts Dimitry verdient besonders hervorgehoben zu werden. Ganz ausgezeichnet war vor allem die Inszenierung des Werkes, die Hans Schlenck selbst übernommen hatte. Smetanas „Verkaufte Braut“ leitete als Dirigent Willy Schweppe mit gewohnter Sicherheit. Hier taten sich neben Fritz Oswald, Otto Fuchs und Paul Weber besonders Georg Faßnacht und die junge Sängerin Eva Eschenbach hervor. In „Madame Butterfly“ bot Grete Scheibenhofer in der Titelrolle eine vortreffliche Leistung. Die männlichen Hauptrollen waren bei Otto Fuchs und v. Tschurtschenthaler in den besten Händen. Die musikalische Leitung des unsterblichen „Zigeunerbarons“ von Johann Strauß hatte Leopold Ludwig diesmal selbst übernommen; so kam es zu einer musterhaften Aufführung. Lehárs „Land des Lächelns“, von kaum übertrefflichem Schmalz und unwiderstehlicher Zugkraft auf das Publikum, im übrigen aber musikalisch recht gut gekonnt, hat nun doch wieder, trotz allerlei inhaltlicher Bedenken, seinen einträglichen Siegeszug über die deutschen Bühnen gehalten und durfte wohl auch in Oldenburg nicht fehlen. Norbert Schultzes Oper für kleine und große Leute „Schwarzer Peter“ hat als volkstümliches Märchenstück unter Willy Schweppes sicherer Leitung sehr viel Anklang gefunden. So hat sich, wie zusammenfassend gesagt werden kann, die Leitung des Landestheaters auf dem Gebiet der Oper und Operette in vielseitiger Weise und mit besten Erfolgen betätigt.

Hans Wagenschein

Aus dem Berliner Musikleben

Das Programm, das **Furtwängler** dem **10. und letzten Philharmonischen Konzert** dieser Spielzeit, einem Beethoven-Abend, zugrundelegte, trug dem Gesetz intensiver Steigerung Rechnung. Auf die einleitende 4. Symphonie folgte die 2. Leonoren-Ouvertüre, um der *c*-moll-Symphonie als Krönung des Abends Raum zu geben. In der Mannigfaltigkeit dieser Aufgaben vermochte sich die umfassende Ausdeutungskunst des vom Feueratem Beethovens entflammten Meisters des Taktstocks auf das zwingendste zu entfalten. Wiederum gaben wir uns der einzigartigen Gabe Wilhelm Furtwänglers gefangen, den Herzschlag einer musikalischen Schöpfung zu erlauschen und ihm dank äußerster Gewalt über das Orchester den denkbar reinsten Widerhall zu sichern. Es ist das Glück innerer Geborgenheit, das uns unter dem Banne eines von innigster Werktreue getragenen Musizierens überströmt. So wirkten sich die Gegensätze der *B*-dur-Symphonie in ihrer entspannenden Gelöstheit und der von Kampf erfüllten 2. Leonoren-Ouvertüre — wir empfinden diese in ihrer dramatischen Geschlossenheit als weitaus überzeugendste der Schwesterschöpfungen — mit nicht zu überbietender Unmittelbarkeit aus. Daß die *c*-moll-Symphonie, zu elementarer Wucht gesteigert, zur Gipfelung des Abends wurde, bedarf keiner Versicherung. Furtwängler und seine Getreuesten, eine künstlerische Gemeinschaft, deren innere Verbundenheit in der Welt der Musik ihresgleichen sucht, waren Gegenstand stürmischer Huldigungen.

Susy Mayweg und **Friedel Frenz** verbanden sich zum Vortrag von Werken für zwei Klaviere (Beethoven-Saal). Ihr Programm zeigte, von Max Regers vielgespielten Mozart-Variationen abgesehen, ein eigenes Gesicht. Es umfaßte Suiten von Hugo Kaun und Rachmaninoff, außerdem eine Phantasie, Variationen nebst Fuge von Kurt Rasch. Das Zusammenspiel der vortrefflich durchgebildeten beiden Musikerinnen erfreute durch Einheitlichkeit, lebensvolle Charakteristik und, nicht zum wenigsten, durch eine sorgfältig gepflegte Anschlagskunst. Diese entfaltete sich am reizvollsten in den Schattierungen eines duftigen „piano“, das die Künstlerinnen den Instrumenten in Rachmaninoffs klangfarbenreicher Suite abgewannen. Aus der „Suite im alten Stil“ von Hugo Kaun prägte sich die altertümelnde, anmutige Gavotte besonders in die Erinnerung. Der Aufbau der Variationen nebst Fuge von Kurt Rasch ließ eine geschickte Hand erkennen.

Wolfgang Ruoff (München) widmete seinen Schubert-Abend in der Singakademie den drei nachgelassenen Klaviersonaten, die der Meister im Herbst 1828, wenige Wochen vor seinem Tode, komponiert hat. Bereits während des ersten Satzes der *B*-dur-Sonate wurden sich die Hörer darüber klar, daß den Künstler ein besonders nahes Verhältnis mit Franz Schubert, dem Lyriker, verbindet, der sich ja gerade in den empfindungsvollen und innigen Teilen seiner Sonaten das Herrlichste von der Seele gesungen hat, was der Welt zu schenken, ihm bestimmt war. Wolfgang Ruoff verfügt, darin Bernhard Stavenhagen, seinem einstigen Meister und Lehrer ähnlich, über einen im eigentlichsten Sinn des Wortes „intimen“ Anschlag, der die Tasten des Flügels sozusagen streichelt, den Ton nicht eigentlich an der Wurzel faßt. So ergibt sich ein ausgesprochen romantisches Klangbild vorzugsweise leiser Tönungen. Die weitaus geschlossenste Leistung des Abends bot der mit lebhaftem Beifall aufgenommene Künstler mit dem Vortrag der *A*-dur-Sonate, deren Andantino-Thema er mit pastellzartem Stift nachzeichnete.

Adolf Diesterweg

Der **Kölner Männergesangverein** steht schon seit Jahrzehnten mit an der Spitze der deutschen Männergesangvereine. Seine Konzerte bildeten stets Höhepunkte. Unterdessen hat sich viel gewandelt. Heute gehören die Kölner zu den wenigen Männergesangvereinen, die sich Konzerte und gar Konzertreisen überhaupt noch leisten können. Mit ihrer Stellung haben sie sich auch ihr Können bewahrt. Immer wieder bewundert man die herrliche Klangfülle im Fortissimo, beinahe aber noch mehr das zauberhafte Pianissimo mit den summenden Orgelbässen. Obwohl einige der gesungenen Werke aus der allerjüngsten Zeit stammten, war die Vortragsfolge nach älteren Grundsätzen aufgebaut. Auch hier halten sich die Kölner ganz an die Überlieferung. Sie begannen mit Chören aus der Vorklassik und endeten mit Volksliedbearbeitungen aus dem letzten Jahrhundert. Leiter des Chores ist jetzt Generalmusikdirektor Prof. Eugen Papst, der neue Gürzenich-Kapellmeister. Er wußte seine Mannen zu letzter Hingabe anzufachen.

Es war schön von **Annerose Cramer**, an ihrem Klavierabend die sechs Präludien op. 118 von Hugo Kaun zu spielen. In diesen knappen Stücken steckt eine Fülle gesunder und blühender Musik. Annerose Cramer besitzt ein sehr persönliches Verhältnis zu ihnen. Die vorzüglichen Eindrücke, die man von ihren früheren Klavierabenden empfing, haben sich noch wesentlich verstärkt. Alle Achtung vor dieser blitzsauberen Technik! An ihr erkennt man wieder einmal, was ein lockeres und entspanntes Handgelenk wert ist. Am stärksten überzeugt die junge Künstlerin durch ihr urgesundes, süddeutsch anmutendes Verhältnis zur Musik. Bei ihr kommt alles aus seligem Herzensüberschwang. Die *As*-dur-Sonate von Weber werden ihr nicht viele mit so entzückendem Duft nachspielen. Nur in der Pedalgebung wäre weniger bisweilen mehr.

Der große **Bruckner-Zyklus** in den Reichssendern Berlin und Leipzig ist mit der 7. Symphonie auf dem Höhepunkt angelangt. Sie ist den Menschen am frühesten eingegangen. Wenn man sie bei der jetzigen Wiederbegegnung für die schönste hält, so darf man dabei nur nicht vergessen, daß man das Gleiche auch bei allen anderen sagt, so oft man sie hört. Hans Weisbach gestaltet auch dies Werk mit überlegener Ruhe. Er trägt keine falsche Reizsamkeit hinein, sondern läßt das Werk aus sich selbst sprechen. Vor die Betonung der Einzelheiten stellt er den natürlichen Fluß das Ganzen. Auffallend ist seine Zurückhaltung in den Zeitmaßen. Weder tritt er das Adagio bis ins Umrißlose auseinander, noch übersteigert er die Allegrosätze in unfeierliche Eile. Besonders groß war die Mäßigung in dem „Sehr schnell“ des Scherzos. Zweifellos hat auch dieser Abend aus dem Bruckner-Zyklus, der größten Tat des deutschen Rundfunks in der laufenden Winterspielzeit, wieder viele der Bruckner-Gemeinde zugeführt.

Edith Picht-Axenfeld machte auf sich aufmerksam, als sie mit Auszeichnung am Kampf um den polnischen Chopin-Preis teilnahm. Daß eine junge Künstlerin von Chopin ausgeht, ist ganz natürlich. Jetzt stellte sie sich mit einem Beethovenabend vor. Mit dem vollendeten Beethoven in sich tritt niemand seine Bahn an. Man muß zu ihm hinaufwachsen. Ein solches Sichregen und Greifen nach dem Höchsten ist Edith Axenfelds Beethoven-Spiel. Sie geht auf das Monumentale zu, meißelt das Einzelne scharf heraus und gibt durchweg großen Ton. Nicht ganz begründet erscheint ihre Neigung, das Zeitmaß bei kleinen Notenwerten zu beschleunigen, anstatt eher zurückzuhalten und den raschen Fluß für sich sprechen zu lassen. Das Erregende Beethovens zittert in ihr. Das nächste Ziel wird sein, es in die große klassische Ruhe und in das von der Form gegebene harmonische Ebenmaß umschmelzen zu lassen. Jedenfalls begegnet man selten Künstlern, die so wie Edith Picht-Axenfeld der Vollendung zustreben und berufen sind, sie zu erreichen.

Die **Fachschaft Komponisten** in der Reichsmusikkammer ist dauernd bemüht, in ihren Kammermusikabenden in der Kameradschaft der Deutschen Künstler junge Begabungen ans Licht zu fördern. Diesmal erklangen als Uraufführung sechs ernste Lieder von Ludwig Maurick. Die gehaltvollen Verse stammen ebenfalls von ihm. Seine Vertonungen bewegen sich auf der Bahn einer klaren Diatonik. Maurick ist stets bemüht, mit einfachsten Mitteln Tiefes zu sagen. Er begleitete selbst. Gesungen wurden die Lieder von Karl Wolfram, dessen feingeistiger Art eine dankenswerte Aufgabe gesetzt war. Eröffnet wurde der Abend mit der Barocksuite Georg Vollerthuns, die, wie er berichtete, im Zuge des Freikorporals mitentstanden ist. Herbert Pollack spielte das musikantische Werk mit schönem Einsatz. Den Beschluß bildete das Trio Caprice von Paul Juon, das nach Selma Lagerlöfs Roman Gösta Berling geschrieben wurde. Es erklang in einer Neufassung. Die Ausführenden waren Rolf Albes, Ernst Sedding und Wilhelm Geßner.

Der junge Konzertmeister der Staatsoper **Helmut Zernick** gab mit „seinem" bisherigen Orchester, dem Landesorchester, einen Violinabend. Ein stolzer Sprung führt den jungen und außergewöhnlich begabten Künstler an eine der ersten Stellen, die Deutschland überhaupt zu vergeben hat. Es beweist kameradschaftlichen Geist, daß er noch einmal mit dem Orchester an die Öffentlichkeit tritt, aus dem er hervorgegangen ist. Außer Violinkonzerten von Mozart und Tschaikowsky spielte er auch als erster nach Georg Kulenkampff das neue Konzert von Robert Schumann, und zwar, wie man hört, mit aufgemachten Sprüngen im letzten Satz. Da dieser fast ausschließlich aus virtuosem Gerank besteht, konnte man keinen sonderlichen Gewinn feststellen. Zernick gefiel wieder durch seinen würzigen und gesunden Ton wie durch frische, musikantische Art des Vortrags. Prof. Hans Mahlke hatte die Freundlichkeit, für diesmal die Bratsche mit dem Taktstock zu vertauschen. Friedrich Herzfeld

Niedzielski, der Pianist ohne Vornamen, gab im Bach-Saal ein Konzert mit Werken seines Landsmannes Chopin. Im Gegensatz zu früher erschien an diesem Abend alles um einige Grade weniger starr. Niemals bestand ein Zweifel darüber, daß Niedzielski zu den Klaviertechnikern ersten Ranges zu rechnen ist. Auch diesmal bestätigte er diesen Ruf energisch (*h*-moll-Sonate, 2. Satz!). Aber er gab jetzt mehr. Vor allem die Cantilene wirkte blühender als vordem. Noch immer aber spricht sich der Künstler in schnellen Sätzen charakteristischer aus als im Largo.

Was für ausgezeichnete Kräfte zum Teil in der musikalischen „Provinz" tätig sind, lehrte wieder einmal ein Abend im Meistersaal. **August Leopolder** wirkt als Lehrer für Klavierspiel an der Städtischen Musikschule in Aschaffenburg. Wir lernten in ihm einen temperamentvollen, noch etwas ungezügelten Künstler kennen. Temperament ist aber allemal der Langeweile vorzuziehen. Deshalb leistete man gern auf manchen Zug romantischer Poesie Verzicht zugunsten seines lebendigen und natürliche Höhepunkte herausarbeitenden Vortrags. Zur Zeit äußert sich die Fülle seines Anschlags noch als Härte, doch kann hieran auch der ungewohnte Raum schuld gehabt haben. Neben drei gewaltigen Stücken der Klavierliteratur (Brahms, Chopin, Liszt) spielte Leopolder als willkommene Seltenheit die rhythmisch vertrackte *Fis*-dur-Sonate op. 30 von Skrjabin glanzvoll und mit Schwung.

Das 2. Konzert des **F. X. Mühlbauer-Trios** (Klavier und zwei Geigen) bekam besonderes Gewicht durch die Uraufführung einer dieser Kammermusikgruppe gewidmeten Suite des badischen Komponisten Eberhard Ludwig Wittmer. Wittmers Suite will keine absolute Musik sein. Ihr Titel „An meine Heimat" verrät die inneren Beziehungen. Mit Glück vermied der Komponist aber reine Schilderungsmusik. Er wollte nur Herbe und Schönheit des Schwarzwaldlandes und seiner Bewohner charakterisieren. Dazu dienen ihm vorzugsweise quintige Klangmixturen und eine jeweils nur über kleinere Strecken gehende, nicht zum Gefühlsdurchbruch kommende Melodik. Das Mühlbauer-Trio erspielte der auch formal eigenartigen Neuheit einen freundlichen Erfolg. Die mitwirkende Sopranistin Martha-Maria Rahmstorf gewinnt ihrer resonanzreichen, in der Höhe noch nicht ganz sicheren Stimme schöne Wirkungen ab. Das Zusammenwirken der Instrumente hätte bei ihren Vorträgen rhythmisch noch etwas genauer sein dürfen.

Wir haben den durchaus persönlichen und sympathischen Vortragsstil von **Charlotte Nachtwey** schon im vorigen Heft geschildert. Ihr zweiter Abend „Musik bei Kerzen" hielt nicht ganz was der erste versprochen hatte. Was vortragsmäßig einem französischen Chanson recht ist, wird dem deutschen Barocklied keineswegs billig sein. In diesen Liedern, wie etwa in Hammerschmidts reizendem „Kunst des Küssens" oder im bekannten „Ihren Schäfer zu erwarten" steckt schon soviel Deutlichkeit, daß äußerliche Unterstreichungen nur abschwächen können. Wolfgang Brugger betreute diesmal nicht nur das Klavier, sondern — bei den Barockliedern — auch das Cembalo. Da wie schon beim ersten Abend die gewählten Liedsätze nicht immer ganz stilrein wirkten, blieben gewisse Lücken ungeschlossen.

Dem **Aachener Domchor** geht der Ruf als eines der besten seiner Art voraus. Sein Berliner Konzert — leider im nüchternen Bach-Saal statt im sakralen Rahmen — bestätigte diesen Ruf aufs beste. Domkapellmeister Th. B. Rehmann hat einen Klangkörper erzogen, der den feinsten Regungen zu folgen versteht. Die Knabenstimmen klingen hell und natürlich jungenhaft, ohne den weichlichen Unterton, der mitunter solchen Chören eigen ist. Prächtige kraftvolle Bässe und weiche Tenöre machen außerdem die Vorzüge dieser Singgemeinschaft aus. Vor allem hat man das stete Gefühl des Geborgenseins in tonaler Reinheit. Die Programmfolge ging von alten Niederländern über Bruckner zur Gegenwart. Rehmann selbst war mit einem kunstfertigen Triptychon „Langemarck" vertreten. Die heutige künstlerische Verbundenheit des Chors mit den westlichen Stammesnachbarn drückte sich aus in flämischen Volksliedern, in einem von Glockenklang und satter Schwere erfülltem Werk „Himmlische Prozession" von Lodewiyk de Vocht und vor allem in der Mitwirkung des trefflichen Organisten Flor Peeters aus Mecheln.

Gleich der Tag nach dem Konzert des Aachener Domchors brachte einen weiteren Gast aus dieser westlichen Stadt nach Berlin. **Herbert v. Karajan** hat sich als Opern- und Konzertdirigent einen guten Ruf erworben. Durch mehrere Gastkonzerte in Belgien wirkte er als deutscher Kulturträger. So durfte man auf sein erstes Berliner Auftreten gespannt sein. Der Eindruck seines Sonderkonzerts mit dem Philharmonischen Orchester war vorzüglich. Ein dreigeteiltes Symphonieprogramm ohne Solisten ließ seine Arbeitsweise klar erkennen. Erstaunlich ruhig wurde Mozarts weniger bekannte *B*-dur-Symphonie K.-V. Nr. 319 ausgebreitet. Aus gedämpften Farben leuchteten Akzente desto eindrucksvoller hervor. Ruhiger Atem erfüllte das Menuett. Karajan wußte, was von den Philharmonikern zu verlangen ist. Kleinste Bewegungen genügten, Takte lang trat seine Person — nicht seine Persönlichkeit! — ganz zurück. Stärkeres Ausschwingen zeigte Ravels schillernde Suite „Daphnis und Chloe". Fein geprägtes Gefühl für Farbstufungen und Ausdruckssteigerungen sicherten seiner Darstellung einprägsame Gestaltung. Der mit sehr starkem Beifall bedachte Gast beschloß den Abend mit einer würdigen Ausführung der 4. Brahms-Symphonie Dr. Richard Petzoldt

Das **Landesorchester Gau Berlin** stellte sich verdienstlicherweise wiederum dem Charlottenburger Volksbildungsamt zur Verfügung und spielte unter Heinrich Steiner und unter der Mitwirkung von Erika Legart (Sopran) eine aus Perlen der deutschen Klassik und Romantik zusammengesetzte Vortragsfolge vor dem erfreulicherweise vollbesetzten großen Konzertsaal der Hochschule für Musik. Der sehr niedrig gehaltene Eintrittspreis hatte hier also seine volle beabsichtigte Wirkung. Einzelheiten der Orchesterleistung hervorzuheben, erübrigt sich eigentlich; mit dem unwirklich schwebenden Einsatz der Trauermusik aus Händels „Alcina" hob der Abend verheißungsvoll an. Das Orchester spielte unter Heinrich Steiner mit Schwung und gesättigtem Klangvolumen. Erika Legart errang viel Beifall mit empfindungsvoll gebotenen Arien von Mozart und Weber.

Der **Reichling-Chor,** Leitung Dr. Walter Reichling, bot als Passionsmusik nach dem einleitenden Passionsgesang von Heinrich Schütz Leonhard Lechners Chorpassion (nach Johannes) 1594. Die Wiedergabe verriet fleißige Einstudierarbeit und innere Beteiligung des Chores an dem Werk, das bei aller an sich schönen Satztechnik für uns heutzutage doch das Wesen einer fortschreitenden Erzählung nicht trifft. Dem Chor gerieten in der infolge des Stils des Werkes allein schon sehr schwierigen Wiedergabe die dramatisch bewegten Teile und die andachtvertiefenden Abschlüsse am besten. Die innige Betrachtung bei den Stellen „daß er gekreuzigt würde" und „Es ist vollbracht"! gelangte unter Reichlings abwägender Führung zur vollendeten Ausdrucksgestaltung. Die Aufführung bedeutet unbestreitbar ein Verdienst.

Das vorletzte Konzert im Beethoven-Mozart-Zyklus 1938 des **Philharmonischen Orchesters** unter der Leitung von Carl Schuricht eröffnete, von Albert Harzer mit höchstem Geschmack interpretiert, Mozarts Flötenkonzert in *G*-dur mit stilgemäßen Kadenzen vom Solisten. Dann hatte Beethoven das Wort. Das *Es*-dur-Klavierkonzert erstand in einer keinen Augenblick abreißenden, einmütigen geistigen Zusammenarbeit zwischen Schuricht, den Philharmonikern und Robert Casadesus, der in glasgesponnenem Filigran (2. Satz) Meister ist und es im kraftvollen Zupacken bleibt. Ein so vom Geist freier, heroischer Persönlichkeit durchtränktes, wie mit Adlerschwingen dahinrauschendes Werk gleichsam als geniale Improvisation zu spielen, ist Zeichen für höchste Künstlerschaft. Carl Schuricht führte dann zu den Gebirgshöhen der Großen Fuge op. 133; die schwellende Cantilene in der mittleren Durchführung ward nach wildzackigem Aufstieg überzeugend erreicht. Als besondere Tat gemeinsamen Schaffens Schurichts und der Philharmoniker möchte ich die den Abend beschließende Große Leonorenouvertüre hinstellen.

Günther Schwanbeck bewies an seinem Klavierabend ein durch lebensvolle Agogik zündendes Spiel. Bei aller jugendlichen Kraftverschwendung stellt man doch große innere Gestaltungsdisziplin fest, der die äußere reine Spieldisziplin nur noch um weniges nachsteht. Schwanbeck, der das Klangliche bei Brahms voll auskostete, spielte mit dem gleichen Sinn für Klangintensität die auf emphatische Wiedergabe hin angelegte virtuose Ballade *h*-moll op. 24 von Eduard Behm; das Hauptthema der Ballade ist wie eine rhapsodisch gesprochene, durch ihre Wiederholung mit übersteigerten Schlußintervallen sehr eindringlich-wirkende Überschrift. Der Pianist und der anwesende Komponist konnten sich eines besonders starken Beifalls für das Werk erfreuen.

Die **Berliner Solisten-Vereinigung,** Leitung: Waldo Favre, gab unter Mitwirkung von Walter Drwenski (Orgel) ein stimmungsvolles Konzert in der Marienkirche. Zu Musik gewordene Mystik durchwehte in den getragenen Klängen des „Adoramus" von

Roselli (um 1500) und des „Tenebrae factae sunt“ von Ingegneri (um 1580) den gotischen Raum. Die volle Übereinstimmung des religiösen und des künstlerischen Denkens, das den Werken dieser Meister solche Andachtskraft verleiht, war bei der Messe des in Zürich wirkenden Zeitgenossen Adolf Brunner nicht ganz überzeugend zu spüren. In gemäßigt moderner Linearität schwingen weite Bögen und verleihen dem Werk den Charakter des Schwebenden, das im Schluß des Gloria und im Beginn des Sanctus wirklich zur klingenden Gestalt des Wortsinnes wird. Neues in kompositionstechnischer Hinsicht boten die Schlußfügungen und Kadenzbildungen. Die Wiedergabe des nicht immer leichten Werkes wird den Intuitionen des Komponisten entsprochen haben. Das Konzert schloß mit Bachs Motette „Jesu meine Freude“, der Waldo Favre zu eindrucksvoller Wiedergabe verhalf. Walter Drwenski spielte mit deutlicher Neigung zur Großartigkeit Werke von Bruhns, Leybing (um 1690) und Bach.

Die Chorgemeinschaft, bestehend aus dem Volkschor Moabit, dem Volkschor Südosten, der Gesangsgemeinschaft 1917 und dem Jungen Madrigalkreis sang unter der Leitung von Walter Rohde in der Singakademie alte und zeitgenössische Chormusik. Walter Rohde hat den Versuch gewagt, seinen geschulten Jungen Madrigalkreis mit drei Volkschören zu verschmelzen, und der Versuch ist gelungen. Nicht als ob der hohe Grad der Ausbildung, den der Junge Madrigalkreis bereits vor Jahresfrist zeigte, sich auch schon dem Gesamtchor mitgeteilt hätte — das konnte noch nicht erwartet werden — aber dieser ist auf gutem Wege zur künstlerischen Leistung; er singt rein und folgt seinem energischen Dirigenten in Tempo und Ausdruck. Die jetzt noch zu wünschen übrig lassende Aussprache der Vokale wird sicherlich nach und nach immer besser werden. Man hörte Liedsätze alter Meister, der Romantiker und von Zeitgenossen; von diesen waren Hermann Grabner mit dem schwungvoll gesungenen „Der Winter ist vergangen“, Otto Siegl mit dem stimmungsvoll gegebenen „Sausen im Walde“ und Walter Rohde selbst mit dem verhalten-schwermutsvollen, in schönen Linien schwingenden Chorlied „Der Tod“, dem überzeugten, lebendigen Chor „Wir Werkleute all“ u. a. vertreten.

Berthold Schwarz führte in einem Festkonzert die wiederhergestellte Buchholz-Orgel in der St.-Lukaskirche dem vollbesetzten Gotteshause vor. Das im Jahre 1860 erbaute Werk enthält Schleifladen aus Eichenholz und rein mechanische Traktur. Dem um 1900 durch Einbau von damals modernen Registern entstellten Instrument wurde jetzt durch die Firma Alexander Schuke (Potsdam) die ursprünglich Buchholzsche Dispostion wiedergegeben. Betrachtet man die Disposition, so stellt man mit Verwunderung fest, daß diese tüchtigen Orgelbauer um die späte Mitte des vorigen Jahrhunderts, als romantische Verweichlichung im Orgelspiel herrschte, ein zum hellen Barockklang orientiertes Werk geschaffen haben. Berthold Schwarz führte an Hand Pachelbels, Muffats, Zachows und Bachs die Orgel mit sichtlicher Freude an ihrer Vielseitigkeit vor; Margarete v. Winterfeld (Sopran), aus deren Gesang der Jubel eines gotterfüllten Herzens tönt, und Käte Grandt (Violine), die mit einem Bachschen Sonatensatz für Violine allein schöne Weiterentwicklung zu überaus glanzvollem, tragendem Ton bewies, wirkten zur Bereicherung des Abends erheblich mit. Ernst Boucke

Eine wohlgelungene Veranstaltung der **Reichsmusikkammer Fachschaft Volksmusik** in der Hochschule für Musik unterrichtete anschaulich darüber, welche neue, zukunftsverheißende Richtung die Arbeit auf diesem für unsere Gesamtmusikkultur so bedeutsamem Gebiete eingeschlagen hat. Wie Prof. Dr. Peter Raabe, der Reichsmusikkammerpräsident, in einer mit Interesse verfolgten Ansprache dartat, gelang es der Fachschaft in hingebendem Einsatze, zunächst einmal die wertvollen Kräfte der Volksmusikbewegung zu sammeln, sie in ihre besonderen Betätigungsfelder aufzugliedern und ihnen dann vor allem ihre wahren künstlerischen Ziele zu weisen. Heute ist die Volksmusik der naturgemäße Unterbau unserer musikalischen Hochkultur, und weder Seichtigkeit noch Primitivität hat noch in ihr grundsätzlich Raum. Das reich verzweigte Wirken von Gemeinde- und Stadtkapellen, Werkkapellen und Liebhabervereinigungen aller Art, dem übrigens durch Mitarbeit von Berufsmusikern Auftrieb gegeben wird, spricht für den Wandel der Dinge. Daß nach dem Aufräumen mit allerlei Schund eine zeitgemäße und qualifizierte Literatur volksmusikalischer Haltung bereits vorliegt, bewiesen die Darbietungen. Man hörte bei Erfüllung der technischen Spielvoraussetzungen frische, teilweise melodisch recht eingängige und inspirierte Werkchen von Gerhard Maaß (Hamburgische Tafelmusik für Kleines Orchester), Konrad Wölki (Suite Nr. 2 für Zupfinstrumente), Helmut Paulsen (Ländliche Tänze für Streichorchester), Emil Holz (Kleine Spielmusik für Oboe und Zitherchor), Willy v. d. Berg (Frühlingslied für 2 Holzbläser und 2 Akkordeons), Ernstguido Naumann, (Stücke für Violine, Violoncello und Bandonion), Hermann Ambrosius (Bunte Folge für gemischtes Bandonionorchester) und Hermann Grabner (Firlefei-Variationen für Blasorchester). Stilistisch ergaben sich Anknüpfungen an die Vorklassik, Klassik, Neuromantik und Moderne, je nach Haltung des Komponisten. Für die Vermittlung setzten sich mit Liebe und oft hübschem Erfolge die Musikgemeinschaft unter Rudolf Barthel, die Lautengilde unter Wölki, das Siemens-Orchester unter Hans-Albert Mattausch, die Berliner Zithergemeinschaft unter Max Funk, die Spielgruppe der Abteilung Volksmusik am Konservatorium der Reichshauptstadt unter Rudolf Richter und Ernstguido Naumann, endlich der ausgezeichnete Koslecksche Bläserchor unter Albert Rossow ein. Der Widerhall war lebhaft.

Die unfehlbare Sicherheit und der Glanz des klavieristischen Könnens sind es vor allem, die an **Wilhelm Backhaus** immer wieder in Bewunderung versetzen. Sein Abend für die Berliner Konzertgemeinde, auf bedeutendsten Großwerken der Literatur wie Schuberts op. 120, Mozarts *c*-moll-Sonate K.-V. Nr. 457, Brahmsens Paganini-Variationen aufgebaut und ausmündend in einer reichhaltigen Chopin-Gruppe, löste stärksten Widerhall bei den zahlreichen Hörern aus. Backhaus ist ein Künstler, der seine Darstellungsmittel sehr bewußt abwägend einsetzt, es fesselten daher an seinem Chopin-Spiel vornehmlich die Gestochenheit des Technischen, die Leichtbeweglichkeit und Feingeschliffenheit der Laufornamente, die Brillanz der Zeitmaße und die klangliche Gewähltheit des Anschlags. Selten vernimmt man etwa die Terzenetüde in *Gis*-moll so rapid und klar zugleich, selten kommen auch die Doppeloktaven des Scherzos op. 39 so deutlich markiert. Die romantische Seele der Schöpfungen tritt etwas in den Hintergrund.

Beispiele der moderneren Sonatenliteratur für Violine und Klavier werden in den Konzertsälen nur selten berücksichtigt. Es war darum dankenswert von dem Ehepaar **Meta** und **Willy Heuser**, daß es seinen Abend neben Schöpfungen von Reger und Debussy auch Werken von Szymanowsky und Wilhelm Petersen widmete. Dieses Programm erschien erfreulich unalltäglich. Der Geiger ist ein bogensicherer Techniker und pflegt eine energische Vortragsweise. Dem Tonlichen könnte er noch mehr Schmiegsamkeit und Farbabstufung angedeihen lassen, besonders eine Musik voller sinnlicher Reizwirkungen, wie Szymanowskys op. 9, fordert dazu auf, viel Kantilene zu entwickeln. Die Pianistin ist ihrem Gatten eine kammermusikalisch verantwortungsbewußte Gefährtin mit beachtlicher manueller Fertigkeit, auch ihr Spiel dürfte aber noch eine gewisse Sprödigkeit abstreifen. Die erstaufgeführte Sonate op. 22 von Petersen empfahl sich durch gediegene Arbeit und wies klanggrüblerische Züge auf.

Hinter dem blendenden Virtuosen **Telmanyi** steht der charaktervolle, ins Geistige eindringende Gestalter und Künstler in der Reife seiner Entwicklung. Gerade diese innerliche Eigenschaft seines Musikertums konnte der Geigeraristokrat in seiner Beethoven-Feier anläßlich des 112. Todestages des Meisters hervorkehren. Er wirkte hier in treuer Verbundenheit mit dem auswendig(!) vortragenden Pianisten Georg v. Vásárhelyi, der gleichfalls Ungar und einer der begabtesten Fischer-Schüler ist, zusammen. Der Partner trat gleichberechtigt, sehr poetisch im Anschlag und rhythmisch feingeschliffen, neben ihn. So genoß man ein thematisch durchsponnenes, erlesen phrasiertes Zusammenschwingen von weich blühendem Violinklang und zartfühlend ersprießendem Klavierton in den lyrisch beseligten Sonaten Nr. 5 (*F*-dur) und Nr. 10 (*G*-dur), die etwas unsäglich Keusches und Empfindungsreines an sich haben.

Staatsoper. Massenets **„Manon“** verkörpert einen Typ der Oper, der die Unwahrscheinlichkeiten und Peinlichkeiten mancher Filme vorausnimmt. Bei einer Wiederaufnahme des Werkes kann es sich also nur darum handeln, verhalten und mit Geschmack zu verfahren, das Ohren- und Sinnenfällig-Prickelnde gegenüber dem allzu Empfindsamen und seelisch Unechten herauszuarbeiten. In diesem Sinne ist die Neuinszenierung der Staatsoper von dem Bestreben nach einem vornehmen Wiedergabestil erfolgreich getragen. Karl Elmendorffs präzis-anmutige, zärtlich gelockerte Stabführung vereint sich in ihrer Diskretion ausgezeichnet mit der milieuechten und beschwingten Regie Charles Moors und mit der märchenhaft reizvollen und farbduftigen Bildgestaltung von Lothar Schenck v. Trapp, der viel Fantasie und koloristischen Instinkt besitzt. Das Stück steht und fällt mit der Starrolle der Manon, die Maria Cebotari mit allem lockenden Zauber des verführerischen Weibchens, schauspielerisch unerhört differenziert und gesanglich mit letzter Süße verkörpert. Ihre Entwicklung vom genußbegierigen, noch naiven Halbkind zur kapriziösen und erotisch betörenden Dame der Lebewelt und dann zurück zum kleinen liebesseligen Mädchen, zum Schmetterling, der sich die Flügel verbrannt hat, ist erstaunlich sicher gezeichnet. Ihr Sopran perlt in schimmernden Tönen. Die Männer um sie in diesem leichtfertigen Spiel mit Herzen sind Rolf Gerard (ein eigentümlich verschleiert singender, haltlos-weicher des Grieux), Willi Domgraf-Faßbaender (ein soldatisch-primitiver Lescaut), Karl August Neumann (ein routiniert vorgehender Brétigny) und Erich Zimmermann (als komischer Geck Marfortaine). Gut charakterisiert auch die anderen Rollen. Die Tänze besorgt erfahren Lizzie Maudrick. Der starke Beifall galt besonders der Cebotari, aber auch ihrem Partner und dem Dirigenten. Dr. Wolfgang Sachse

Aus dem Leipziger Musikleben

Hans Weisbach beendete die Reihe der sechs Symphoniekonzerte, die die NS.-Gemeinschaft „Kraft durch Freude" gemeinsam mit dem Reichssender Leipzig im Gewandhaus veranstaltete, mit einem Abend, dessen Spielfolge durch die grundlegende Gegensätzlichkeit der gebotenen Werke ein besonderes Gesicht erhielt. Tschaikowskys in Unterhaltungskonzerten öfter gespielte Serenade für Streichorchester stellt wohl eine Neuentdeckung für ein Symphonieprogramm dar — und zwar eine durchaus wertvolle: Der Meister zeigt sich hier, aller Sentimentalität bar, von einer Eleganz und einem Scharm, die auch den ernsten Musikfreund in ihren Bann ziehen, wenn sie mit so funkelnder Genauigkeit und mit solch unwiderstehlicher Liebenswürdigkeit in Klang umgesetzt werden wie es hier durch den Dirigenten und seine virtuosen Geiger geschah. Von Rußland sprang das Programm nach Italien: Carl Ludwig sang mit seiner vollendeten Stimmkultur, die keine künstlerische Absichtlichkeit oder gar Anstrengung spüren läßt, Arien von Verdi, Donizetti und Rossini mit klarer feiner Natürlichkeit des Vortrags. Die Hörer aus der aufgeräumten Stimmung, in die sie etwa die berühmte „Danza" des letztgenannten versetzt hatte, in die ernste Welt von Brahms' 1. Symphonie zurückzuführen — dies kann nur einer Dirigentenpersönlichkeit gelingen, die mit ungewöhnlicher, suggestiver Darstellungskraft begabt ist. Hans Weisbach zwang seine Hörer schon mit der Einleitung zum ersten Satz in den Bannkreis des Werkes, und hier auch wurde sogleich die Blickrichtung, in der er das ganze Werk sieht, deutlich: In der schweren Wucht, in der der Dirigent die kämpferischen Linien und Klänge der Ecksätze gleichsam ausmeißelt, wird der norddeutsche Charakter des Meisters und seiner Schöpfung mit allem Nachdruck betont. Der Fluß des Ganzen erscheint sehr gemessen, und doch wird der symphonische Zusammenhang durchaus deutlich kraft der glühenden Leidenschaft des Erlebens, die hinter dieser Darstellung steht und die auch im dunklen Glanz des verklärten Klanges der Mittelsätze noch mitschwingt, bis sie in den dramatischen Kämpfen des Finales zu einem Triumphlied aufflammt.

In nordisches Neuland führte ein Konzert der **Neuen Leipziger Singakademie** im Gewandhaus unter Otto Didam zunächst mit der deutschen Erstaufführung des Chorwerks „Völuspa", „Kunde der Wala", des Norwegers David Monrad Johansen. Die urtümliche Naturnähe dieser großartigen Zusammenfassung des Göttermythos in seiner weitesten und tiefsten Deutung, die dieser Edda-Gesang darstellt, erfaßt Johansen in einer Tonsprache, die die dichterische Idee der Verse in sprechender Klarheit und dabei oft in überraschender Einfachheit der musikalischen Gestaltung zum Klang werden läßt. Im Wechsel zwischen Bariton-, Alt- und Sopransolo mit dem Chor herrscht ein rezitativischer oder in sehr eigener Formung liedmäßig gebundener Vortragsstil, in dem das Orchester häufig nur mit einer ganz schlichten klanglichen oder rhythmischen Geste das Kolorit gibt. An den dramatischen Höhepunkten aber werden dann die Möglichkeiten der modernen Polyphonie in aller Schärfe des Klanges entfaltet und damit höchst wirksame Steigerungen erzielt. Mag diese Tonsprache einem an Richard Strauß gebildeten Ohr oft primitiv erscheinen — sie ist in jedem Takt mit musikalischer Substanz erfüllt, und dies gibt ihr einen eigenen, unwiderstehlichen Zauber. Gegen die Kunst eines Sibelius, wie sie sich hier in dem ersten Orchesterwerk des Meisters, der wunderbar inhaltsreichen Tondichtungen „En saga" fesselnd dartat, wirkt die Musik Johansens freilich wie eine Schwarzweiß-Zeichnung, obwohl die Sparsamkeit im Ausdruck als nordisches Attribut beiden Meistern gemeinsam ist. Ein packendes Beispiel dafür ist bei Sibelius jene Stelle in dem Lied „Herbstabend", in dem er ein Landschaftsbild voll stürmischer Bewegtheit allein in die Singstimme bannt, deren ganzer klanglicher Hintergrund ein Tremoloton in den Geigen ist. In den Chorwerken — Griegs heute freilich schon ein wenig verblaßter „Olav Trygvason" vervollständigte das zu reichlich bemessene Programm — zeichnete sich die Neue Leipziger Singakademie ebenso wie das Leipziger Symphonie-Orchester am ganzen Abend durch eine technisch höchst gepflegte und mit hoher Lebendigkeit des Ausdrucks erfüllte Leistung aus. Neben der Sopranistin Margarete Wetter, die auch in einigen Grieg-Liedern ihr gut beherrschtes Material mit Wärme einsetzte, traten besonders die Altistin Dorothea Schröder und der Bariton Philipp Göpelt durch eine gesanglich ausgezeichnete und erlebte Darstellung hervor.

Aus der allmählich verebbenden Flut der Klavierabende ragte der **Walter Bohles** als ein Ereignis in seiner Art hervor. Der ausgezeichnete junge Pianist bewies hier, daß man sich auch mit einem modernen Programm einen durchschlagenden Erfolg erspielen kann, wenn man nur Wertvolles zu wählen weiß und dies mit dem Einsatz eines ausgeprägt persönlichen Künstlertums durchdringt. Gewiß nahm dabei mit Strawinsky (Klaviersonate), Ravel (Tombeau de Couperin) und Debussy (Images) die ausländische Kunst einen breiten Raum ein, aber das innere Schwergewicht des Abends lag doch in einem deutschen Werk von wesentlich stilschöpferischer Bedeutung: Regers Bach-Variationen wurden mit überlegener Meisterschaft im Technischen und in nicht zu überbietender Erfüllung ihres geistigen Gehalts geboten. Auch die Franzosen und den Russen spielt Bohle mit sachlich strenger Genauigkeit und auch hier weiß er durch die strömende Lebensfülle seiner Gestaltung in jedem Werk das Feuer seines ureigensten Geistes zu entzünden. Eröffnet wurde der Abend mit zwei wertvollen Uraufführungen: Eine „Kleine Partita" und eine „Spielmusik zu zwei Stimmen" von Hermann Wagner fesseln durch die jugendfrische Energie und das musikantische Temperament, die aus ihrem oft stürmisch bewegten, durch kraftvolle Ballungen und unerwartete Akzente gegliederten Linienspiel sprechen, und überzeugen durch die Gekonntheit des ein blühendes Farbenspiel moderner Tönung entfaltenden polyphonen Satzes.

Zwei in Paris ansässige rumänische Künstlerinnen von Format stellten sich in einem unter dem Protektorat der Rumänischen Gesandschaft in Berlin veranstalteten Konzert zum Besten der Winterhilfe vor. Die Geigerin **Lola Bobesco** bringt einen Ton von fesselnder Eindringlichkeit, eine oft verblüffende technische Fertigkeit auf dem Griffbrett wie mit dem Bogen und dazu viel unmittelbare Musikalität mit, die sie etwa in einem Veracini-Konzert oder in dem Gopak von Mussorgsky mit allem persönlichen Scharm spielen ließ. Mit Bach, Chopin und Liszt wies sich weiter **Tatiana Sanzewitsch** als eine Pianistin von vollendeter Virtuosität und starkem künstlerischen Temperament aus, die durch die innere Erfülltheit wie den Farbreichtum ihres Spiels zu fesseln vermag. Daß freilich das auch von Pianisten oft gespielte Orgelkonzert von Johann Sebastian Bach in *d*-moll die Übertragung eines Vivaldischen Violinkonzerts und nicht eine Komposition Friedemann Bachs ist, scheint sich in Paris doch noch nicht herumgesprochen zu haben. Mit glanzvollen gesanglichen Leistungen, von Michael Raucheisen nicht weniger vollendet begleitet, führten Viorica Ursuleac und Maria Cebotari ihre beiden jungen Landsmänninen in schöner künstlerischer Kameradschaftlichkeit den Hörern zu Danke ein.

Der Klavierabend, den **Lubka Kolessa** in der Reihe „Meister am Blüthner" gab, bestätigte erneut das außerordentliche geistige und technische Format dieser Künstlerin. Ihre Spielfolge stellte gewaltige technische Anforderungen nach jeder Richtung, wie sie der Zeitstil von Scarlatti bis zu Brahms bestimmt. Ließen von jenem zwei Sonaten ebenso wie ein — so meisterhaft und überlegen geboten, höchst reizvolles — Rondo von Hummel das musikantische Temperament der Pianistin in hellem Licht erstrahlen, so waren die Händel-Variationen von Brahms, die die Kolessa im einzelnen mit unerhörter Virtuosität ausspielt und dabei doch als schöpferische Ganzheit erscheinen läßt, das glanzvolle Beispiel einer von energiegeladener geistiger Sammlung zeugenden Vortragskunst. Daß freilich ein zu ungehemmt angespanntes Zeitmaß den inneren Zusammenhang einer Satzfolge stören kann, zeigte Chopins *H*-moll-Sonate, die im übrigen, ebenso wie die *C*-dur-Sonate aus Beethovens op. 3 in einer makellos klaren, echt virtuosen Wiedergabe die charakteristischen Züge eines nachschöpferischen Persönlichkeitsstils aufwies, den auch im Augenblick leidenschaftlicher Erregung noch ein klar und beherrscht disponierender Geist bestimmt.

Dr. Waldemar Rosen

Aus dem Münchener Musikleben

Starken Beifall brachten den Philharmonikern auch die beiden letzten Abende im **Konzertring „Kraft durch Freude"**. Programmatisch fesselte da vor allem das von Hermann Abendroth geleitete Konzert, da es auch zwei Werke lebender Tonsetzer enthielt: die farbige, in den Ecksätzen dramatisch gesteigerte, im langsamen Mittelteil zu schöner, erwärmender Gesanglichkeit entfaltete „Symphonische Musik" von Hansheinrich Dransmann, und die sogenannte „Göttinger Kantate" von Werner Egk. In diesem, vom Dirigenten, vom Solisten Rudolf Watzke und vom Orchester sehr eindrucksvoll interpretierten Gesangswerk (nach Gedichten von Hölty) überrascht und erfreut der sonst oft allzu experimentfreudige Komponist der „Zaubergeige" durch eine unverkrampft schlichte und natürliche, wirklich beredte Kraft seiner Ausdrucksweise, seiner Singstimmenführung und seiner sehr persönlichen Orchestersprache — was alles man wohl als ein gutes Zeichen der fortschreitenden Klärung, Reife und Beruhigung dieses eigenwilligen Talents deuten darf. Im letzten Konzert dieser Veranstaltungsreihe sah man dann den verdienten Dirigenten Leopold Reichwein am Pult. Seine einprägsame, wirkungsstarke Darstellung der 7. Symphonie von Beethoven und des Meistersinger-Vorspieles weckte mit Recht lebhaften Beifall. Nicht minder herzlich wurde die energievolle, geistesklare, leidenschaftlich beseelte und klangedle Interpretation des Beethovenschen *Es*-dur-Konzerts durch den Münchner Pianisten Prof. Ernst Riemann aufgenommen.

Von den Chorkonzerten der letzten Wochen verdient nächst einer sehr gehaltvollen Aufführung des „Requiem" von Verdi durch den **Domchor** unter der meisterlichen Führung Prof. Berberichs (Solisten waren Martha Martensen, Else Schürhoff, Marius Andersen und Georg Hann) namentlich auch die Heldengedenkfeier des **Lehrergesangvereins** rühmend hervorgehoben zu werden. Der altberühmte, hochverdiente Chorverein, der jetzt in das 60. Jahr seines Bestehens eintrat, brachte hier (im Verein mit dem Staatsorchester) unter Richard Trunks überlegener und anfeuernder Leitung Chorwerke von Max Reger zur Aufführung: eingangs — mit Hans Hermann Nissen als Solisten — die in op. 144 zusammengeschlossenen Gesänge „Der Einsiedler" und „Requiem", dann, in besonders eindrucksvoller Weise, den ausdrucks- und klanggewaltigen 100. Psalm. Bemerkenswert war auch die vom **Philharmonischen Chor** (und einigen ad hoc angegliederten Singgemeinschaften) unter Mennerich gebotene erste Münchner Aufführung des „Großen Kalender" von Hermann Reutter (Solisten: Gisela Derpsch und J. Draht). Von den bedeutsamen, einen naturhafteren und entspannteren Ausdruckswillen bezeugenden späteren Werken des Komponisten, also etwa von der Oper „Doktor Faust" oder vom Ballett „Die Kirmes von Delft" her betrachtet, läßt dieses schon 1933 erschienene großgewollte Werk deutlich erkennen, wie Reutter damals noch im unsinnlich-herben und harten Stil seiner Frühzeit befangen war und wie er andererseits zu einer unverkrampfteren, leichter faßlichen und wirklich nicht nur gewollt volkstonnahen Ausdrucksweise hinstrebte. So begegnen uns nun im „Großen Kalender" neben zahlreichen spröden, schwer verhaltenen Episoden Stücke von frischer, freier Wirkungskraft wie das „Hexentanzlied", das Mai-Idyll, die Arie „Geh aus mein Herz, und suche Freud" und die Bauernregeln-Variationen.

Von den übrigen Musikereignissen seien noch rühmend erwähnt: die vom Kulturamt der Stadt geförderten **Bach-Tage**, die uns in Aufführungen der „Kunst der Fuge", des „Musikalischen Opfers" usw. die dankenswerte Bekanntschaft mit dem vorzüglichen Streicherensemble des von Prof. Hermann Diener geführten Berliner Collegium musicum vermittelten, und der ausgezeichneten Cembalistin Li Stadelmann, die hier als meisterliche Darstellerin der Goldberg-Variationen hervortrat, neuen Erfolg brachte; dann das Volkskonzert, in dem Jakob Trapp mit seinem trefflich musizierenden **Münchner Kammerorchester** zeitgenössische Werke für Streichorchester aufführte: eine gefällige „Deutsche Suite" im alten Stil, von Erich Lauer, eine eigenwillig, aber fesselnd durchgeformte „Musik" von Alfred v. Beckerath, eine prächtige, romantische Serenade (op. 88) von Roderich v. Mojsisovics, die bekannte, reizvolle „Kleine Serenade" von R. Trunk und ein paar anregende eigene Kompositionen: eine Gruppe frischer „Deutscher Tänze" und ein Concertino für Trompete und Streicher, das von Gg. Donderer hervorragend gut geblasen wurde.

In einem Liederabend trat die hochmusikalische, oft bewährte Sopranistin **O. M. Wismüller** für neue Lyrik dreier Münchner Komponisten ein: für farbige Gesänge von Karl Bergner, für eine edle Liederfolge von Karl Ehrenberg und für den neuen R. G. Binding-Zyklus von Richard Würz. Zum Schluß noch ein Wort über die Begegnungen mit dem Dresdner **Fritzsche-Quartett** (das im Verein mit Hermann Zilcher Quintette von Schumann und Zilcher hinreißend lebensvoll gestaltete), mit dem ganz erstaunlich begabten vierzehnjährigen Pianisten Helmuth Hilpert aus Linz und endlich mit dem Quartetto di Roma, das u. a. die seltsam ungebärdigen, aber durch gewisse hintergründige musikantische Urelemente im Rhythmus und Melos doch irgendwie anziehenden „Cantari alla Madrigalesca" von Malipiero einprägsam interpretierte. I. V.: Dr. Anton Würz

Literarisches

Bibliographisches Institut, Leipzig.

Alfred Ehrmann: Hugo Wolf. Sein Leben in Bildern.

Für den geringen Preis von 90 Pfg. wird eine sinnvoll zusammengestellte Reihe von rund 50 Abbildungen geboten, die im Verein mit einem 38 Seiten umfassenden, fesselnd geschriebenen Abriß des Lebens und Schaffens von Hugo Wolf die landschaftliche und kulturelle Sphäre, in der dieser seltsame Mensch und unbegreifliche Genius lebte, anschaulich nahebringt. Erschütternd wirkt die Wandlung des Gesichts; die aus den Photobildnissen des Jünglings, des jungen Mannes und des Geisteskranken erkennbar wird, eigentlich nur die Abwandlung eines Grundausdrucks: mißtrauischer Abwehr. — Die Abbildungen sind (zur Illustration eines Vortrags geeignet) auch als Diapositive und Stehfilmstreifen erhältlich. Ernst Boucke

Verlag Triltsch und Huther, Berlin.

Hedwig Faller: Die Gesangskoloratur in Rossinis Opern und ihre Ausführung.

In dieser Arbeit wird die Koloratur, bekanntlich ein wichtiger Bestandteil der Rossinischen Opern, nach allen Richtungen hin gründlich untersucht. Die Grundtypen seiner Koloratur werden entwickelt, wir sehen, wie Rossini mit seinen Verzierungen sich den verschiedenen Sängerbegabungen anpaßte (auch auf das Publikum der damaligen Zeit nahm er ja in seinen Opern weitgehend Rücksicht). Gesangstechnische Fragen werden geklärt, und das Koloraturenwesen der Hauptwerke in bezug auf dramatische Wahrhaftigkeit geprüft. Im zweiten Teil der Arbeit wird der Ausbildungsgang des Sängers rekonstruiert; schließlich wird an Hand der zeitgenössischen Gesangsschulen und alter Handschriften des Mailänder Konservatoriums die damalige vokale Verzierungskunst theoretisch und praktisch erläutert. — Im ganzen eine gute Themastellung, die der Forschung entschieden weitergeholfen, und außerdem ein erfreulicher Zuwachs der bisher recht spärlichen wissenschaftlichen Rossini-Literatur überhaupt. Dr. Werner Bollert

Tonger-Verlag, Köln.

Paul Heinrich Gehly: Deutsche Meister der Musik im Rundfunk.

Ein schlichtes Heftchen, das die Rundfunkhörer zu den großen Meistern unserer deutschen Musik führen möchte. Gehly erzählt in einigen Sätzen das wichtigste aus ihrem Lebenslauf, nennt dann die Werke, die für den Rundfunk besonders in Betracht kommen, kennzeichnet die Meister ihrem Wesen nach und fügt gern eine Anekdote oder ein persönliches Bekenntnis des Meisters bei. Neues will der Verfasser natürlich in keiner Weise mitteilen. Die anspruchslose Form dürfte geeignet sein zur Erfüllung der gesetzten Aufgaben. Friedrich Herzfeld

Vom Musikalienmarkt

Verlag Breitkopf & Härtel, Leipzig.

W. A. Mozart: Violinkonzert Nr. 3 in *G*-dur K.-V. Nr. 216, bearbeitet von Paul Graf Waldersee. Für Violoncello übertragen von Gerhard Silwedel. Klavierauszug.

Die Übertragung besteht in der Versetzung der Violinsolostimme in die tiefere Oktave unter genauer Bezeichnung des Fingersatzes, der Saiten und der Phrasierung. Dem Klavierauszug ist nun nicht diese neue Violoncellostimme übergelegt, sondern die Original-Violinsolostimme und damit die Möglichkeit des Vergleichs gegeben. Die nicht allzu große Zahl wertvoller Kompositionen für Violoncello wird den Bearbeiter bewogen haben, die Übertragung vorzunehmen, die, da sie philologisch einwandfrei ist, durchaus positiv bewertet werden muß. Ernst Boucke

Herbert Reichner Verlag, Wien-Leipzig-Zürich.

W. A. Mozart: Drei Lieder für den Frühling. Faksimilenachdruck der Erstausgabe.

Den Liebhaber edler Buchkunst erwartet hier eine seltene Gabe. In nur wenig hundert Stücken hat der Verlag Mozarts drei aus seinem letzten Lebensjahr stammende Frühlingslieder in einem ebenso entzückenden wie technisch vollendetem Nachdruck herausgebracht, den man nach einem erst vor kurzem aufgefundenen Exemplar der Liedersammlung gestaltet hat, für die diese kunstvoll-kunstlosen Gebilde einst geschaffen waren. Da die Urschriften der Lieder nicht mehr vorhanden sind, hat jener Erstdruck höchste Beweiskraft: Lehrreich ist zu sehen, wie die ursprüngliche Melodie „Komm, lieber Mai, und mache" (wie viele wissen, daß sie von Mozart ist?) im Laufe der Zeit zersungen worden ist. Dr. Richard Petzoldt

Henry Litolffs Verlag, Braunschweig.

Arno Liebau: Alte Lieder im alten Gewande, op. 76.

Mit den Tonwerken im alten Stil ist es meist eine heikle Sache. Menschen des 20. Jahrhunderts pflegen den Stil des 18. Jahrhunderts doch nicht so gut zu treffen, wie die Meister dieser Zeit selbst. Sie bringen sich dabei zugleich um das Beste: Ausdruck der eigenen Zeit zu sein. So ist das eine nicht gewollt und das andere nicht gekonnt oder doch nur an der Oberfläche. Die vorliegenden Lieder sind ein Beweis dafür. Ihr Komponist hat sie, wohl angeregt durch den persönlichen Umgang mit der Urgroßnichte J. L. W. Gleims, nach Gedichten dieses Zeitgenossen von Uz und Götz vertont. Ein Stück lang geht es immer durchaus glaublich im Ton des 18. Jahrhunderts. Aber bei irgendeiner Harmonie oder einer Stimmführung bricht dann doch 1936 durch. Man fühlt sich dann immer zu der Frage veranlaßt, warum wir das 18. Jahrhundert nicht den Meistern des 18. Jahrhunderts überlassen, die uns ja auch eine Fülle schönster Musik geschaffen haben, und warum wir uns nicht lieber um so eingehender mit unserer eigenen Zeit befassen. Friedrich Herzfeld

Edition Steingräber.

Julius Weismann: Partita, op. 107, für zwei Klaviere vierhändig.

Ein echter Weismann! In munterer Spielfreude dahinbrausend spricht doch immer der Romantiker Weismann aus diesem Werk, das sich in so vielem durchaus klassisch gibt. Am bedeutendsten erscheint der 2. Satz, ein Spiegelkanon. Der 3. Satz ist „zwei Katzen im Schnee" überschrieben. Doch soll dies nichts anderes andeuten, als die Art des Vortrages. Mit dieser Bemerkung Weismanns werden allerlei mögliche Mißverständnisse von vornherein ausgeschaltet. Der eigenartigste Satz ist der vierte. In beiden Klavieren laufen zwei verschiedene Fugen völlig getrennt nebeneinander her, bis sie sich zum Schluß doch vereinigen. Ob es jemanden gibt, der dieses kontrapunktische Meisterstück wirklich „durchhören" kann, ist natürlich eine andere Frage. Die meisten haben mit einer Fuge gerade genug zu tun. Ein bewegtes Finale in Sonatenform schließt das Werk ab. Friedrich Herzfeld

Verlag F. E. C. Leuckart, Leipzig.

Karl Höller: Toccata, Improvisationen und Fuge für zwei Klaviere, op. 16.

Die Gattung zweiklavieriger Werke steht augenscheinlich in neuer Blüte. Das ist kein Wunder in Anbetracht des Umstandes, daß sich die grundsätzliche Stimmigkeit des musikalischen Denkens unserer jungen Komponisten auf dem verbreiterten Klangfeld ungehinderter ausleben kann als auf einem Instrument. Auch rein klangliche Wirkungen bekommen so besondere Reize. Höllers Werk ist von rhythmischer Kraft durchpulst. Ein in echt tokkatenhafter Bewegung gehaltener erster Teil führt zu einem schlichten Thema, das viermal geistvoll abgewandelt wird. Etwas von Regerschem Geist steckt in diesem phantasievollen Mittelteil. Eine markante Fuge, in die gar noch in breiten Klängen das Variationenthema hineinleuchtet, führt pomphaft zum rauschenden Abschluß. Dr. Richard Petzoldt

Het Muziekfonds, Antwerpen.

Edward Verheyden: Moorsche Ballade (Maurische Ballade). Dramatische Skizze für eine Baßstimme, Chor und Orchester.

Die Ballade schildert die Trauer der Mauren über den Verlust der Stadt Alhama an die Christen. Es liegt in der Natur der Sache, daß wir unser Herz ihren Wehklagen nicht allzuweit öffnen können. Musikalisch wird die Ballade bestimmt durch die Wiederkehr des Kehrreims „Weh' mir Alhama, weh' mir" nach jeder Strophe. Der Chor stimmt nur einige Male in diese Wehrufe ein. Das Werk ist geschickt aufgebaut. Friedrich Herzfeld

Kleine Mitteilungen

Die diesjährigen **Berliner Kunstwochen** werden am 16. Mai durch einen Festakt im Rathaus durch den Oberbürgermeister und Stadtpräsidenten Dr. Lippert eröffnet. Der Direktor der Staatlichen Hochschule für Musik Prof. Dr. Fritz Stein, langjähriger Freund und Mitarbeiter Max Regers, hält die Gedenkrede auf Max Reger und sein Werk, dem der erste Teil der diesjährigen Musikfestspiele gewidmet ist. Bei dieser Gelegenheit wird der Berliner Musikpreis für 1938 verliehen werden. Das Deutsche Reger-Fest der Max-Reger-Gesellschaft (16.—27. Mai) bringt ein Konzert des Philharmonischen Orchesters unter Karl Schuricht, Choralkantaten des Propsteichors unter Leitung von H. G. Görner und sechs Kammermusikabende. U. a. spielt das Philharmonische Orchester unter Hermann Abendroth für die Berliner Konzertgemeinde die Serenade und das Klavierkonzert (Solist Alfred Höhn). Das Reger-Fest wird beendet durch ein Chorkonzert des verstärkten Hochschulchores mit dem Landesorchester unter Leitung von Fritz Stein. Der Chor singt den ersten Satz des bisher nicht aufgeführten Requiem und den 100. Psalm. Wie immer sind hervorragende Kräfte des In- und Auslandes für die Berliner Kunstwochen verpflichtet worden. Der zweite Teil der Kunstwochen (8.—30. Juni) ist wie alljährlich der alten Musik in der Eosanderkapelle, im Schlüterhof des Stadtschlosses, in der Goldenen Gallerie des Schlosses Charlottenburg, im Schloß Monbijou, im Weißen Saal und in den Schloßgärten gewidmet.

Der Oberbürgermeister von Potsdam hat sich, anknüpfend an die alte Potsdamer Musiktradition insbesondere unter Friedrich dem Großen und Friedrich Wilhelm IV., entschlossen, alljährlich **„Festliche Musiktage in Potsdam"** durchzuführen. Sie unterstehen der künstlerischen Leitung von Prof. Dr. Edwin Fischer und finden vom 20.—27. Juni im Rokoko-Theater des Neuen Palais, in der Garnisonkirche im Potsdamer Schauspielhaus, im Konzerthaus und im Stadtschloßhof statt. Im Mittelpunkt der alljährlichen Musiktage werden die sechs Brandenburgischen Konzerte von Bach stehen, die durch Edwin Fischer und sein Kammerorchester ausgeführt werden. Den Beschluß wird ein Konzert der Berliner Philharmoniker unter Furtwängler bilden.

Wegen der Wahl mußten die diesjährigen **Wittener Musiktage**, die vom 8.—10. April stattfinden sollten, auf einen späteren Termin verlegt werden, der demnächst mitgeteilt wird.

Der **Mozart-Preis für 1938** wurde dem steirischen Dichter Franz Nabl (Graz) und dem tirolischen Volksliedforscher und Komponisten Prof. Dr. h. c. Josef Göll (Innsbruck) verliehen.

Operndirektor Dr. Kerber hat im Einvernehmen mit dem Betriebsobmann des Instituts die noch immer bestehende Sitte oder vielmehr Unsitte der **Claque im Wiener Opernhaus abgeschafft.**

Der **Walter Bachmann-Preis,** der seinerzeit zu Ehren des verdienten Künstlers und Klavierpädagogen Prof. Walter Bachmann in Dresden gestiftet wurde, wird, nachdem die Stiftung jetzt in das Eigentum der Landeshauptstadt Dresden übergegangen ist, künftig durch das Konservatorium der Landeshauptstadt Dresden, Akademie für Musik und Theater, ausgeschrieben werden. Das nächste Preiswettspiel wird im Frühjahr 1939 stattfinden. Nähere Auskunft ist durch die Kanzlei des Konservatoriums der Landeshauptstadt Dresden zu erfahren.

Der **Richard Wagner-Verband Deutscher Frauen** hält seine Reichstagung in der Zeit vom 21.—25. Mai in München ab. Als Festredner spricht der Tübinger Universitätsprof. Dr. Max Wundt über „Schopenhauer und der nordische Geist, mit Ausblicken auf Richard Wagner".

Unter dem Eindruck des Einmarsches der deutschen Truppen in Österreich schuf der Münchener Komponist Oberstleutnant Paul Winter eine neue **Fanfare „Großdeutschland zum 10. April 1938".** Der Komponist skizzierte die Fanfare in sein dienstliches Taschennotizbuch während des Marsches durch Österreich. Die erste Aufführung fand im Wiener Konzerthaus durch ein zur Zeit in Wien stationiertes Musikkorps statt. Die Originalpartitur machte der Komponist, dessen Olympia-Fanfare 1936 weltberühmt geworden ist, der Stadt Linz zum Geschenk.

Der deutsche Rundfunk hat sich zielbewußt in den Dienst der Verbreitung der Hauptwerke des **Internationalen zeitgenössischen Musikfestes in Baden-Baden** (22.—25. April) gestellt. In einer fünfsprachigen Nachtsendung wird er alle Werke des 1. Orchesterkonzerts (Kurt Rasch, Ostinato; Bartok, Ungarische Volkslieder; Arnold Bax, 6. Symphonie; W. S. Müller, Konzert für Fagott; Zillig, Tanzsymphonie) zu Gehör bringen. Vom 2. Orchesterkonzert übernimmt er die beiden italienischen Werke (Malipieros 2. Klavierkonzert und Casellas „Introduzione", Arie e Toccata) direkt für italienische Sender. Beim 3. Orchesterkonzert werden unmittelbar die Symphonie von J. N. David und das Allegro symphonique von Marcel Poot übertragen, eine Nachtsendung bringt außerdem sämtliche Werke des Abends. Die Gesamtleitung des Festes liegt in Händen von Generalmusikdirektor G. E. Lessing. J. W.

Die **erste jugoslawische staatliche Musikschule** wurde in Belgrad eröffnet.

Das **Russische Archiv** für Kriegerverluste, Kriegergräber, Nachlässe und Nachforschungen im Ausland macht die Künstler und Musiker darauf aufmerksam, daß sich dort zahlreiches Informationsmaterial (amtlich und halbamtlich) befindet, auf Grund dessen die Möglichkeit besteht, Abstammungsnachweise zu führen usw. Diese Nachweise beziehen sich hauptsächlich auf Rußland, Polen, Galizien, Österreich, Baltenland. Anfragen an den Leiter P. Jankowsky, Berlin-Schmargendorf, Misdroyer Straße 49a.

Personal-Nachrichten

Im Alter von vierundsiebzig Jahren ist **Richard Graf du Moulin-Eckart** in Augsburg gestorben. Mit der Musik ist der langjährige Historiker an der Technischen Hochschule in München durch seine zweibändige Cosima Wagner-Biographie verbunden, für die er erstmals ihre Tagebücher benutzen konnte. Du Moulin-Eckart war ein Patenkind Richard Wagners.



Reichsminister Dr. Goebbels verfügte im Zuge des weiteren Ausbaus seines Ministeriums wichtige Veränderungen in seinem Geschäftsbereich. Die Abgrenzung der Aufgabengebiete zwischen Ministerium und Kulturkammer ist eindeutig festgelegt: dem Ministerium kommt die politische und kulturpolitische Führung, den Kammern die berufsständische Betreuung ihrer Mitglieder zu. Damit werden einige bisher notwendig gewesene Personalunionen hinfällig. Auch Generalintendant Dr. **Heinz Drewes,** der Leiter der Musikabteilung (10) im Ministerium, scheidet aus seinem Amt als Vizepräsident der Reichsmusikkammer aus.

In Berlin starb Kammersängerin **Erna Denera,** eine der bedeutendsten deutschen Bühnensängerinnen der Vorkriegszeit. Erna Denera, die viele Jahre hindurch zu den künstlerischen Stützen der ehemaligen Berliner Hofoper zählte, begann ihre Bühnenlaufbahn in Karlsruhe. Besonders erfolgreich war ihre gesangliche und darstellerische Gestaltung der jugendlichen Wagner-Heldinnen. Nach ihrem Rücktritt von der Bühne setzte sich Erna Denera selbstlos für die Aufgaben der Künstler-Altershilfe ein.

Als Nachfolger des nach Frankfurt a. M. berufenen Generalmusikdirektors Franz Konwitschny wurde Generalmusikdirektor **Bruno Vondenhoff** an die Städtischen Bühnen Freiburg i. Br. verpflichtet. Er hat sein neues Amt bereits angetreten.

Im Erkschen Männergesangverein, dem ältesten Männerchor Berlins, wurde an Stelle des zurückgetretenen Generalmusikdirektors Dr. Julius Kopsch der Leiter der Singschule am Konservatorium der Reichshauptstadt, **Rudolf Lamy,** zum Chormeister berufen.

Im 72. Lebensjahr ist der bekannte Kopenhagener Dirigent **Frederik Schnedler-Petersen** nach kurzer Krankheit verschieden. Schnedler war am 16. Februar 1867 in Rudköbing auf der Insel Langeland geboren. Er bildete sich früh als Violinspieler am kgl. Konservatorium zu Kopenhagen aus, studierte später in Berlin bei Joseph Joachim und vollendete seine Studien in Paris. Nach Tätigkeit als Konzertmeister in Kopenhagen und als Dirigent in Abo hatte er ein viertel Jahrhundert lang die Leitung der berühmten Tivolikonzerte inne. Populäre Musik in guter Ausführung gehörte zu seinen allabendlichen Pflichten. Sein ganzes Interesse besaß jedoch die klassische Musik, die er jede Woche am sogenannten „Symphonieabend" darbrachte und nach Möglichkeit ebenfalls auch in anderen Programmen anzubringen verstand. Da Schnedler-Petersen eine Reihe von Jahren ebenfalls die im Winter stattfindenden sogenannten Paläkonzerte leitete, war er sozusagen der einzige, dem Kopenhagen im täglichen Musikleben wertvolle Orchestermusik verdankte. Vor ein paar Jahren zog er sich von der täglichen Leitung der Tivolikonzerte zurück, zeigte sich aber jedes Jahr einige Wochen auf dem Podium als Gastdirigent. F.C.

Der Gau Thüringen im DSB. beklagt den Verlust des Kreischorleiters **Thilo Hollstein** (Gotha).

Der geschätzte Kölner Musikpädagoge und Komponist Prof. **Ernst Heuser** wurde am 9. April fünfundsiebzig Jahre alt. Er ist in Elberfeld geboren, war Schüler von Wüllner, Nicodé und Liszt und wirkte siebenunddreißig Jahre lang am frühern Kölner Konservatorium als Lehrer. Als Komponist ist er vor allem durch feinsinnige Klavierstücke, Orchestermusik und besonders durch Männerchöre bekannt geworden.

Der junge 1. Kapellmeister des Stadttheaters Luzern **Anton Wermelinger** wurde vom schweren, unheilbaren Leiden erlöst. Auch als Komponist eines Streichquartetts, eines von Steffi Geyer 1935 uraufgeführten Violinkonzerts usw. war der Künstler sehr erfolgversprechend. Wermelinger war nach seinen Studien in Luzern und Zürich Studierender der Berliner Hochschule und der Ecole Normale in Paris.

Theater und Oper

Antwerpen. Die Kgl. Flämische Oper veranstaltet vom 21. bis 30. April eine geschlossene Darstellung des Wagnerschen Rings. Diese Festvorstellungen der Mäzenatenorganisation (Gakvo) stehen unter der Leitung von Karl Elmendorff, die Inszenierung besorgt H. E. Mutzenbecher. Mitwirkende sind Max Lorenz, Gertrud Rünger, Hilde Konetzki, H. H. Nissen, Sved Nilson, Magda Strack, Josef Witt, Karl Walther, August Griebel, Rudolf Frese, Alfred Pöll, Walter Hagner, Anny v. Stosch, Lore Schepers, Myrtl Leonard, Benno Arnold.

Buenos Aires. Im Teatro Colon wird auch in diesem Sommer wieder eine deutsche Opernspielzeit durchgeführt. Zur Aufführung kommen in deutscher Besetzung Mozarts „Entführung" und „Don Giovanni", Wagners „Siegfried" und „Tristan und Isolde" und „Der Rosenkavalier" von Richard Strauß. Weiterhin wird das deutsche Ensemble Bachs Johannes-Passion und Bruckners Tedeum zur Aufführung bringen. Während diese Veranstaltungen in den früheren Jahren von Fritz Busch geleitet wurden, nennt man jetzt Hans Knappertsbusch als Dirigenten. Inwiefern diese Mitteilung zutrifft, läßt sich im Augenblick noch nicht erkennen.

Köln. Die Städtischen Bühnen veranstalten vom 21. Mai bis 6. Juni Richard Wagner-Festwochen. Der Spielplan umfaßt den „Ring der Nibelungen", den „Fliegenden Holländer", „Tannhäuser", „Lohengrin", „Tristan und Isolde", die „Meistersinger" und „Parsifal". Namhafte Künstler aus dem ganzen Reich wirken mit.

Mailand. Nach den großen Erfolgen des Wagner-Gesamtgastspiels der Bayerischen Staatsoper ist Generalintendant Oskar Walleck (München) als ständiger Gastregisseur der Scala verpflichtet worden. Kammersänger Max Lorenz, der die Rollen des Siegmund und Siegfried sang, wird in der nächsten Spielzeit als Tannhäuser gastieren.

New York. Nach sechzehnwöchiger Dauer ist die Spielzeit 1937/38 der Metropolitan Opera mit der „Götterdämmerung" geschlossen worden. Von den 127 Aufführungen der Spielzeit entfielen 54 auf deutsche Werke. Richard Wagner ist mit 41 Aufführungen vertreten und hält dabei die Spitze weit vor Verdi, der nur 27 Aufführungen verzeichnet. Richard Strauß kann insgesamt 12 Aufführungen verzeichnen, und zwar standen auf dem Spielplan „Salome", „Elektra" und „Der Rosenkavalier". Einmal gelangte Humperdincks „Hänsel und Gretel" zur Aufführung. Nach Beendigung der Winterspielzeit in New York unternimmt jetzt die Metropolitan Opera nach den Städten Baltimore, Boston, Cleveland und Rochester eine Operntournee, auf der von deutschen Opern „Don Giovanni", „Tannhäuser" und „Tristan und Isolde" aufgeführt werden. Zu Ostern erfolgen in New York noch drei Sondervorstellungen mit „Parsifal" und „Tristan und Isolde".

Konzert-Nachrichten

Berlin. Mit der Aufführung am Karfreitag feiert die Berliner Singakademie das Jubiläum der 150. Aufführung von Bachs Matthäus-Passion. Prof. Georg Schumann bringt das Werk ungekürzt zur Wiedergabe. Durch dieses Ereignis vermehrt die altberühmte künstlerische Vereinigung der Reichshauptstadt ihren Ruhmeskranz um ein weiteres Blatt.

— Der junge Pianist Karlrobert Kreiten veranstaltet am Donnerstag, dem 21. April einen 2. Klavierabend im Beethoven-Saal. Programm: Bach, Brahms, Chopin, Liszt.

— Das Wiener Philharmonische Orchester wird Ende dieses Monats in der Reichshauptstadt zu Gast sein. Es wird am Freitag, 22. April, abends 8 Uhr, und am Sonnabend, 23. April, nachmittags 4 Uhr, unter der Leitung Wilhelm Furtwänglers zwei Konzerte in der Philharmonie geben. Wenige Tage danach, am 25. April, werden die Münchner Philharmoniker unter Leitung ihres Dirigenten Siegmund v. Hausegger zum erstenmal in der Berliner Philharmonie auftreten. Zur Aufführung gelangen Beethovens „Eroica" und Bruckners 9. Symphonie.

— Der am 19. März in der Singakademie abgesagte Liederabend Kathrein Carsten ist auf den 22. April im Bechstein-Saal verlegt worden. Gelöste Karten müssen umgetauscht werden. Im Programm Lieder von Bach, Schumann, Brahms, R. Strauß. Am Flügel: Friedrich Rolf Albes.

— Carlotta Tag (Koloratursopran) gibt am 25. April im Beethoven-Saal einen Arien- und Liederabend mit Michael Raucheisen am Flügel. Es gelangen Arien und Lieder von Boieldieu, Gretry, Loewe, Weber (Volkslieder) und Johann Strauß zur Aufführung.

— Die diesjährigen Sommerabendmusiken des Glockenspiels der Parochialkirche werden durch eine Festmusik eröffnet: Im Rahmen der Berliner Kunstwochen 1938 spielt Wilhelm Bender erstmalig originale Glockenmusik von Georg Friedrich Händel. Dazwischen werden alte Turmmusiken geblasen. Ein kunstvoll gestaltetes Programm wird neben der Spielfolge Einblicke in die Geschichte des Berliner Glockenspiels und der musikalischen Werke bieten.

Passau. Das Orchester Stabile Fiorentina verabschiedete sich von Deutschland durch ein wohlgelungenes Konzert in der Nibelungenhalle.

Weimar. Die Staatliche Hochschule für Musik führt im Sommersemester wiederum zahlreiche öffentliche Veranstaltungen durch. Unter sechs Hochschulkonzerten befinden sich eine Gedächtnisfeier für Richard Wetz, ein Reger-Konzert, ein zeitgenössisches Chor-Orchester-Konzert mit Werken von Pfitzner, Maaß und Lang. Drei Sonderveranstaltungen bringen eine Bach-Kantate in Tiefurt und Freilichtaufführungen (u. a. Glucks „Maienkönigin"). Außerdem werden zehn öffentliche Vorträge angekündigt.

Wien. Nach mehrjähriger Abwesenheit wird Richard Strauß in der kommenden Konzertsaison wieder in Wien am Dirigentenpult erscheinen. Anlaß dazu ist das fünfundzwanzigjährige Bestandsjubiläum der Wiener Konzerthausgesellschaft, bei dem Strauß das Eröffnungskonzert leiten wird.

— Die Dresdener Staatskapelle, die soeben mit außerordentlichem Erfolg ein Gastspiel unter Prof. Karl Böhms Leitung am Nationaltheater in Weimar durchführte, wird ein Gesamtgastspiel unter Böhm in Wien geben.

Wiesbaden. Fünf internationale Konzerte sind unter Leitung von Musikdirektor August Vogt in diesem Sommer in Wiesbaden. Am 1. Juni ein griechisch-italienischer Abend, am 16. Juni ein schwedisch-finnischer, am 22. Juni ein französisch-belgischer, am 10. August ein englisch-holländischer und am 24. August ein spanisch-ungarischer Abend.

Aus Künstlerkreisen

Arno Erfurth ist von einer erfolgreichen Auslandsreise zurückgekehrt. Der Künstler war für Rundfunk-Gastspiele der Sender Riga, Reval und Helsingfors verpflichtet, sowie für Klavierabende in Reval, Wiborg und Abo. Er wirkte ferner als Solist einer symphonischen Matinée in Wiborg mit und konzertierte in Stockholm für die deutsche Winterhilfe.

Magda Tagliafero hatte mit Brahms in einem Konzert des Philharmonischen Orchesters in Budapest unter Leitung von Dobrowen stärksten Erfolg.

Prof. **J. M. Hauschild** hatte mit zeitgenössischen Liedern von Erfurt, Graener, Krietsch, Welter und Westermann u. a. großen Erfolg in Paris.

Die bekannte Altistin **Ruth Gehrs,** die kürzlich bei der Aufführung des „Herakles" in Quedlinburg einen großen Erfolg errang, bringt am 21. April im Reichssender Königsberg den Liederzyklus „Tageszeiten" von C. H. Grovermann zur Aufführung.

Bei der Musikfestwoche in Bournemouth (England) war der 1. Kapellmeister vom Reichssender München, **Hans Adolf Winter,** eingeladen worden, ein Symphoniekonzert mit Werken deutscher Meister zu leiten. Der Dirigent wurde stürmisch gefeiert.

Heinrich Kaminski gewidmet war ein Konzert, das Frank Faber (Hannover) als diesjährige zeitgenössische Veranstaltung brachte. Neben von ihm gespielten Orgelwerken sang Brigitte Schulte-Tigges (Kassel) das Triptychon, Kammermusiker Rudolf Wachtarz spielte den Kanon und die Kanzone für Violine und Orgel.

Der Zyklus „Japanischer Frühling" des ostpreußischen Komponisten **Gerhard Wiemer** für Tenor und Mezzosopran mit Klavier wurde in Lübeck erfolgreich aufgeführt.

Carl Schuricht wird in der nächsten Saison vier Symphoniekonzerte in Budapest leiten.

Lola Bossan wird dem Präsidium der internationalen Jury beim Wiener Wettbewerb für Gesang, Violine und Holzblasinstrumente angehören.

Lea Piltti singt am Karfreitag in der Parsifal-Sendung des Reichssenders Leipzig das 1. Blumenmädchen und am 2. Feiertag in Händels Oratorium „Acis und Galathea" die Galathea. Am 1. Ostertag singt sie in Bremen in einem Abendkonzert, das der Reichssender Hamburg überträgt. Das Sopransolo in Beethovens 9. Symphonie singt Lea Piltti im April in Weimar, Jena und Krefeld.

Die Ballettmeisterin der Kölner Oper **Inge Herting** wurde an die Städtischen Bühnen Frankfurt a. M. verpflichtet.

Paul Engler, der Dirigent des städtischen Orchesters Marienbad, dirigierte mit großem Erfolg ein Konzert der Brünner Philharmoniker. Das Programm enthielt u. a. Regers Hillervariationen und das Violinkonzert von Brahms. Solist war Prof. Kulenkampff.

Verantwortlich für die Schriftleitung: Für den Teil „Berliner Musikleben" wie für alle Berlin betreffenden Berichte und Beiträge (ausgenommen die Rubriken „Kleine Mitteilungen" und folgende): Paul Schwers, Berlin-Südende, Doelle-Straße 48. — Verantwortlich für den gesamten übrigen redaktionellen Inhalt: Dr. Richard Petzoldt, Berlin-Wilmersdorf, Rudolstädter Straße 127. — Verantwortlich für den Anzeigenteil: Elly Schumacher, Berlin-Südende, Doelle-Straße 48. — Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel, Leipzig C 1. Erfüllungsort und Gerichtsstand Leipzig. I. Vj. D. A. 975

Wohnungs-Tafel
Künstler / Unterricht / Institute

Gesang

Sopran und Mezzosopran

Helene Fahrni Oratorien u. Lieder. Leipzig C 1 Lortzingstraße 14II, Tel. 22289

Hilde GAMMERSBACH Sopran / Oratorien-Lieder KÖLN-Roisdorf, Bonner Str. 31, Tel. Bonn 5762

Eva Gilbert-Lessmann Konzert- und Oratoriensängerin (Sopr.) Hamburg 39, Agnesstr. 37

Adine Günter-Kothé hoher Sopran SEKRETARIAT: GLIMPF BERLIN W 15, Xantener Straße 14 / Telefon 925727

ELSE REUTER-NEEB Konzert- und Oratoriensängerin - Sopran Weilburg / Lahn Adolfstraße 5, Tel. 514

ELSE RUECKER Konzert- und Oratoriensängerin — Sopran Wiesbaden, Dotzheimer Straße 51, Telefon 208 97

Marta Schilling Sopran · Lied, Oratorium Berlin-Zehld., Sven-Hedin-Str. 64 · 848622

Lotte Schrader Sopran, Oper-Konzert-Oratorium Sekretariat: Berlin-Charlottenburg 1 Fernsprecher 345977

LORE SCHRÖTER Oratorien und Lieder Köln, Salierring 22, Tel. 223604

Aenny Siben Oratorien und Lieder Frankfurt a. M., Wiesenau 11, Tel. 75637

Alle Musikalien • Alle Schallplatten Accordeons, Kleininstrumente

BOTE & BOCK
G. m. b. H.

Im Zentrum: Leipziger Straße 37 166416

Gegr. 1838

Im Westen: ab 1. April 38 * Passauer Straße 1 Ecke Tauentzienstraße 241582, 248300

Stadtauslieferungsstelle der Allgemeinen Musikzeitung für Groß-Berlin

Konzert-Organisation, Künstler-Vertretung

LOLA BOSSAN

Gründerin und Leiterin des Orchestre Philharmonique de Paris. Geschäftliche Vertretung der Allgemeinen Musikzeitung. **151, Avenue Wagram, Paris XVII e**

Sopran und Mezzosopran

Carlotta TAG Koloratur-Sopran / Berlin W 35 Steglitzer Straße 21 / Fernsprecher 213141

Hilde Wesselmann Sopran—Oratorium—Lied W.-Barmen, Ronsdorfer Str. 64. Tel. 60000

Alt

Lore Fischer ORATORIEN / LIEDERABENDE Stuttgart W, Gaußstr. 74, Fernruf 65394

RUTH GEHRS ORATORIEN — LIEDER — ORCHESTERGESÄNGE SEKR.: BERLIN-CHARLOTTENBURG 1. TEL. 345977

Margarete Hartmann BERLIN-WILMERSDORF Wexstr. 38, 866853

Eva Jürgens ALT-MEZZO W.-Barmen, Wertherhof 6, Tel. 52291

Bariton

Hans Friedrich MEYER LIED-ORATORIUM, Berlin-Neuwestend, Bolivarallee 7, Tel. 991682

Alfons Schützendorf Bariton Oper – Oratorien Berlin-Charl., Berliner Str. 22, Tel.: 312324 / Gesangspädagoge

Tenor

Clemens ANDRIJENKO Konzert-Oper Berlin-Steglitz, Albrechtstr. 72b

Konzertdirektion Johan Koning

Ruijchrocklaan 32 * HAAG Telefon 721571
Engagementsvermittlung und Organisation von Konzerten

Süddeutsche Konzert-Direktion Otto Bauer G. m. b. H. Leitung: Arnold Clement

München Wurzer Straße 16. Gegründet 1890
Telefon: 22795, 23537 / Telegr.-Adr.: Weltkonzert
Geschäftsstelle und Vermittlung sämtlicher Münchener Konzertgesellschaften und Chorvereine

Arrangement von Konzerten, Vorträgen, Tanzabenden im In- und Ausland.
Verlag der Musikzeitschrift Dur und Moll. Schriftleitung: Richard Würz

Dauerinserate verbürgen Erfolg!
Die AMZ. bietet günstige Sonderbedingungen!

Nummer 17 · 22. April 1938

emeine
eitung

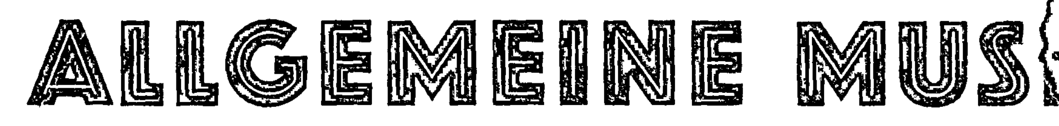
deutscher Musikkurier

ALLGEMEINE MUS

Hauptschriftleitung und Geschäftsstelle: Berlin-Südende, D

Telegramm-Anschrift: Musikzeitung Berlin-Südende. Bankkonto: Deutsche Bank und Diskonto-Gesellschaft. Dep
Zu beziehen durch die Geschäftsstelle Berlin-Südende, Doelle-Straße 48, und Köln a. Rh., Am Hof 30—36, sow
Geschäftsstelle für die Rheinprovinz und Westfalen: Musikalienhandlung P. J. Tonger,
Allgemeine Musikzeitung Köln 55923 • Schriftleitung: Studienrat Alois Weber, Köln-Deutz, Markomanne
Geschäftsstelle für München und Süddeutschland: Süddeutsche Konzertdirektion Otto Bauer,
München, Maximilianstraße 5 • Stadtauslieferungsstelle für Groß-Berlin: Bote & Bock, Berlin W 8, Kraus
Nürnberger Straße 36—38 • Die Zeitung erscheint jeden Freitag, vom 15. Juli bis 1. September
bezogen RM. 6.25 vierteljährlich einschließl. Bestellgeld • Bei Versand nach dem Ausland werden Po

Anzeigenpreise werden nach Millimeterzeilen berechnet. Zur Zeit gilt Preisli
Für unverlangt eingesandte Manuskripte



Allgemeine Musikzeitung

Wochenschrift für das Musikleben der Gegenwart

RHEINISCH-WESTFÄLISCHE MUSIKZEITUNG / SÜDDEUTSCHER MUSIK-KURIER

Herausgeber: Paul Schwers

65. Jahrgang — Berlin, Leipzig, Köln, München, 22. April 1938 — Nummer 17

Bemerkungen zur Musikpsychologie

Von Dr. Edmund Wachten, Berlin (Schluß)

Jeder neueren Musikpädagogik geradezu entgegengesetzt ist es daher, wenn Freienfels sagt: „Es ist nicht richtig, wenn manche Psychologen behaupten, die Tonfolgen lösten Bewegungsvorstellungen aus. Bei einzelnen Personen mag es vorkommen, daß sie (sich) bei Tönen anschaulich entsprechende Bewegungen vorstellen oder sehen; notwendig ist es nicht.“ Zu dieser Anschauung ist nur zu sagen, daß die neuere Musikpädagogik gerade mit dieser Weckung des Bewegungsbewußtseins auf gehörsbildnerischem, rhythmischem und analytischem Gebiet die nachhaltigsten Erfolge für die musikalische Bildung erzielt hat. Gerade die Musik beansprucht, da sie sich in einem zeitlichen Ablauf mitteilt, ein verstärktes Bewußtsein auch ihrer Bewegungsvorgänge. Für den geschulten Hörer vollzieht sich dies so schnell und sicher, daß der Verstand nicht etwa hemmend sich den Gefühlswerten gegenüberstellt. Daß sich Bewegungsvorstellungen aber, wenn vorhanden, nur unterbewußt vollziehen, wie Freienfels meint, mag für manche Hörer stimmen. Selbst für den geschultesten Hörer ist ein stark ausgeprägtes Unterbewußtsein ja Voraussetzung für ein sicheres und schnelles Erfassen von Bewegungsvorgängen. Die pädagogische Erfahrung zeigt denn auch, daß bei den Schülern am leichtesten ein Bewußtsein von Bewegungsvorstellungen zu erzielen ist, die zugleich ein ebenso starkes oder stärkeres Unterbewußtsein des Bewegungsvorganges besitzen. Diese Schüler erweisen sich allen anderen gegenüber hinsichtlich ihrer gesamten Musikalität als die weitaus selbständigeren. Dutzende Male sind mir Schüler begegnet, die technisch schon sehr weit fortgeschritten waren, aber bei Werken, die sie sogar auswendig spielten, nicht einmal sich über die spontansten Erscheinungen eines Themas im klaren waren. Das hatte für diese Schüler zur Folge, daß sie, auf sich selbst angewiesen, hilflos jeder neuen Interpretation gegenüberstanden. Meine Erfahrung hat mir gezeigt, daß Schüler um so unbeschwerter, klarer, selbständiger und selbstverständlicher, plastischer und gefühlsstärker ein Werk interpretierten, je mehr die Tätigkeit des Unterbewußten sich mit dem Bewußten vereinte. Es ist oft nur Sache eines feinfühligen Pädagogen, das unterbewußte Wollen auf ein bewußtes Gestalten hinzulenken. Freienfels meint, weil eine Vorstellungsbedeutung von Tönen abhängig sei „von der gefühlshaften Wirkung der Töne, die nicht die Folge, sondern die Ursache jener Vorstellungswirkung ist“, daß eben die Hauptbedeutung und das eigentliche Erlebnis die Gefühlsbedeutung der Töne sei. Das kann in dieser Formulierung nicht zugegeben werden. Die Gefühlsbedeutung der Töne wird durch eine Vorstellungsbedeutung nicht angetastet, vielmehr wird durch die Wechselwirkung das Gesamterleben einer dauernden Kontrolle unterworfen. Eine Vorstellungsbedeutung von Tongebilden — das muß ausdrücklich hervorgehoben werden — besagt ja nicht, daß damit der Genuß nur in den anschaulichen Vorstellungen liege, andererseits kann ebensowenig zugegeben werden, daß jede Vorstellungshaftigkeit ein Nebenher sei, etwas Mögliches, aber nicht Notwendiges.

Jede Vorstellungsbedeutung von Tönen ist ebenso ein Teil des Ganzen, was wir Gefühl nennen, wie viele unzählige andere Komponenten, die sich zu dem Komplex Gefühl vereinigen. Ohne Gefühl ist weder eine Vorstellung, noch eine Vorstellung ohne eine gefühlshafte Beziehung denkbar. Schon selbst das Gefühl der Freude oder des Schmerzes ist aus Tongestalten nicht ohne eine Vorstellungshaftigkeit von Schmerz oder Freude denkbar. Was Gefühl ist, läßt sich objektiv ja nicht festlegen und die Erlebnisbeteiligung der Gefühlskomponenten ist nicht immer in gleich starkem Maße ausgebildet. Es ist aber eine pädagogische Aufgabe, das Bewußtsein für Gefühlskomponenten zu wecken, die bei der Gestaltung in besonderem Maße aktiv zu sein vermögen, wie etwa die anschaulichen Vorstellungen. Heinrich Schütz kann z. B. nur mit einem Teil von Gefühlskomponenten aufgefaßt werden, etwa ohne die eminent eindeutige plastische Vorstellungshaftigkeit seiner gesamten Musik, der Gesamtkomplex Gefühl erfährt aber durch die Aufnahme des Komponenten Vorstellung eine außerordentliche Bereicherung.

Gefühl und Vorstellung stehen sich nicht als Gegensätze gegenüber, sondern in dem Gesamtkomplex Gefühl ist der Komponent der anschaulichen Vorstellung mehr oder minder erkennbar oder beteiligt. Da Freienfels die Vorstellungsbedeutung von Tönen weit hinter die einer Gefühlsbedeutung zurückweist, kommt er schließlich zu einer sehr anfechtbaren Behauptung, daß es nämlich eine Verkennung des Wesens der Musik wäre, von ihr zu erwarten, menschliche Schicksale episch oder dramatisch zu gestalten, denn „dazu reichen ihre Mittel nicht aus". Warum sollte die Musik dazu nicht fähig sein? Oder ihre Mittel nicht ausreichen? Man prüfe doch einmal nach, warum der Beethovensche Coriolan oder Egmont, der Lisztsche Tasso oder der Straußsche Macbeth, Don Juan, Don Quixote u. a. nicht dramatische oder epische Gestaltungen der menschlichen Schicksale sind, die mit diesen Gestalten sich verbunden haben. Ein dramatisches oder episches Gestalten von menschlichen Schicksalen ist immer nur ein Nachgestalten und ein Verbinden des Besonderen mit dem Allgemeinen. Die dramatische Gestaltung hebt in der Dichtung wie in der Musik immer nur einen Teil dieses Schicksals hervor, so wie es vom Dichter oder Musiker nacherlebt wird.

Die Überbetonung eines sehr schwankenden Gefühlskomplexes, die Verschiebung des Musikerlebnisses auf das subjektiv Traumhafte führt Freienfels auch dazu, das musikalische Formen als Erscheinung wie als Wirkung in das Gebiet des gleichsam nur halb oder gar nicht Bewußten zu verweisen und jeglicher Analyse eben aus dieser damit verbundenen Unbestimmbarkeit einen Riegel vorzuschieben. Für ihn sind im formalen Aufbau der Musik daher nur „Stimmungskontraste" als wesentlich und feststellbar anzusehen. „Man hat zuweilen versucht, aus dem Gefüge der Themen heraus das Verhältnis zu bestimmen, doch ist es fraglich, ob den Tonschöpfern selbst das bewußt war, und genau zu belegen ist es selten. Vermutlich handelt es sich meistens um Stimmungskontraste, die man höchstens durch Vergleiche wie ‚dramatisch-lyrisch', ‚männlich-weiblich' oder ähnlich charakterisieren kann. Ein ähnliches nur gefühlsmäßiges Gegensatzverhältnis besteht zwischen den einzelnen Sätzen der Sonate, der Suite usw."

Hier muß zunächst eine Grundanschauung widerlegt werden, daß nämlich der musikalische Formungsprozeß als ein Vorgang anzusehen ist, der sich sozusagen nur in einer Gefühlsdämmerung vollzieht. Das Unterbewußtsein, das wurde schon betont, ist bei jeder künstlerischen Gestaltung in außerordentlichem Maße tätig, aber die künstlerische Gestaltung ist wohl in gleichem Maße von größter Aktivität des Bewußtseins getragen. Nur die Romantik hat die merkwürdige Anschauung hervorgebracht, daß das bewußte Gestalten im Schaffen den letzten Platz einnimmt. Die musikpsychologisch-analytische Forschung ist längst über die Unhaltbarkeit einer derartigen verschwommenen Definition hinausgekommen. Freilich sind, wie bei allem künstlerischen Schaffen, nicht immer die Grenzen festzulegen, wo das Unterbewußte aktiver als das Bewußte tätig ist, da beide nie ganz zu trennen sind. Das Unterbewußte schwingt immer auch da noch mit, wo das Bewußte in größter Aktivität hervortritt. Wenn die Analyse die Kontraste aus dem Gefüge der Themen psychologisch zu ergründen sucht, so beschreitet sie damit nur den einzig möglichen Weg, überhaupt zu Erkenntnissen des musikalischen Kunstschaffens zu kommen, und sie ist bereits darin weiter gekommen, als Freienfels es annimmt.

Auch im Begriff der Form selbst geht Freienfels nicht über die üblichen Formulierungen hinaus. Es ist richtig, wenn er sich gegen die jeweils zweifache Lehre des Kunstschaffens wendet, nach der Kunstschaffen einmal Ausdruck, zum anderen Formgebung sein soll. Beide Anschauungen möchte er vereinigt wissen, da eben beides Geltung habe: „Darüber hinaus kommt neben (!) der Form auch der seelische Gehalt der Musik in Betracht, durch den die Formen erst zu inhaltlich erfülltem seelischen Erleben werden." Unter dem Begriff „Form" ist von Freienfels eben nichts anderes verstanden als Grundrißverhältnisse, Gruppierungen, Wiederholungen usw., eine „verstandesmäßig faßbare Ordnung, aber innerhalb bewegter abwechslungsreicher Vielheit, das ist die allgemeinste Formel für die ästhetisch wirkende Form". So wie Freienfels faßt die alte sogenannte „Formenlehre", die beim Begriff Form nie über diese äußeren Ordnungen hinausgegangen ist, den Begriff der musikalischen Form auf. Was diese Lehre als Form bezeichnet hat, das sind einfache Grundrißverhältnisse gewesen, wie sie jede Kunst besitzt, aber der Grundriß ist nur eine Vorbedingung, eine Umgrenzung der Gestaltung. Er ist ebenso wie jeder andere Bestandteil der Gestaltung eine Tendenz einer durch eine Vielheit erkennbaren und bedingten Einheit. Wir erleben nicht neben dem Ausdruck eine Form oder auf der einen Seite, wie Freienfels oben sagt, eine bewegte abwechslungsreiche Vielheit und auf der anderen Seite eine verstandesmäßig faßbare Ordnung, sondern wir erleben etwas, das in den kleinsten Teilen geformt und somit auch als Ganzes Form ist. Ausdruck ist nicht etwas anderes als Form, da jede geringste Änderung von Ausdruck ja eine Änderung der Formung ist. Einen gleichen Ausdruck bei veränderter Formung gibt es nicht, auch nicht umgekehrt, denn jede Veränderung ist eine Umformung. Es ist z. B. eine völlig unlogische Behauptung, wie es so oft etwa heißt, daß der Ausdruck erstaunlich, die Form aber noch nicht reif oder klar sei usw. Wenn die Form nicht reif ist, ist es auch der Ausdruck nicht. Wenn einem Künstler vorgeworfen wird, er beherrsche in diesem oder jenem Werk noch nicht die „Form" — solche Vorwürfe liest man selbst bei Analysen größter Meisterwerke —, so sage man schon ehrlicher und für manche verständlicher, er beherrsche nicht den Ausdruck.

Zusammenfassend sei hier nochmals betont: das Kunstwerk ist als Erscheinung losgelöst von jeglicher unbedingten Einheit mit seiner Wirkung. Die Wirkung kann eine sehr enge, fast totale Einheit mit der Erscheinungstatsache bilden, es kann sich jedoch aus dem Kunstwerk eine starke Wirkung ergeben, obwohl sich der Inhalt der Wirkung von der Tatsächlichkeit der Erscheinung mehr oder weniger nicht selten völlig entgegengesetzt entfernt. Während sich die Wirkung des Kunstwerkes in einer Vielheit von Wirkungsarten äußert, bleibt das Kunstwerk unveränderlich nur die Verkörperung eines seelischen und ideenhaften Erlebnisses. Daß sich in unserer europäischen Musik im Gegensatz zur außereuropäischen Musik, soweit sie nicht durch zivilisatorische Einflüsse in ihrer kulturellen Ursprünglichkeit betroffen worden ist, eine vieldeutige Auffassungsweise der Musik gebildet hat, liegt sehr wahrscheinlich darin, daß Hochkulturen, wie im europäischen Raum, eine größere und reichere, produktivere musikalische Schöpfertätigkeit entfaltet haben, als mehr oder weniger primitive Kulturen. Diese produktivere Schöpfertätigkeit hat einmal durch die gesamte Steigerung der Kunsttätigkeit überhaupt, zum anderen durch die oft sehr wechselvollen nationalen und rassischen Schicksale, durch kulturgeschichtliche Überlagerungen auch eine Steigerungsnotwendigkeit des Verständnisses und damit allgemein der musikalischen Bildung beansprucht, mit der diese nicht in entsprechendem Maße erfolgt oder verlorengegangen ist. Die Vieldeutigkeit ist darum weniger in der Kunsterscheinung als solcher zu suchen, als in dem ungleichen Verhältnis von Produktivität und Bildung.

Die Folgerungen für die musikpsychologische Forschung sind damit eindeutig darin gegeben, daß das musikalische

Kunstwerk als Erscheinung im Vordergrund der gesamten Forschung zu stehen hat. Da eine eindeutige Klärung des Tatbestandes nur auf Grund einer sehr eingehenden analytischen Forschung möglich ist, die über den musikalischen Tatbestand noch weit in das gesamte künstlerische Gebiet reicht, ist eine unbedingte Trennung der Forschungsarbeit geboten. Das Ziel der ganzen Forschung ist nur dann mehr und mehr zu erreichen, wenn nicht Rückschlüsse auf einen Gesamttatbestand gezogen werden, der in großem Umfang vorläufig, wenn auch wohl nicht endgültig, von vielen Fragezeichen umgeben ist. Weit fruchtbarer als jede Auseinandersetzung um Anschauungen über das Wesen der Musik ist es, zu versuchen, von Werk zu Werk fortschreitend, das Geheimnis der musikalischen Gestaltung zu erforschen und jenen besonderen Problemen eifrig nachzugehen, die aus einer Vielheit von Erscheinungen eine größere Einheit des Erkennens ermöglichen. Für die junge Generation sei das pädagogische Ziel, den Erkenntnisdrang für das musikalische Geschehen zu wecken, damit nicht nur das Herz, sondern auch der Verstand „auf dem rechten Fleck" ist, damit der Wille zur Erkenntnis auch eine größere, weil reinere Freude umschließt. Dem Forscher aber wird diese Empfangsbereitschaft nicht nur einen stärkeren Antrieb zur Lösung der gestellten Probleme geben, sondern auch weit leichter seine Forschung ihrem pädagogischen Zweck zugute kommen lassen.

Form und Instrumentation

Von Hugo Puetter, Frankfurt a. M.

Es hat sich fast allgemein im Kompositionsunterricht die Gewohnheit festgesetzt, Formen- und Instrumentationslehre als gesonderte Disziplinen zu behandeln, wie es überhaupt für die landläufige Praxis des Kompositionsunterrichts charakteristisch ist, daß sie das, was an sich zur Synthese werden soll, zunächst ziemlich scharf trennt. So stehen oft Kontrapunkt, Formen- und Instrumentationslehre nahezu zusammenhanglos nebeneinander, zumal wenn der Unterricht — wie es an den Konservatorien üblich ist — von verschiedenen Lehrkräften erteilt wird. Wie mancher angehende Komponist hat die Problematik einer solchen Unterrichtspraxis am eigenen Leib erlebt und die Schwierigkeit empfunden, das in den einzelnen Fächern Erlernte zu einer Einheit zusammenzufügen und dem persönlichen Ausdruckswillen dienstbar zu machen. Insbesondere hat das Fach der Instrumentation in der neueren Zeit eine Sonderstellung eingenommen.

Diese Sonderstellung ist das Ergebnis der Entwicklung, die die Musik als solche im 19. und angehenden 20. Jahrhundert durchgemacht hat. Mit Berlioz, Liszt und deren Nachfolgern beginnt die Tendenz, koloristischen Reizen und instrumentalen Effekten in wachsendem Maß den Vorrang vor der absoluten musikalischen Idee einzuräumen — eine Entwicklung, die durch innermusikalische Ursachen bedingt ist (Differenzierung der Harmonik!), aber auch Hand in Hand geht mit der stetigen technischen Vervollkommnung des Instrumentariums. Die Instrumentation wurde in dieser Zeit immer mehr Selbstzweck. Man vergaß dabei, daß die Instrumentation nicht nur ein mehr oder minder schmuckvolles Kostüm ist, das man einfach dem musikalischen Organismus überzieht, sondern daß sie durch die musikalische Formidee bedingt und untrennbar mit ihr verknüpft sein muß. So manche Komposition aus der Zeit der Jahrhundertwende zeigt eine höchst anspruchsvolle klangliche Gebärde, aber bei näherem Hinhören erweist sich eine krasse Inkongruenz zwischen der absolut-musikalischen Substanz und ihrer Erscheinungsform. Daß eine solche Musik nicht von langer Lebensdauer sein kann, liegt auf der Hand, denn rein klangliche Reize wirken nur, so lange sie neu sind. Gar bald sind sie abgenutzt und zum Allgemeingut geworden. Vor der Zeit bestehen nur die Inhaltswerte, die in Thematik und Form begründet liegen.

Es besteht heute kein Zweifel mehr darüber, daß diese Entwicklung ein Irrweg war, und die Komponisten der jüngeren Generation haben dies auch klar erkannt. Der Tendenz in der jüngsten Musikentwicklung nach einer neuklassischen Formenklarheit — als Reaktion auf das formale Chaos der Spätromantik — entspricht eine Rückbesinnung auf das klassische Instrumentationsideal. Es ist kein Zufall, sondern geradezu symptomatisch, wenn ein Musiker unserer Zeit wie Igor Strawinsky in seinen „Erinnerungen" ausführlich die vollkommene Instrumentationskunst Beethovens preist und für vorbildlich erklärt, nachdem er selbst alle Finessen der modernen Instrumentation in seinen Frühwerken aufs virtuoseste gehandhabt hat. Allgemein können wir heute eine Abwendung von koloristischen Reizmitteln feststellen. Die jüngeren Komponisten bemühen sich ganz bewußt, die Instrumentation wieder zu ihrer eigentlichen Funktion als Mittel der formalen Gliederung zurückzuführen.

Das war sie in vollkommener Weise in der Epoche Bach-Händel-Haydn-Mozart-Beethoven. Das Grundprinzip der klassischen Instrumentation war das der Gegenüberstellung instrumentaler Flächen, also reiner Farben: Tutti-Soli, Streicher-Bläser, Holz-Blech u. ä. Es braucht nicht weiter betont zu werden, was für eine gliedernde Rolle (durch die Kontrastwirkung) ein solches Verfahren im Dienste der absolut-musikalischen Formgestaltung spielte. Man bewundere und studiere nur die einzigartige Homogenität von Idee und Erscheinungsform etwa an den Brandenburgischen Konzerten Bachs, den Symphonien Mozarts und Beethovens. In dieser sozusagen architektonischen Instrumentationsweise haben wir einen der wichtigsten Anknüpfungspunkte für eine gesunde neue Musik zu sehen.

Die Neigung zu gemischten Farben kam erst mit der Zeit der Romantik auf. Der wachsende Subjektivismus der Komponisten verlangte nach immer differenzierteren äußeren Darstellungsmitteln, wodurch die formalen Konturen natürlich immer mehr verwischt wurden. Wir haben diese Entwicklung schon angedeutet. Eigentlich nur ein deutscher Meister jener Zeit bildete darin eine Ausnahme — von klassizistischen Epigonen abgesehen —: Anton Bruckner. (Bis zu einem gewissen Grad auch Brahms.) Erst heute ist uns dies richtig zu Bewußtsein gekommen. Bei Bruckner finden wir noch jene flächige Instrumentationsweise, allerdings auf das Wagner-Orchester übertragen. Als Vater der „modernen" Instrumentation gilt mit Recht Berlioz. Merkwürdig, daß die von dem Franzosen ausgehenden Anregungen gerade in Deutschland auf fruchtbaren Boden fielen (Liszt, Strauß!), während er in Frankreich selbst kaum Nachfolger fand. Es mag sein, daß die Tendenz zur Übersteigerung der äußeren Mittel und zu einer gewissen Maßlosigkeit des Ausdruckswillens eine besondere Eigenschaft der deutschen Seele des ausgehenden 19. Jahrhunderts war. Der zeitgenössische Romane, Franzose wie Italiener, zeigt bei aller arteigenen Vitalität immer ein irgendwie distanziertes Maßhalten und geht in der Verwendung der Mittel stets mit größter Ökonomie vor. Wie bewundern wir zum Beispiel dieses Formvolle, diesen Einklang von Gehalt und Gestalt bei Verdi, bei Bizet. Nietzsche wußte, warum er gerade „Carmen" so liebte.

Die junge Komponistengeneration hat sich heute wieder größtenteils zu einer rationellen Verwendung der klanglichen Mittel zurückgefunden — wir können das allenthalben feststellen — und ihr Wille zu einem klaren, formvollen, kurz: vom klassischen Ideal her bestimmten Kompositionsstil hat sich bereits in einer Anzahl von gültigen Werken manifestiert. Das seinerzeit geprägte Schlagwort von der „neuen Sachlichkeit" hat in diesem Zusammenhang seinen positiven Sinn, indem es die Rückwendung zur wahren, zur alten Sachlichkeit kennzeichnet.

Orchesterproben bei Chorkonzerten

Von Oscar v. Pander, München

Nicht nur jeder Musiker, sondern sogar jeder Konzertbesucher weiß, daß der Eindruck, den man am Abend der Aufführung von einem Werk erhält, nur zum Teil der Vorzüglichkeit der Besetzung und der Hingabe der Ausführenden zuzuschreiben ist, und daß ein wesentlicher, wenn nicht der wichtigste Teil in der sorgfältigen Vorbereitung aller einzelnen Kräfte liegt, die bei dem Konzert mitwirken. Selbstverständlich setzt daher jeder verantwortungsbewußte nachschaffende Künstler seinen Ehrgeiz darein, alle bei einer Vorstellung Beteiligten bis zur denkbar vollkommensten Genauigkeit und Sicherheit in ihrem Part, und alle zusammen dann wieder bis zur möglichsten Ausgeglichenheit untereinander zu bringen. Es wäre ein Gemeinplatz, dieses ausdrücklich zu betonen,

wenn es nicht eine Art von Veranstaltungen gäbe, bei denen die ideale Forderung des restlosen Aufeinandergestelltseins aller mitwirkenden Kräfte fast niemals erfüllt wird, was um so verwunderlicher ist, wenn man erfährt, daß es sich hierbei um die — nach Zahl der Mitwirkenden — größten Konzerte überhaupt handelt, bei denen zwei vollkommen getrennte Gruppen der Wiedergebenden aus dem Geiste des Werkes heraus erst auf einen Nenner gebracht werden müssen; Konzerte, die also nicht nur durch die große Masse der Beteiligten, sondern auch durch die Gegensätzlichkeit ihrer Äußerungsart — hie Stimme, hie Instrumente — für die ordnende und zusammenfassende Tätigkeit des Dirigenten besondere Schwierigkeiten machen und daher auch einer ungewöhnlichen Vorarbeit bedürfen.

Es handelt sich um die Chorkonzerte, in denen Chor und Orchester, häufig auch noch Solisten und Orgel, in eins verschmolzen werden müssen, wenn die Absichten des Komponisten in allem verwirklicht werden sollen. Wie sieht es nun tatsächlich aus mit dieser Verschmelzung? Wohlgemerkt, es handelt sich bei dieser Betrachtung nicht etwa um einen bestimmten Einzelfall oder um besonders ungünstige Verhältnisse, in denen es allenfalls berechtigt erscheinen könnte, allerhand Zugeständnisse als Dirigent zu machen, sagen wir, um eine Vorstellung überhaupt zu ermöglichen. Nein, es handelt sich hier um das allgemein Übliche, das wohl hie und da eine erfreuliche Ausnahme aufweisen, im großen und ganzen aber den Gepflogenheiten des Chorkonzertbetriebes entsprechen dürfte.

Meist ist der Chor in diesen Konzerten vorzüglich studiert. Der Verein mag ein halbes Jahr, zuweilen sogar noch länger an der gesanglichen Vorbereitung gearbeitet haben — man weiß, was unsere Gesangvereine an beispielhafter Hingebung und Gewissenhaftigkeit Erstaunliches zu leisten vermögen; gerade in den kleinen deutschen Städten kann man in dieser Hinsicht wahre Wunder erleben. Nun ist also endlich der chorgesangliche Teil fertig, Solisten sind — vielleicht mit schweren Opfern — gewonnen. Es sollte jetzt die gemeinsame Arbeit von Chor, Solisten und Orchester beginnen. Da der Gesangverein, der das Konzert gibt, natürlich kein eigenes Orchester hat, muß er also eines verpflichten, was nie ohne allerhand Schwierigkeiten abgeht und Mühen mit sich bringt, von denen der Uneingeweihte sich gar keine Vorstellungen machen kann. Es erweist sich meist als viel zu teuer, eine oder gar mehrere besondere Vorproben mit dem Orchester allein zu halten. Häufig wäre das Orchester dazu auch wegen seiner sonstigen Beschäftigung (z. B. am Theater) gar nicht imstande. Der Chordirigent kann schon froh sein, wenn er die gewünschte Zahl von Musikern wirklich bei der ersten gemeinsamen Chor- und Orchesterprobe beisammen hat, und wenn wirklich die nun probenden Musiker auch beim Konzert zugegen sind, was nebenbei bemerkt, durchaus nicht immer der Fall ist — zuweilen lassen sie sich (aus Diensteinteilungsgründen!) vertreten, so daß also Probe und Konzert nicht von denselben Musikern gespielt werden, und nicht selten Instrumentalisten und Dirigent sich zum erstenmal bei der öffentlichen Aufführung sehen. Es ist klar, daß dabei von einer irgendwie verläßlichen Übertragung der Absichten des Dirigenten auf seine ausführenden Instrumentalisten keine Rede sein kann. Man darf im allgemeinen froh sein, wenn alles ohne allzu große Schwankungen glimpflich abgeht.

Nun findet man trotzdem zuweilen bei Chorkonzerten ausgezeichnete Orchesterleistungen, namentlich im einzelnen in der Ausführung der Soli und ähnlichem. Das liegt daran, daß die Werke, besonders die großen Standard-Oratorien, „Matthäuspassion“, „Missa solemnis“ usw. den meisten Orchestern bekannt sind und von den gewandten Orchestermusikern natürlich auch ohne Proben ohne weiteres zuverlässig und sicher gespielt werden können. Ja, daß der eben beschriebene Weg der Einstudierung überhaupt möglich ist, liegt eben nur an der Vortrefflichkeit und dem gediegenen Können unserer Orchester, die an Schlagfertigkeit meist Erstaunliches leisten. Das widerlegt aber nicht den vorher gemachten Einwand, daß die Instrumentalisten sich mit den künstlerischen Absichten des Leiters ohne eine genügend ausgiebige Vorprobe kaum vertraut machen können. Es kommt nun tatsächlich fast immer dazu, daß sich der Dirigent mit dem Gegebenen, d. h. mit dem in seiner Art und Weise musizierenden Orchester abfinden muß, ohne weiter auf die Wiedergabe des Orchesters wesentlichen Einfluß nehmen zu können. Er muß also dirigieren, wie das Orchester spielt! Das wäre kein Unglück, wenn der Instrumentalist mit seiner Auffassung immer recht hätte und diese Auffassung sich zudem mit der des Dirigenten restlos decken würde. Leider muß gesagt werden, daß dies nicht immer der Fall ist, und daß in dem Zwiespalt der Meinungen fast durchweg der Orchestermusiker siegt. Denn der Dirigent hat ja die Hauptsorge dafür zu übernehmen, daß das Ganze nicht auseinandergeht ...

Vielleicht würde man sich auch mit dieser Tatsache abfinden können, wenn nicht ein erschwerender Umstand hierbei die Sachlage noch komplizieren würde. Es ist dies ein etwas heikler Punkt, der hier auch nur mit allen erdenklichen Vorbehalten erwähnt werden mag. Es gibt nämlich viele ausgezeichnete Chorleiter, die ganz hervorragende Musiker sein können und als Komponisten, Pianisten, Organisten oder sonstwie nebenbei Überragendes leisten, aber nicht über die notwendige Orchestererfahrung verfügen, die einen Leiter schwieriger Oratorien einzig in die Lage setzen würde, fast ohne praktische Vorbereitung ein vielseitiges und umfangreiches Chorwerk mit zahlreichen, zum Teil unbekannten Mitwirkenden — dazu noch öffentlich! — zu einer erschöpfenden Wiedergabe zu bringen. Der Chorleiter ist nur ausnahmsweise gleichzeitig ein gewandter Orchesterdirigent; wie es zuweilen musikalisch viel unbedeutendere Theaterkapellmeister sein können, die sich in fortwährender Übung eben die nötige Routine erworben haben. Er geht meist in seiner Art zu dirigieren auch vom Chorleiten aus; d. h. er macht große, ausholende Bewegungen, die keine oder wenig Rücksicht auf die Spielweise des Orchesters nehmen. Und er hat überhaupt schon durch die lange Vorarbeit mit dem Chor zwangsläufig bei der Wiedergabe vor allem diesen im Auge. (Ausdrücklich sei betont, daß es sich hier um Schilderung eines allgemeinen Zustands und seiner an ihm beteiligten Kräfte handelt, von dem es natürlich auch Ausnahmen gibt, z. B. Chorleiter, die eine ausgesprochene Begabung für die Behandlung des Orchesters zeigen, oder Gesangvereine, die es möglich machen, eine genügende Anzahl von Orchesterproben zu finanzieren.)

Es ist nun eine allgemein bekannte Tatsache, daß Chorleiter von den Orchestern, und zwar gerade von den leistungsfähigen, häufig mit einem gewissen Mißtrauen angesehen werden. Aber auch umgekehrt: könnten die Instrumentalisten in die Seele des Chorleiters schauen, der ihnen auf einer ersten öffentlichen „Generalprobe“ gegenübersteht, sie würden manchesmal erschauern. Die Orchestermusiker sind fast immer der Überzeugung, daß sie ihre Sache vollkommen beherrschen, und daß es nur an der Ungeschicklichkeit des Dirigenten liegt, wenn nicht gleich alles klappt. Zudem ist das Begleiten für ein Orchester keine so „dankbare“ Aufgabe, wie das Spielen eines reinen Orchesterkonzerts, in dem die Instrumentalisten als einziger Tonkörper viel mehr in den Vordergrund gesetzt sind. Auch dies ist einer der Gründe, warum im allgemeinen für ein Orchesterkonzert mit viel mehr Hingabe geprobt wird, als für ein Chorkonzert. Nur selten kommt es daher bei einer Chor- und Orchesterprobe zur rechten Stimmung, sehr häufig aber zu allerhand Reibungen, an denen fast nie die Beteiligten, sondern immer die Umstände schuld sind, unter denen die Probe abgehalten wurde. Am stärksten macht sich dieser Mißstand bemerkbar, wenn die erste gemeinsame Probe aus irgendwelchen außermusikalischen Gründen öffentlich gemacht werden muß. Wie häufig sind solche „Generalproben“ schon zu wahren Katastrophen geworden, die sich erst bei der Aufführung, wenn jeder sich unter das Gesetz des rein Künstlerischen gestellt hatte, ausgeglichen wurden.

Wenn nun bei der Aufführung selbst auch alle Hemmungen fortfallen und jeder der Mitwirkenden das Werk allein im Auge hat und in jeder Hinsicht sein Bestes gibt, so wird man doch häufig die Beobachtung machen können, daß neben der vorzüglichen Chorleistung die Mitarbeit des Orchesters nicht auf derselben Höhe stand. Und dies nicht etwa deshalb, weil das Orchester vielleicht an Wertigkeit den Chor nicht erreichte. Häufig ist sogar das Orchester als Tonkörper dem Chor überlegen. Nein, die scheinbare Vernachlässigung des Orchesters in vielen Chorkonzerten liegt nicht an der geringeren Güte der Instrumentalisten, auch nicht am Werk, das in den Oratorien der Meister beide Tonkörper gleichwertig behandelt, sondern einzig darin, daß der Chor durch gründliche Vorarbeit auf die Höhe seiner Leistungsfähigkeit gebracht worden ist, das Orchester aber nicht, und daß dieses zudem noch von einem in seiner Leitung nicht genügend gewandten Dirigenten in der kurzen Zeit ihres Zusammenwirkens gar nicht mit den Ausführungsabsichten des Leiters vertraut gemacht

werden, daher aber auch gar nicht zu seiner vollen Auswirkung kommen konnte.

Allgemein werden deshalb Chorkonzerte von den Orchestern nicht sehr gern gespielt, was wieder die Fremdheit des Chorleiters den Instrumentalisten gegenüber steigert. Ein circulus vitiosus, aus dem es scheinbar keinen Ausweg gibt.

Was ist da zu tun? Ein Mittel müßte gefunden werden, welches das gegenseitige Vertrauen wiederherstellt. Dies kann nur eines sein: vor der ersten gemeinsamen Probe müßte der Dirigent auch dem Orchester seine Absichten klarmachen können, d. h. es müßte vor jeder gemeinsamen Probe und vor allem, bevor man in die Öffentlichkeit geht, eine Probe mit dem Orchester allein ermöglicht werden. Und zwar nicht nur bei neuen Werken, sondern auch bei viel gespielten, wie es ja auch mit Orchesterwerken als eine Selbstverständlichkeit üblich ist — Symphonien von Beethoven, Bruckner und Brahms, die von unseren Musikern halb auswendig gespielt werden können, werden immer von jedem Dirigenten, der neu vor ein Orchester tritt, auch wieder von neuem geübt. Warum nicht erst recht die Chorwerke, die im Zusammenspiel mit dem Chor (der nicht aus Berufsmusikern besteht und daher meist im Nachgehen schwerfälliger ist) ganz besondere Anforderungen an den dynamischen Ausgleich und die rhythmische Genauigkeit stellen? Nur eine genügende Vorarbeit des Dirigenten mit dem Orchester allein gewährleistet die endgültige notwendige Einstellung aller auf einen Willen bei der Aufführung. Nur unter dieser Vorbedingung kann überhaupt erst gemeinsam mit dem Chor vernünftig gearbeitet werden. Dann wird aber auch bei der ersten gemeinsamen Probe mit Chor, Solisten, Orgel und Orchester alles Wesentliche bereits klappen, es wird nicht zu den beständigen Mißstimmungen kommen, die vielfach diese schwierige Zusammenarbeit verbittern. Und die Stimmung ist in einem Chorkonzert Dreiviertel des Erfolges. Dann wird aber auch das Orchester in dem richtigen ihm zukommenden Maß an der Gesamtarbeit des Konzerts beteiligt sein — ebenso aber auch am Erfolg, der um so befriedigender gewertet werden wird, je schöner und freier nun die Orchestersoli gebracht werden können.

Wie das im einzelnen und in der Praxis ausgeführt werden mag, kann hier natürlich nicht erörtert werden. Wo ein Wille, ist auch ein Weg! Wichtig erschien es, einmal deutlich auf ein Problem hinzuweisen, dessen Schatten schon auf manches Chorkonzert gefallen ist und dessen Lösung daher den berufenen Stellen des künstlerischen Lebens mit besonderem Nachdruck anheimgestellt sei.

Karl Straube als Lehrer und Erzieher

Zum bevorstehenden 25. Deutschen Bach-Fest in Leipzig

Von Prof. Dr. Hermann Keller, Stuttgart

Es war einige Jahre vor dem Krieg, als mir, dem jungen, unbekannten Schüler des Stuttgarter Konservatoriums eine Drucksache ins Haus flatterte: das Programm einer Motette in der Thomaskirche in Leipzig, bei der Straube mein gerade erschienenes op. 1 „Introduktion, Allegro und Passacaglia in *f*-moll" gespielt hatte, und deren Programm er mit einigen warmen, liebenswürdigen Worten begleitete. Das Wesen dieses Mannes, der in seiner nimmermüden Hilfsbereitschaft und seinem Einsatz für junge Talente bis jetzt unverändert gleich geblieben ist (ebenso wie seine schöne, fast gestochene Handschrift!), sprang mir damals schon beglückend aus diesem einen Zug entgegen; als ich ihn dann später persönlich kennen lernen durfte und sein Schüler wurde, habe ich das unvergeßliche Erlebnis gehabt — und wie viele andere gleich mir — was es heißt, aus der Fülle und Wärme eines innerlich reichen Menschen spontan beschenkt zu werden. Jedes Geben ist da ja auch ein Empfangen; was Straube seinen Schülern gab, das strömte ihm in reichem Maß an Liebe und Verehrung wieder von ihnen zurück.

Wenn so der Grundcharakter von Straubes Wesen durch alle Lebensalter unverändert derselbe war, auch die Hauptarbeitsgebiete, Thomaskirche und Konservatorium dieselben geblieben sind, so lag doch das Hauptgewicht seiner Tätigkeit zu verschiedenen Zeiten auf ganz verschiedenen Gebieten: in den ersten Jahren seiner Leipziger Tätigkeit im virtuosen Orgelspiel, dann im Heranbilden der ersten Schülergeneration (etwa 1908—1914), im Einsatz für den Leipziger Bach-Verein und in der Veranstaltung von Leipziger Bach-Festen, in der Editionstätigkeit, nach dem Krieg — die wichtigste Wende — in der Übernahme des Thomas-Kantorats und dem (damals vielen unbegreiflichen) Verzicht auf öffentliches Orgelspiel. Neben all dem ging die Lehrtätigkeit am „Kirchenmusikalischen Institut" des Konservatoriums, dessen Gründer und Leiter Straube ist, und dem er durch die hohen Ansprüche, die er an die Auswahl der aufzunehmenden Schüler, an das zu erreichende Ziel setzte, eine führende Stelle unter den übrigen deutschen kirchenmusikalischen Instituten sicherte. Von dem ungeheuren Arbeitsprogramm, das heute die Institute der meisten deutschen Musikhochschulen dem Studierenden aufladen, und mit dem sie ihn in einen Stundenplan einspannen, der für eigene, freie, spontane Arbeit fast keine Zeit mehr läßt, der nur im Fall des völligen Einsatzes der ganzen Kraft erfüllt werden kann, waren wir Orgelspieler der Vorkriegszeit frei, unbelastet von Musikwissenschaft, Musikgeschichte und Liturgik usw. konnten wir unserem Hauptfach, der Orgel leben.

Nicht als ob wir auf all diesen anderen Gebieten Ignoranten gewesen wären; aber es stand bis zu einem gewissen Grad in unserem Belieben, womit, wie weit und zu welcher Zeit wir uns damit befassen wollten. Nur Schüler mit geringem eigenem Auftrieb bei Durchschnittslehrern blieben aber damals in einer gewissen Halbbildung stecken. Wenn aber, wie es in Straubes Klasse der Fall war, begabte Schüler unter einem solchen Lehrer arbeiten durften, dann erfuhren sie manches auf eine fesselndere, wenn auch unregelmäßigere und merkwürdigere Weise, als in dem fest eingespannten Arbeitsbetrieb eines Instituts. Was für ein Kreis begabter junger Leute, die alle etwas werden wollten, war damals doch zusammen! Ich nenne unter meinen Mitschülern um 1910 nur Wolfgang Reimann, Fritz Heitmann, Karl Hoyer, Arno Landmann, Friedrich Martin, den Engländer Quentin Morvaren, neben ihnen wären noch viele andere anzuführen. Ihnen allen war Straube nicht nur Lehrer, sondern väterlicher Freund, der sie in ihrem Fortkommen beriet und, dank seiner weitreichenden Beziehungen, da unterbrachte, wo er glaubte, daß sie am besten ihren Mann stellen würden. Sein Scharfblick in der Erfassung des ganzen Menschen, seines moralischen und künstlerischen Charakters, war dabei bewundernswert.

Er war ein wahrer schöpferischer Lehrer, wie es wohl nur ganz wenige geben kann. Nicht nur aus Liebe zur Jugend, sondern aus der Verantwortung, die gerade er besonders stark spürte: daß es nötig sei, die glühende Liebe zur großen Musik (aller Epochen, nicht nur Bach und Reger!) und die Ehrfurcht vor den Meisterwerken aller Zeiten auf die junge Generation zu übertragen. Er hat von allem Anfang an darin Recht behalten: es war nicht so sehr der Meister selbst, der — trotz ausgedehnter Konzerttätigkeit — ja nicht überall sein konnte, sondern die alte Garde dieser ersten Schülergeneration, die allmählich die wichtigsten Organistenstellen in deutschen Landen und im Ausland besetzte, und dort für eine neue Bach-Auffassung, für einen neuen Orgelstil sich einsetzte, die oft heftige Gegnerschaft, vor allem aber endlich das Interesse all der musikalischen Kreise weckte, die Jahrzehnte lang der Orgel teilnahmslos gegenübergestanden hatten — und das mit Recht, denn weder die Spieler noch die Instrumente vermochten damals ja in den meisten Fällen höheren Ansprüchen zu genügen. Aber dieses „neue" Orgelspiel (das fünfzehn Jahre später schon wieder veraltet war!), zog die Hörer in seinen Bann: die Kirchen füllten sich wieder bei den Orgelkonzerten, in denen auch der Name Max Regers immer stärker in den Vordergrund trat. Das A und O blieb natürlich das Studium Bachscher Werke. Aber: Straube gab keine Rezepte, die man hätte einfach übernehmen und anwenden können, vielmehr beruhte gerade im Fehlen solcher Schemata damals die Eigenart seines Unterrichts.

Junge Freunde berichten mir, daß er heute ganz anders unterrichtet als damals, daß jetzt die Summe der Erfahrungen eines ganzen Lebens sich in einer fest umrissenen Methodik verdichtet hat, daß nicht nur technische Gründlichkeit und Genauigkeit mit der Pedanterie gefordert wird, die allein Bürge für den Erfolg ist, sondern noch ein fest umrissener Lehrgang den Schüler aufnimmt. Das war früher nicht der Fall. Oft erschien uns Straubes Unterricht von einem schrankenlosen Subjektivismus, bei dem, was heute aufgestellt, morgen vielleicht verworfen war, so daß aus einem großangelegtem crescendo, das bis zum *ff* führte, vielleicht

eine Woche später ein ebensolches diminuendo wurde, oder daß, was traditionsgemäß Allegro und Forte gewesen war, mit einem Male Adagio espressivo und piano gespielt werden sollte. „Wie spielt man gegenwärtig das *h*-moll-Präludium bei Straube?“ Solche Fragen waren zu hören, wenn ein alter Straube-Schüler nach ein paar Jahren wieder sein altes Schullokal — die Thomaskirche, in der Straube seine vorgerückten Schüler zu unterrichten pflegte — aufsuchte. Niemals aber gestattete Straube irgendeine Interpretation des bloßen Effekts wegen; war schon keine Art der Wiedergabe unumstößlich, so galt doch nur die eine, die — wenigstens in diesem Augenblick — als die von innen heraus geforderte und einzig mögliche erschien. So hat Straube auch die „Orgelbewegung“ nicht bloß mitgemacht, sondern er hat sie zutiefst miterlebt und sich von ihr überzeugen lassen. Immer stärker hat sich dieses Leben von subjektiver zu objektiver Haltung entwickelt, aus einem revolutionären Vorkämpfer ist ein Mentor und Führer geworden, der „getreue Eckart der deutschen Orgelkunst“.

Karl Straube zum Programm des 25. Deutschen Bach-Festes vom 22.–26. April in Leipzig

Das 25. Deutsche Bach-Fest wird in den Tagen vom 22. bis 26. April 1938 in der Bach-Stadt Leipzig gefeiert werden. Die musikalischen Darbietungen werden den Teilnehmern des Festes die Bekanntschaft der Werke von nicht weniger als elf Gliedern der Familie Bach vermitteln. Der älteste Vertreter dieser Dynastie von deutschen Musikern wird Johann Bach (1604—1673), der jüngste Johann Christian, der Londoner Bach sein; Vorfahren und Söhne werden somit die Werke Johann Sebastians mit dem eigenen Schaffen huldigend umgeben.

Der Aufstieg hin zu der Gestalt des Meisters wird in den kirchlichen Werken der älteren Generationen erkennbar sein; in dem Schaffen der Söhne aber wird, gemäß den immanenten Gesetzen der Kunstwende von 1750, sich Abwendung von der Überlieferung und Suchen nach neuen Zielen dartun. Ein künstlerisches Werden, dem dann in dem Schaffen von den Meistern der Wiener Klassik Vollendung und Blüte gegeben wird. Welche Bedeutung dem Wirken der Söhne Carl Philipp Emanuel und Johann Christian für diese Entwicklung zugemessen werden muß, ist bekannt genug.

Carl Philipp Emanuel Bach, der große deutsche Klavierspieler des 18. Jahrhunderts, ein Talent von genialischer Art in der Kunst der Improvisation, erscheint in seinem *c*-moll-Klavierkonzert und in seiner *h*-moll-Symphonie für Streichorchester, wie eine Vorstufe zu Beethovens Kunst. Das ichbezogene Fühlen des empfindsamen Zeitalters findet hier einen ersten starken musikalischen Ausdruck, der über Sturm und Drang und Genieperiode zu Beethovens Bekenntnis von der Einmaligkeit des heroischen Menschen führt. Kein Geringerer als Hans v. Bülow hat dies schon in den sechziger Jahren des vorigen Jahrhunderts klar erkannt und bekannt, in demselben Jahrzehnt als Hermann Bitter seine in Ablehnung und Oberflächlichkeit gleich starke Geschichte der Söhne Bachs herausbrachte. Johann Christian Bach hat durch seine Symphonien, Opern und Kantaten den Genius des jungen Mozart erweckt und dieser wiederum hat in seinem reifen Schaffen auf den Bückeburger Johann Christoph Friedrich Bach so stark eingewirkt, daß dieser Sohn des Thomaskantors in den Kompositionen aus seinen letzten Lebensjahren von einem harmonie-füllenden Akkordinstrument absah und nach dem Wiener Vorbild den in sich selbständigen instrumentalen Apparat für Symphonie und Kammermusik übernahm.

Wenn in der Vortragsfolge der ersten Kammermusik des 25. Deutschen Bach-Festes der Name Wolfgang Amadeus Mozart in Verbindung mit dem Namen Bach erscheint, so sollen damit die Zusammenhänge dieses bedeutsamen Gesamtvorganges und die innere Verbundenheit der beiden größten Meister der deutschen Tonkunst symbolhaft gedeutet werden.

Das Programm des ganzen Festes ist ein Privatissimum über den Ablauf des musikalischen Geschehens in Deutschland vom Beginn des 17. bis zum Ende des 18. Jahrhunderts. Musikgeschichtlich angesehen setzt es ein mit der Formenwelt aus der Zeit von Heinrich Schütz und endet mit der Kunst Johann Christian Bachs, der, ein Jahrhundert früher als sie ausgesprochen, die Forderung von Friedrich Nietzsche „Il faut mediterraniser la musique“ zu erfüllen bereit und fähig gewesen ist. Geistesgeschichtlich erkennen wir die lebenformende Kraft der großen protestantischen Orthodoxie in den Motetten und Kantaten der glaubensstarken Väter aus dem Jahrhundert des dreißigjährigen Krieges, fühlen die künstlerische Auswirkung der pietistischen Frömmigkeit mit ihrem Versenktsein in dem seelischen Reich der eigenen Gefühle und Empfindungen, um endlich in der anmutsvollen südlichen Klangwelt des jüngsten Bach, dem Weltkind Johann Christian, die Loslösung von jeglicher kirchlichen Bindung zu erleben. Über all dem „Stirb und Werde“ steht in erhabener Ruhe die große Gestalt Johann Sebastian Bach, der es vermochte, die ganze Fülle der Erscheinungen in sich aufzunehmen, in allen Freuden und in allen Schmerzen mit der Kraft seines christlichen Glaubens die Zeugnisse göttlichen Willens erkannt und aus solcher Erkenntnis heraus Zuversicht und Stärke gewann, das Leben in seiner Ganzheit zu bejahen!

Zeitgenössische Opernstoffe

Von Ernst Boucke

(Schluß)

Die bewußt als solche gepflegte Volksoper ist, obwohl eine noch junge Gattung, schon durch eine stattliche Reihe von Werken vertreten. „Volksoper“ heißt „eine Oper, die auf die breitesten Schichten Zugkraft ausübt oder ausüben soll“; mir scheint tatsächlich, daß beim Entstehen dieser oder jener „Volksopern“ der Wunsch, Erfolg zu haben, und nicht, wie es sein sollte, der innere Zwang, das betreffende Werk schreiben zu müssen, der Vater des Gedankens gewesen ist. — Die folgenden zwölf Werke möchte ich zur Gattung der religiös, weltanschaulich oder vaterländisch verankerten Volksoper rechnen:

Werner Egk: Die Zaubergeige. Symbolisches Märchendrama nach Pocci. Barock.

Hermann Reutter: Dr. Faust. Nach dem alten Puppenspiel, mit Höllenfahrt Fausts. Deutsche Renaissance.

Kurt Atterberg: Flammendes Land. Geschichte des „Schelms von Bergen“, der vom Henker zum Ritter geschlagen wird; der Bauernkrieg spielt hinein. Anfang des 16. Jahrhunderts.

Derselbe: Hervarts Heimkehr. Der zurückkehrende Krieger und Sänger H. entreißt seine Braut, die im Begriff ist, den Schleier zu nehmen, den Nonnen und führt sie mit sich. Mittelalter.

Karl August Fischer: Ulenspeegel. (Nach Charles de Coster.) U. als Freiheitskämpfer. 16. Jahrhundert.

Josef Haas: Tobias Wunderlich. Die Statue einer Heiligen verläßt ihren Platz in der Kirche und kommt zu einem frommen Holzschnitzer. Christliche Variante des Pygmalion-Stoffes. Gegenwart.

Wilhelm Kempff: Die Fasnacht von Rottweil. Der Held flieht als vermeintlicher Mörder nach Brasilien (vor 1933) und kehrt, von Heimweh bezwungen, ins neue Deutschland heim, wobei seine Unschuld erwiesen wird. Gegenwart.

Hans Haug: Madrisa. Nach der Graubündner Volkssage von der gütigen Fee Madrisa, die verschwindet, wenn sie befragt wird. Gegenwart.

Kurt Striegler: Die Schmiede. (Nach Charles de Coster.) Smeetses langer und schließlich durch List siegreicher Kampf mit des Teufels Abgesandten. 16. Jahrhundert.

Ernst Kunz: Vreneli ab em Guggisberg. Volksliedoper, die die Leiden der Schweizer daheim unter ihren Vögten und die Leiden der auswärts als Soldaten dienenden Schweizer behandelt. 16. Jahrhundert.

Hans Holenia: Der Schelm von Bergen. Nicht „flammend“ wie Atterbergs Oper, sondern heiter. Der „Schelm“ (nach der Erzählung Julius v. d. Traun) wird Vater des Sohnes einer jungen Kaiserin, deren „Unfruchtbarkeit“ niemand helfen konnte. Deutsche Renaissance.

Franz Schreker: Der Schmied von Gent. „Große Zauberoper“ (als „Volksoper“ völlig verfehlt) nach Ch. de Costers Geschichte von Smeetse, dem Schmied. 16. Jahrhundert.

Hier, in der Volksoper, finden wir die Zaubersphäre wieder: in 6 der 12 aufgezählten Werke ist sie vorhanden; unter ihnen sind die erfolgreichsten dieser Gattung, Egks „Zaubergeige" und Haas „Tobias Wunderlich". In Haas' Oper wird gar die aufgeklärte Gegenwart von symbolischem Wunder durchbrochen; auch der Schweizer Hans Haug läßt die gütige Fee Madrisa in der Gegenwart wirken. Es treten in dieser Gattung ganz eigenartig mittelalterliche Sphäre ohne Wunderelement und moderne Sphäre mit Wunderelement einander gegenüber! Interessant ist, daß die erfolgreiche „Zaubergeige" im Barock spielt! 8 von den 12 Werken der Volksopern-Gattung, also die meisten wieder wie in den Gattungen der ernsten Opern, spielen in Renaissance und Barock (16.—17. Jahrhundert), 2 im Mittelalter, 3 in der Gegenwart. — Während in der tragischen und ernsten Oper neben vielen von den Komponisten selbst stammenden Texten Schiller, Kleist, Hebbel, Will. Alexis und C. F. Meyer Stoffe geliefert haben, bieten der Volksoper außer romantischen und phantastischen Dichtern wie Graf Pocci und Charles de Coster hauptsächlich Volkssagen, Volksbücher und Volksliedmotive Textvorlagen. Es nimmt nicht wunder, daß der „Schelm von Bergen" und „Smeetse der Schmied" zweimal veropert wurden; wie wir sehen werden, ist der Eulenspiegel in den letzten zehn Jahren dreimal veropert worden, aber in verschiedenen Gattungen.

Die Gesellschaftsoper ist eigenartigerweise durch 2 Traumopern vertreten: Robert Heger, „Der verlorene Sohn"; ein junger Musiker erlebt sich im Traum als in der Fremde „verlorenen Sohn"; erwacht, beschließt er, sich daheim redlich zu nähren. Gegenwart. — Franz Salmhofer, „Dame im Traum"; Herzensverirrungen im Traum, durch einen Dämon angestiftet. Gegenwart. — Hier wie dort werden Personen, die in der Exposition real auftreten, zu bösen Dämonen der Traumwelt, unter deren Zwang die von dem Traum Befallenen handeln müssen. Die Traumhandlungen beider Opern spielen große Strecken lang in luxuriösem, mondänem Milieu, das die Menschlichkeit der Helden zu ersticken droht. Zum Schluß erwachen sie, der noch nicht „verlorene" Sohn und die Dame, die im Traum die Ehe brach, wie von einem Albdruck befreit. Das Gehetztwerden von den Traumdämonen wirkt auch auf den Zuhörer ziemlich peinigend; dieses Opern-Genre ist nicht sehr erquicklich!

Die Opernkomödie ist vertreten durch

Richard Strauß: Arabella. Eine glatte Handlung schäumt infolge eines verwegenen, shakespearehaften Frauenstreichs stürmisch empor. Um 1860.

Wilhelm Kempff: Die Familie Gozzi, deren Geldsorgen durch neuen Dichterruhm und unerwartet passende Heirat plötzlich behoben werden. Um 1750.

Arthur Kusterer: Was ihr wollt. (Nach Shakespeare.) 16. Jahrhundert.

Othmar Schoeck: Massimilla Doni. (Nach Balzac.) Die Titelheldin erkämpft ihren Geliebten nach der Art edel-listiger Shakespearescher Frauengestalten. Um 1830.

Hans Haug: Tartuffe. (Nach Molière.) 17. Jahrhundert.

Hanus Holenia: Viola. (Nach Shakespeares „Was ihr wollt.") Der Narr ist hier leider gestrichen! Den von Shakespeare nur erzählten Schiffbruch am Anfang bringt Holenia auf die Bühne. 16. Jahrhundert.

Richard Strauß: Die schweigsame Frau. (Nach Ben Jonson.) Der alte Musik- und Geräuschhasser Morosus wird so in Musik und Krach getaucht, daß er sich mit seiner Erbschaft davon loskauft. Um 1600.

Hans-Heinrich Dransmann: Münchhausens letzte Lüge. Münchhausen verheiratet sich mit Hilfe einer Lüge und stellt mit Hilfe einer weiteren, seiner letzten, fest, ob seine Frau ihn liebt. 18. Jahrhundert.

Hans Schilling: Baronin Vanstenland. (Nach Charles de Coster.) Eine junge Ehe wird durch eine immer verärgerte, geizige Schwiegermutter gestört. 19. Jahrhundert.

Richard Mohaupt: Die Wirtin von Pinsk. (Nach Goldonis „Mirandolina"; die Handlung ist aus dem italienischen Rokoko in den Rußlandfeldzug Napoleons I. verlegt.) 1812.

Eduard Künneke: Die lockende Flamme. E. T. A. Hoffmann und Eduard Devrient lieben gleichzeitig eine Tänzerin. Um 1820.

Paul Strüver: Skandal um Grabbe. (Nach Grabbes „Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung.") Im Vorspiel bei Immermann tritt Grabbe selbst auf und erklärt, das Stück als Stegreifkomödie aufführen zu wollen und übernimmt die Teufelsrolle. Der spröde, satirische Text eignet sich schwer zur Vertonung; außerdem versteht man die hundert Jahre alten literarischen Anspielungen heute nicht mehr. Um 1840.

In der Opernkomödie tritt uns erstmalig das Rokoko (Kempff und Dransmann), das Empire und Biedermeier (Mohaupt, Schoeck, Künneke, Strüver) und, im erfolgreichsten Werk dieser Gattung, Richard Strauß' „Arabella", ferner bei Schilling, das spätere 19. Jahrhundert entgegen. Die Barockzeit ist mit Kusterers erfolgreichem Werk „Was ihr wollt", mit dem gleichen Stoff bei Holenia, mit Haugs „Tartuffe" und mit Strauß' „Schweigsamer Frau", also mit 4 Handlungen vertreten; Gegenwart, Mittelalter, Altertum und Exotik überhaupt nicht! Alle Handlungen dieser Gattung verlaufen gänzlich im Realen. An Dichtern finden wir hier Shakespeare (2 mal), seinen Zeitgenossen und Freund Ben Jonson, Molière, Goldoni, Grabbe, Balzac und auch wieder de Coster, weiterhin die anekdotische Figur Münchhausens, — beide werden uns im nächsten Abschnitt wieder begegnen.

Die leichte Buffo-Gattung bezieht ihre Handlungen wieder aus Gegenwart und Vergangenheit, Anekdote, Sage und Märchen. Wir haben da

Léhar: Giuditta. „Musikalische Komödie." Liebesgeschichte auf Sizilien. Gegenwart.

Wolf-Ferrari: Il Campiello. (Nach Goldoni.) „Das bunte Leben eines solchen Campiello (kleinen Platzes) wollte Goldoni darstellen und nicht die einzelnen Ereignisse." Gegenwart.

Kusterer: Der Diener zweier Herren. (Nach Goldoni.) Um den Handlungskern wurden noch Liebesplänkeleien und possenreiche Marktszenen gelegt. 18. Jahrhundert.

Hans Stieber: Eulenspiegel. In seinem Spiegel hat er den „Stein der Weisen", d. h. der Spiegel ist Symbol für die freundliche, humorvolle, daher weise Betrachtung des Lebens. 16. Jahrhundert.

Max Donisch: Soleidas bunter Vogel. (Nach einem Märchen aus 1001 Nacht.) Ein Papagei will einen Ehebruch verraten, wird aber schnell noch daran gehindert. Exotik.

Sigfrid Walter Müller: Schlaraffenhochzeit. (Nach August Kopisch.) Zwei Bewerber um dieselbe Braut überbieten einander in Hochzeitsfestlichkeiten, aber der jüngere bekommt sie. Zeitlos buntes Nationalkolorit.

Casimir v. Pászthory: Die Prinzessin und der Schweinehirt. (Märchen von Andersen.) Der Schweinehirt stellt sich auch als Prinz heraus; aber da wendet er sich von der Prinzessin weg zu einem Mädchen aus dem Volke. Mittelalter.

Bodo Wolf: Das Wahrzeichen. Eine durch Gaunerei zeitweilig getrübte Liebesgeschichte in der Frankfurter Kaufmannswelt. Gegenwart.

Hans Grimm: Blondin im Glück. (Nach Zschokke.) Entführung eines jungen Mannes, der einige Tage als Herzog behandelt wird, zum Schluß heil zurückkommt und im Glück lebt. Rokoko.

Carl Orff: Carmina burana. Mehr Ballett und Oratorium als Oper; heitere Lebensbetrachtung im Mittelalter.

Theodor Veidl: Die Kleinstädter. (Nach Kotzebue.) Biedermeier.

Hans L. Kormann: Der Dreispitz. (Nach Alarcon.) Rokoko.

Albert Mattausch: Rembrandt in Uselfingen. Streit und Liebe in einem süddeutschen, altertümlichen Städtchen um einen gefälschten Rembrandt. Gegenwart.

Carl Nielsen: Aladdin und die Wunderlampe. (Nach 1001 Nacht in Öhlenschlägers dramatischer Fassung.) Heitere Handlung mit tieferem Sinn. Exotik.

Mark Lothar: Tyll. (Nach Charles de Coster.) Unter Verwendung auch deutscher Züge der Till-Sage Till Eulenspiegel hauptsächlich als Schelmen hinstellend. Mittelalter.

Derselbe: Münchhausen. Die Lügengeschichten werden durch eine implicite vorhandene „Lügenphilosophie" ihrer drastischen Erquicklichkeit beraubt. 18. Jahrhundert.

Mark Lothar: Lord Spleen. (Nach Ben Jonson.) Dasselbe Thema wie R. Strauß' „Schweigsame Frau." Gegenwart.

Erich Sehlbach: Signor Caraffa. (Nach Kuhnaus „Musikalischem Quacksalber".) Die Geschichte von P. Teueraffe, der sich für den italienischen Maestro Caraffa ausgibt, aber nichts von Musik versteht, entlarvt und der Lächerlichkeit preisgegeben wird. Rokoko (um 1700).

Zoltán Kodály: Die Spinnstube. „Ungarisches Lebensbild aus Siebenbürgen." Zwischen Oper und Volksliederspiel-Pantomime. Zeitlos buntes Nationalkolorit.

Namen berühmter Lustspieldichter wie Ben Jonson, Goldoni (dieser mit 2 Stoffen), Alarcon, Kotzebue, phantasievolle Erzähler wie Zschokke, Kopisch, de Coster und Andersen, phantastische Stoffe wie 1001 Nacht (2mal verwendet), ferner die auch in der Gattung der Volksoper behandelte Volkssage Till Eulenspiegel (hier 2mal verwertet) und wiederum der Münchhausen charakterisieren die Buntheit dieser leichtbeschwingten Gattung; zu den 2 in die Gegenwart verlegten alten Stoffen kommen noch 3 neue Gegenwartsstoffe hinzu. Die Verteilung auf die Zeitalter ist wie folgt: Gegenwart: 5; Biedermeier: 1; Rokoko: 5; Barock und Renaissance: 1; Mittelalter: 3; Exotik und zeitlos buntes Nationalkolorit: 4. Nur einer dieser bunten Stoffe ist in Zauber und Wunder eingebettet: Aladdin.

Hermann Henrichs „Melusine" nimmt als besinnliches Märchen eine Sonderstellung ein.

Faßt man die beiden heiteren Gattungen zusammen, so ergibt die Verteilung der Stoffe auf die Zeitalter: Gegenwart: 4; späteres 19. Jahrhundert: 2; Empire und Biedermeier: 5; Rokoko: 7; Barock und Renaissance: 6; Exotik und zeitlos buntes Nationalkolorit: 4. Der interessanten Tatsache, daß in der ernsten Gattung (die im Barock entstand) im Barock spielende Handlungen an erster Stelle stehen, entspricht die nicht minder interessante Tatsache, daß in der heiteren Gattung (die im Rokoko entstand) im Rokoko spielende Handlungen an erster Stelle stehen!

Am Ende unserer Betrachtung angelangt, werfen wir einen Blick auf die volkstümlichen Singspiele und Jugendopern. — Sechs Singspiele reihen sich wie folgt:

Norbert Schultze: Schwarzer Peter. (Nach einem plattdeutschen Märchen.) Ohne bestimmtes Zeitkostüm.

Paul Roeder: Gänsegret, die Fürstin aus dem Volke. (Nach einem Märchen.) Ohne bestimmtes Zeitkostüm.

Ludwig Heß: Tranion oder Das Hausgespenst. (Nach Plautus.) Die Erstattung hoher Schulden des Sohnes wird beim Vater von einem „Gespenst" als Erlösungsgeld angefordert. Antike.

Franz Werther: Das verbotene Lied. Gegen deutsche Einzelstaaterei, für Großdeutschland. Spielt um 1840.

Marc-André Souchay: Das Stuttgarter Hutzelmännlein. (Nach Mörikes Fassung des schwäbischen Volksmärchens von den vertauschten Glücksschuhen.) Mittelalter.

Peter W. Kömme: Der Schuß ins Blaue. Abschuß einer Stratosphärenrakete, Katastrophe und heitere Auflösung. Gegenwart.

Die hier noch etwas bunt überwucherte Grundtendenz dieser leichten Gattung, die zum Märchen, liegt bei den sich anschließenden Jugendopern offen da:

Frischenschlager: Die Nachtigall. (Nach Andersen.) Das symbolische Märchen vom Sieg der Natur über die Künstlichkeit. Exotik.

Kurt Brüggemann: De Fischer und syne Fru. Märchen. Mittelalter.

Derselbe: Das kalte Herz. (Nach Wilhelm Hauff.) Märchen aus dem Schwarzwald. Ohne bestimmtes Zeitkostüm.

Hans Popelka: Die Reise um die Erde. Gegenwart.

Das Märchen, das wir in der Gattung der Volksoper stark vertreten gesehen hatten, kehrt hier im volkstümlichen Singspiel und Jugendsingspiel wieder: von 10 Werken sind 6 Märchen. Daneben finden sich älteste Stoffe wie der „Tranion" nach Plautus und jüngste Gegenwartsstoffe wie der Stratosphärenschuß.

Unsere Betrachtung ließ uns ein gesetzmäßiges Verhältnis zwischen den verschiedenen dramatischen Stoffbezirken und Operngattungen erkennen, das grob etwa so formuliert werden kann: es verhalten sich die Glieder der Reihe Barocktrauerspiel–Rokokolustspiel–Volksschauspiel–Märchenspiel untereinander wie die der Reihe Opera seria–Opera buffa–Volksoper–Jugendsingspiel. Diese Formulierung ist zwar cum grano salis zu nehmen, sie beweist aber erneut den Zusammenhang zwischen Ton- und Wortkunst; sie beweist mir wieder einmal, daß die Meinung, es käme in der Oper nicht auf den Text an, falsch ist. Ja, es besteht sogar für jeden Hörer einer neuen oder alten Oper die Verpflichtung, vom Stoff her an die Musik heranzugehen.

José Vianna da Motta

Zu seinem 70. Geburtstag am 22. April

Von Prof. Dr. Alfred Lorenz, München

Wenn ich die Schar von Pianisten an meinem Geiste vorüberziehen lasse, die ich in meinem Leben gehört habe, so leuchtet die Gestalt José Vianna da Motta's mit am hellsten hervor. Liegt das vielleicht an seinem Temperament, das man sich bei dem auf der äquatorialen Insel São Thomé geborenen Portugiesen als besonders hitzig und ungebärdig denken mag? O nein. Da Mottas Klavierspiel zeichnete sich stets durch eine beispiellose Ruhe und tiefste Einfühlungsgabe aus. Für ihn war höchstes Können nur Voraussetzung, Ziel aber, die Seele der von ihm vergötterten Genien zu verkünden. Bei ihm gab es niemals jene lächerlichen Eigenwilligkeiten, durch die manche Künstler ihre „Originalität" zeigen wollen, während sie in Wahrheit das Kunstwerk verunstalten.



José Vianna da Motta

Aus seinem Spiel sprach stets der Schöpfer unmittelbar zu uns, denn Treue am Kunstwerk war ihm alles. So wurde er, wenn er deutsche Musik spielte, selbst ein Deutscher.

Daß in der nachschaffenden Kunst diese einfühlende Angleichung des Empfindens zweier rassisch nicht allzu fern stehenden Völker — die geheimen Fäden, die sich noch von der Völkerwanderung her dort hinüberspinnen, wirken ja gegenwärtig auch politisch nach! — sehr gut möglich ist, dafür ist uns gerade dieser Künstler ein Beweis. Erleichtert wurde ihm das tiefe Eindringen ins Deutschtum durch seine Lebensschicksale. Schon als Junge wurde er zur Ausbildung seiner, vom portugiesischen König Ferdinand erkannten, außerordentlichen Musikbegabung nach Deutschland gesandt, wo er schließlich Schüler von Liszt und Hans v. Bülow wurde. Sein Wohnsitz blieb seitdem bis 1914, also ungefähr sein halbes Leben lang, Berlin. Hier befreundete er sich eng mit der deutschen Kultur. Nicht bloßer Musiker, sondern auch philosophisch durchgebildeter Denker, beherrscht er die Weltliteratur, und darin besonders die deutsche, so gründlich, daß er manchem deutschen Künstler als Vorbild hingestellt werden kann.

Auch die Sprache ward ihm so zu eigen, daß er alle seine schriftstellerischen Arbeiten in musterhaftem Deutsch schreiben konnte. Ich nenne hier sein Buch: „Studien bei Bülow" (1896) und seine kleineren Schriften: „Einführung in Wagners Parsifal" (1897), in welcher er schon damals den durchaus bejahenden Sinn der Dichtung erkannt hat, dann „Betrachtungen über Liszt's symphonische Dichtungen" (Kunstwart), „Die Pflege Bachscher Klavierwerke" (N. Z. f. M.) und „Historische Skizze der Entwicklung des Klavierkonzertes" (in den Programmbüchern zu Busonis Konzerten). In der kritischen Gesamtausgabe der Lisztschen Werke fiel ihm, dem gründlichsten Kenner dieses Meisters, die Herausgabe der Klavierwerke zu.

Große und erfolgreiche Konzertreisen durch Europa und Südamerika hatten ihn bereits berühmt gemacht, als er bei Beginn des Weltkrieges gezwungen war, seine Wahlheimat, Deutschland, zu verlassen. Er wurde für zwei Jahre, als Nachfolger Stavenhagens, Leiter der Genfer Orchesterkonzerte, wobei er sich als Dirigent ebenso auszeichnete, wie vorher am Flügel. Dann aber berief ihn sein Vaterland an die ihm gebührende Stelle. Als Direktor des Staatlichen Konservatoriums in Lissabon wird er die Seele des gesamten Musiklebens Portugals und hebt dieses als Dirigent, Virtuos und Lehrer auf eine nie dagewesene Höhe. Für uns Deutsche sind seine dortigen Taten weniger wichtig. Aber sein stetes kräftiges Eintreten für deutsche Musik und deutsche Kultur sichert ihm die ewige Dankbarkeit unseres Landes. Sogar für den der südlichen Seele schwerverständlichen Brahms suchte er Boden zu gewinnen. Zu den Todesfeiern Schuberts und Beethovens veranstaltet er Konzerte, die rein nur dem gefeierten Meister gewidmet sind: In sieben Abenden werden sämtliche Klaviersonaten, in sechs weiteren sämtliche Violinsonaten und Trios Beethovens zu Gehör gebracht. Da Mottas Vortragsfolgen zeichnen sich überhaupt durch sinnvolle Anordnung aus, z. B.: „Eindrücke der Natur in der Klaviermusik", „Klavierstücke religiösen Charakters", „Alle Chopin-Etuden", die gesamten „Années de Pèlerinage" oder schließlich eine Übersicht über die gesamte Musikentwicklung von 1540 bis zur Gegenwart (128 Werke!) in neun Konzerten.

Gelingt es dem nachschaffenden Künstler, sich vollständig in das fremde (ganz besonders aber in das deutsche) Volkstum einzufühlen, so muß natürlich bei der schöpferischen Tätigkeit — auch diese ist ja in Da Motta hervorragend ausgebildet! — sein Herzblut und damit seine Rasse deutlich hervortreten. Seine Kompositionen haben durchaus völkisches Gepräge, was man schon aus den Titeln erkennt, noch mehr aber, wenn man sich hörend an ihrem frischen Leben erfreut: Fünf „Portugiesische Rhapsodien", eine „Ballade über portugiesische Melodien", zwei „Portugiesische Szenen" op. 9 und 10, eine große Symphonie „A Patria", ein Chorwerk „Die Lusiaden", dazu noch Kammermusik und zahlreiche Lieder.

An Anerkennung hat es dem großen Künstler auch seitens Deutschlands nicht gefehlt. Schon in seiner Berliner Zeit wurde er vom Herzog von Koburg zum Herzoglich-Sächsischen Hofpianisten ernannt und im Beethoven-Jahr bezeugte ihm ein Telegramm der „Preußischen Kunstverwaltung", daß sein „künstlerisches Wirken in Deutschland in bester Erinnerung" geblieben sei. Möge man sich bei uns auch jetzt wieder zu seinem Jubelfeste des noch auf voller Höhe seiner Kraft stehenden Künstlers, dieses unermüdlichen Pioniers deutscher Kunst mit Dankbarkeit erinnern.

Musikbriefe

Augsburg

Das vorzeitige Ende der 60. Spielzeit des Augsburger Stadttheaters — am 55. Todestag Richard Wagners, mit einer Festaufführung seines „Lohengrin" — steht nicht nur durch den vom Führer geförderten Um- und Erweiterungsbau des Stadttheaters im Zeichen großzügiger Maßnahmen für die Zukunft des städtischen Theaterlebens. Vielmehr gruppieren sich um diese sichtbare Form eines aufstrebenden Kulturwillens — den rüstig vorwärtsschreitenden Erweiterungsbau, den Einbau einer modernen Drehbühne — manche aus der Erfahrung der letzten Jahre gewonnene Impulse, die eigentlich alle jemals von der Kritik geforderten Kräfte in die Front einer neuen, städtisch zusammengefaßten Zielstrebigkeit stellen. Dabei vollzieht sich die Neuordnung dieser Kräfte fürs Theater im Rahmen eines grundsätzlichen Neuaufbaues des Augsburger Musiklebens überhaupt.

Es ist denkbar, daß der Mut und der Wille zur Theaterreform aus dem wirklich ermutigenden Beispiel der Augsburger Singschule gewachsen ist, die als Muster einer erfolgreichen, bis ins Letzte ausgeschliffenen Organisation den Ruf Augsburgs als einer Musikstadt immer mehr auf sich konzentrierte. Das Singschullehrer-Seminar und der durch seine Deutschlandreise berühmt gewordene Städtische Chor bezeugten zunächst die reichsgültige Manifestation des in Otto Jochum verkörperten städtischen Kulturwillens. Die Vereinheitlichung der gesamten städtischen Musikerziehung (einschließlich des Konservatoriums) unter der alleinigen Leitung Otto Jochums war die sich daraus ergebende nächste Organisationstat im städtischen Musikleben. Daneben besteht in der Augsburger Konzertgemeinde ein ebenso vorbildlich organisierter und kulturell sehr wirksamer Bürge des städtischen Konzertlebens, vor allem der Symphoniekonzerte, der zusammen mit dem gesamten Singschulkomplex ein bedeutendes Übergewicht gegenüber dem Theater ergeben mußte.

Die letzten Wochen nun brachten für die Städtischen Bühnen jene entscheidenden Maßnahmen, die das städtische Theaterleben zu einer entsprechenden Erhöhung des kulturellen Rangs verpflichten müssen. Die Berufung von Dr. Willy Becker, dem langjährigen Leiter des Bremer Staatstheaters, zum Leiter der Städtischen Bühnen geschah aus der Erkenntnis, daß es nur einem Intendanten mit reichster Erfahrung möglich ist, das Stadttheater für eine Stadt von fast 200000 Einwohnern und die Freilichtbühne auszubauen. Eine andere, ebenfalls sehr bedeutende Maßnahme — zuletzt noch angeregt von Intendant Leon Geer — verwirklichte sich aus dem sicheren Hort des Singschulkomplexes: Sie führte zur Gründung der städtischen Theaterchorschule, die — unter Jochums Leitung stehend — von Kräften der Singschule und des Theaters betreut wird und die Ausbildung des Chorsängernachwuchses auch für das Reich übernimmt. Es ist selbstverständlich, daß sich diese Maßnahme im besonderen auch für die oft geforderte Verbesserung der Verstärkungschöre auf der Freilichtbühne günstig auswirken wird.

Der Spielplan für die reichswichtigen Freilichtspiele am Roten Tor, die wegen des vorzeitigen Theaterschlusses bereits am 1. Juni beginnen und bis in den September hinein ausgedehnt werden sollen, spiegelt bereits den Willen zu höherer Leistung und Geltung auf Grund der getroffenen Maßnahmen: Glucks „Iphigenie auf Tauris", Bellinis „Norma", Verdis „Rigoletto", Smetanas „Verkaufte Braut", d'Alberts „Tiefland", Mussorgskis „Boris Godounow" und Straußens „Feuersnot" sind neben Suppés „Boccaccio", Dellingers „Don Cesar" und Johann Straußens „Eine Nacht in Venedig" die großen Aufgaben, die den Aufstieg bezeugen sollen.

Das künstlerische Ereignis dieses neuen Kulturwillens war am Ende der Spielzeit die Neuinszenierung von Richard Wagners „Lohengrin" in einer durch den Führer ermöglichten vollständigen Neuausstattung, die in einer stattlichen Reihe von Wiederholungen eine ungewöhnliche Wirkung auf das Publikum ausübte. Die hervorragenden werkgemäßen Bühnenbilder von Hugo Schmitt (Nürnberg) als Gast (er ist wieder für Augsburg verpflichtet worden) und die von Anni Strauß geleitete Neuausstattung für alle Kostüme, Bekleidungsstücke, Waffen und Requisiten schufen — am Tag der Machtübernahme — eine Aufführung von festlichsten Ausmaßen. Unter Martin Egelkrauts impulsiver musikdramatischer Gestaltung bewährten sich die gesanglich und darstellerisch echten Wagner-Stil ausprägende Eva Johnn-Fehrmann als Ortrud (später übernommen von der nicht weniger begabten Aennelie Stadtler-Baumbach), Leopoldine Sunko als in tiefstem Sinne ergreifende Elsa, Karl Albrecht Streib als Lohengrin mit besonderen Qualitäten in den höheren Stimmlagen, Karl Grumann als König Heinrich, Lois Odo Boeck als darstellerisch überlegener Telramund und Willy Schwenkreis als Heerrufer. Die Inszenierung Ruprecht Huths und die vorbildliche Leistung der von Chordirektor Karl Gößler betreuten Chöre unterstrichen den festlichen Charakter der ausverkauften Aufführungen.

Zum Weihnachtsfest war Pfitzners „Christelflein" in einer prächtigen musikalischen und gesanglichen Gestalt herausgekommen. Vor allem bestätigten Wilhelm Pfendt als Tannengreis und Paula Klötzer als Elflein frühere hervorragende Eindrücke. „Tosca" blieb wohl hinsichtlich der Inszenierung und Personalregie unter dem gewohnten Niveau, doch brachte sie mit Emmy Stoll, Karl Albrecht Streib, Lois Odo Boeck und der leider sehr selten verwendeten, aber gesanglich hervorragend begabten Lotte Röpell gute Leistungen. Dr. Heinz Röttger, der auch Pfitzners „Christelflein" mit feinster Musikalität gemeistert hatte (nach Martin Egelkraut), erwies auch als Dirigent der „Tosca" seine überdurchschnittliche Befähigung, die sich bei diesem Werk allerdings noch mehr der „Psychologie" der Musik hätte annehmen können.

Oskar A. Martin

Hannover

Unsere Städtische Opernbühne hat wieder zwei Monate ernster und erfolgreicher künstlerischer Arbeit hinter sich. Der Sylvesterstimmung kam sie entgegen mit einer glänzend ausgestatteten und musikalisch und darstellerisch flott und schmissig dargebotenen Erstaufführung der älteren Lehárschen Operette „Der Graf von Luxemburg", an der die Direktion Felix Oberhoffers und die Regie von Dr. Hans Winckelmann ihre Umsicht und Eignung bewährten. Es fiel dann in den Januar nach gründlicher Vorbereitung die Wiederaufnahme von Richard Straußens „Ariadne auf Naxos" und Puccinis possenhaft ausgelassene Komödie „Gianni Schicchi" unter lebendigem Zusammenwirken aller daran beteiligten Kräfte, an ihrer Spitze als musikalischer Leiter Rudolf Krasselt bzw. Arno Grau, als Spielleiter Dr. Hans Winckelmann. Einen weiteren durchschlagenden Erfolg erlebte kürzlich die Städtische Bühne mit der Erstaufführung von Norbert Schultzes reizender Märchenoper „Schwarzer Peter" dank einer frischen, beschwingten Wiedergabe, bei der die auf farbiges Leben eingestellte Regieführung Dr. Winckelmanns und Rudolf Krasselts von starker Eigenart getragene Direktion die Wirkungssicherheit des melodienreichen Werks verbürgte. Bei den tragenden Rollen waren Curt Huxdorf, Josef Correck, Paul Wiesendanger; Hilde Oldenburg und Walter Beißner trefflich in Form.

Aus dem Konzertleben der letzten Monate habe ich voran über das vierte, fünfte und sechste der Symphoniekonzerte des Opernhauses zu berichten. Im vierten Konzert war der Bayerische Staatsoperndirektor Clemens Krauß zu Gaste. Seine Dirigentenpersönlichkeit gab sich aus in der kraftvoll gestalteten Eroica von Beethoven, in Straußens „Eulenspiegel" und Mussorgskys merkwürdigerweise bei uns noch nicht gehörten „Bilder einer Ausstellung", hier die Fäden des kühnen klanglichen Gewebes mit feiner Hand entwirrend. Im fünften und sechsten dieser Konzerte führte Rudolf Krasselt mit gewohnter inneren musikalischen Verbundenheit den Taktstock. Außer dem klassischen symphonischen Einschlag von Haydn und Mozart brachte er als Neuheiten ein sprudelndes und klanglich aufleuchtendes Scherzo cromatico von dem ersten Harfner unserer Opernkapelle Kurt Gillmann und die 2. Symphonie *Es*-dur von Franz Schmidt, ein Werk von gediegener musikalischen Haltung. Solistisch fügten sich den genannten Konzerten Erna Berger und Wilhelm Backhaus mit gewohntem Erfolg ein.

Orchestrale Wirkungen waren weiter bei uns auszukosten bei einem Brahms-Konzert des Niedersächsischen Landesorchesters unter Fritz Lehmann. Wir erlebten hier ein Musizieren unter der Fülle gesicherten Könnens und Werktreue, wobei auch der Solist Karl Freund (Violinkonzert) sich auszeichnete. Sodann hatte das Niedersächsische Symphonieorchester unter Otto Ebel v. Sosen unter der Überschrift „Zeitgenössische Musik in Niedersachsen". Kompositionen des schaffenden Nachwuchses unserer engeren Heimat zusammengetragen, die wirkungsvoll zur Ausführung kamen. In diesem Zusammenhang muß auch des Gastkonzerts der Münchner Philharmoniker unter Siegmund v. Hausegger ehrend gedacht werden, das als außerordentlicher, auf Stilkultur und musikalisch edles Ebenmaß gegründeter künstlerischer Erfolg gebucht wurde.

Freunde gediegener Kammermusik kamen in letzter Zeit bei uns gut auf ihre Rechnung. Aus unsern einheimischen Künstlerkreisen stellten sich mit musikfreudigem Spiel das Landscheck-, Rust- und Bethan-Quartett vor. Im gleichen Sinne wirkte die Bremer Bläservereinigung. Berechtigtes Aufsehen erregte die zauberhafte Klang- und Ausdruckskultur des Pariser Calvet-Quartetts. Werkhingegebener vornehmer Gestaltung begegneten wir beim Moodi-Streichtrio. Auf musikalisch gut abgestimmte Pflege der Duo-Sonate trafen wir bei G. Cassado-F. Wührer und Adolf Klaude-Fritz Lehmann.

Was unter Meisterhänden dem Klavier an fesselndem Spiel abgewonnen werden kann, dafür lieferten Walter Gieseking und Edwin Fischer glänzende Belege. Aber auch zwei jüngere Vertreter dieses Instruments, Ernst Lockte und Johannes Kjaer, standen bei gründlicher Könnerschaft ihren Mann. Eine stolze Reihe erster Gesangskräfte nahm ganz besonders das Interesse weitester Kreise in Anspruch. Es wirkten in den letzten Monaten bei uns Margarethe Teschemacher, Peter Anders, Heinrich Schlusnus, Helge Roswaenge, Gerhard Hüsch, Elisabeth Friedrich und Marcel Wittrisch mit einer geschmackvoll ausgewählten Gabenfülle. Albert Hartmann

Rostock

Im Laufe des Konzertwinters gab es eine Reihe von Erstaufführungen, denen die erfreuliche Einsatzbereitschaft für das zeitgenössische Schaffen von Seiten der verantwortlichen Faktoren zu entnehmen war. In den städtischen Symphoniekonzerten hörte man in einem Klassikerabend unter Wach die „Sinfonietta" op. 27 von Paul Graener, Julius Weißmanns „Sommernachtstraumouvertüre" op. 117 und des jungen Hans Wedig grüblerische „Nachtmusik für kleines Orchester" op. 10; überdies bewährte sich der Rostocker Solovioloncellist Max Brückner als zuverlässiger Ausdeuter des Konzerts von Hans Pfitzner. Im Rahmen des Collegium musicum der Universität fand die „Glückwunschkantate" op. 44 des jungen Bayern Hans Lang durch den Rostocker K.d.F.-Chor (Leitung: Hans Langberg) eine gelungene Wiedergabe. Bei dieser in der Universitätsgeschichte wohl erstmaligen Gemeinschaftsveranstaltung von studentischem Collegium musicum und K.d.F.-Chor, die von Barockmusik (J. Ph. Krieger und Telemann) umrahmt war und unter dem Motto „Heitere Sing- und Spielmusik" stand, erspielte sich überdies Käthelotte Arppe mit Haydns *G*-dur-Konzert überaus starken Beifall. Nicht unerwähnt darf ein vom schwedischen Lektorat der Universität veranstalteter Vortrag über die Musik Lapplands bleiben, den Frl. Wickboom, die verläßliche Kennerin der Materie, hielt.

Vermittelte in der Oper neben „Margarethe", „Martha" und „Fra Diavolo" die nunmehr vollständig durchgeführte „Ring"-Aufführung die Begegnung mit einer Reihe von Gästen (E. Doerrer und M. Junck, Berlin; R. Jost-Ardens, Köln; L. Schroeder, Braunschweig; W. Otto, Schwerin und T. Salcher, Wiesbaden), so gab es in der Operette mit der Aufführung von Dostals „Monika", deren Textverfasser Hermecke gebürtiger Neustrelitzer ist, ein zumindestens ortsgeschichtlich bemerkenswertes Ereignis.

Mit vollem Gelingen setzte sich das Rostocker Streichquartett, unterstützt von Berufskameraden des städtischen Orchesters, für selten gespielte Werke der Romantik ein: E. Th. A. Hoffmanns Harfenquartett, Spohrs Nonett und das Sextett von Beethoven. In einem nordischen Abend kamen Grieg, Sinding und Gade mit Streichquartetten zu Worte. Konnte in den Solistenkonzerten der NS.-Gemeinschaft „Kraft durch Freude" Alfred Cortot einen großen Triumph feiern, so hinterließen nach Johanna Eglis Liederabend vor allem die vorjährige Musikpreisträgerin der Stadt Berlin Maria Neuß und ihr pianistischer Partner Prof. Kurt Schubert starken Eindruck.

Im nahen Doberan erledigte Hans Beltz ein wahrhaft monumentales Programm (Brahms-Schumann-Chopin-Reger) mit souveränem Können. Gewinnbringend war ein Symphoniekonzert des Rostocker Musikkorps unter Stabsmusikmeister Fritz Bauerfeld, in dem der 1. Heeresmusikinspizient Prof. Hermann Schmidt Beethovens Violinkonzert spielte. Die im Winter begründete Ortsgruppe des Richard Wagner-Verbandes Deutscher Frauen gab dem Wagner-Kenner Geh.-Rat Golther Gelegenheit zu einem „Ring"-Vortrag. Als Hoffnung im Sängernachwuchs stellte sich der Rostocker Bariton Richard Struck vor.

Prof. Dr. Erich Schenk

Aus dem Berliner Musikleben

Ein Sonderkonzert **Junger Künstler** vereinigte noch einmal die besten Begabungen, die im Laufe des Winters hervorgetreten waren. Ohne diese vorzügliche Einrichtung der Reichsmusikkammer hätten sie sicherlich noch keine Gelegenheit gehabt, in einem größeren Kreise bekannt zu werden. Damit ist die tiefe Berechtigung dieser Konzerte unwiderleglich bewiesen. Die größte Hoffnung der hier geförderten jungen Künstler ist zweifellos der Pianist Gerhard Puchelt. Bei ihm ist man nicht nur von der „Begabung" und vom „Können" überzeugt. Wer Schuberts *a*-moll-Sonate op. 42 so glasklar und doch so warm und musikantisch spielt, trägt den Marschallstab im Tornister. Sein Tastenkollege W. W. Becker hat sich oft als eifriger und anschmiegsamer Begleiter erwiesen. Hoffentlich findet der junge Künstler die Kraft zum letzten Persönlichkeitsdurchbruch. Ähnliches ist der Violoncellistin Sigrid Succo zu wünschen, wenn sie auch schon auf einer viel höheren Stufe der Reife steht. Bei dem Klarinettisten Sepp Fackler war — bei aller Anerkennung seiner sauberen Technik — dieses Persönlichkeitsregen noch nicht zu erkennen. Der Baritonist Walter Hauck wiederum gestaltete den Liederkreis „An die ferne Geliebte" ungemein persönlich; im ganzen aber doch etwas zu weich, zu verfließend. Ein ganzer Kerl ist schließlich auch der Geiger Hans Kruschek, der Bach ungemein glutvoll anpackte, ihn sauber bewältigte und im übrigen zweifellos ein inniges Verhältnis zu seinem Instrument besitzt. Möchten diese Begabungen in eisernem Ringen gegen sich selbst und geleitet von Demut vor der Kunst einstens Erfüllungen werden! Friedrich Herzfeld

Gastkonzerte auswärtiger Orchester sind zur Zeit sehr häufig. Vor kurzem besuchten uns die Dresdener Philharmoniker, noch in diesem Monat hat Berlin die Wiener und die Münchener Philharmoniker zu erwarten. Dazwischen reihte sich jetzt ein Abend des **Mannheimer Nationaltheater-Orchesters.** Karl Elmendorff gehört zwar jetzt — wenigstens zum Teil — der Reichshauptstadt. (Man hört nämlich, daß er auch die Mannheimer Tätigkeit aufrechterhält. Ob diese räumliche Trennung vorteilhaft ist, muß erst die Zukunft lehren.) Es war aber sehr eindrucksvoll, ihn auch einmal an der Spitze seines bisherigen Orchesters zu erleben. Das Mann-

heimer Orchester hat seine ruhmvolle Tradition. „Mannheimer gout“ ist einmal ein stilistischer Begriff gewesen. Man glaubt, die Genauigkeit des Mannheimer Zusammenspiels, das schon Mozart rühmte, heute noch nachklingen zu hören. Geschlossenheit des Klanges, Sattheit des Tons (tiefe Streicher im Mittelsatz des *C*-dur-Klavierkonzerts von Weber!) und rhythmische Beweglichkeit zeichnen es aus. Beethovens Eroica als Hauptwerk des ausgedehnten Abends und die vielgespielten Morgenrot-Variationen von Gottfried Müller kamen so zu eindringlicher Wirkung. Elmendorff ist bekanntlich ein besonderer Vorkämpfer des jetzt vierundzwanzigjährigen Dresdener Komponisten. Immer wieder ist es erstaunlich, wie bewußt Müller schon damals sich die Grundlagen des voraufgegangenen Stils (Reger!) angeeignet hat. Der junge Komponist konnte selbst den herzlichen Beifall für sein Werk in Empfang nehmen. Eduard Erdmann spielte mit Geist und Delikatesse das schon genannte Webersche Konzert und die interessante Fantasie von Debussy. Auch an diesen Aufgaben bewährte das Orchester sein Können. Das von der Berliner Konzertgemeinde durchgeführte Konzert hätte weit stärkeren Zulauf verdient. Aber auch so wurde der Abend für die Gäste im hohen Maße erfolgreich.

Unter dem Namen **Kölner Kammerduett** erstrebten im Bechstein-Saal die Sängerinnen Aenne Werner (Sopran) und Mia Bischoff (Alt) Eingang in das Musikleben der Reichshauptstadt. Ihre Programmfolge zeugte für Kunstverstand und Geschmack, sie reichte vom altvenezianischen Markuskapellmeister Cyprian de Rore über Schütz, Händel und Telemann bis zu den seltenen Kammerduetten von Cherubini. Leider entsprach die Ausführung den Erwartungen nicht ganz. An Stelle freiströmender Tongebung beharren die Künstlerinnen in einer ungewöhnlichen Dunkelheit des Klanges. Im Zusammenwirken beider Stimmen vermißt man noch Klarheit und Feingliedrigkeit des Liniengewebes. Es wäre schade, wenn die offenbar vorhandenen Anlagen nicht noch weiter gefördert würden. Gerade eine solche vom Schema der Liederabende abweichende Zusammenstellung dürfte regeren Interesses sicher sein. Carl Bittner gab den Gesängen am Cembalo ein stilvolles Fundament. Als Solist steuerte er Werke von Händel, Rameau und Scarlatti in seiner geschliffenen, an diesem Abend wohl etwas nervösen Wiedergabe bei.

Traditionsgemäß führte Prof. Georg Schumann mit seiner **Singakademie** am Karfreitag in der Alten Garnisonkirche Bachs Passionsmusik nach Matthäus auf. Es war zugleich die 150. Aufführung der Matthäuspassion durch diese altbewährte Berliner Chorvereinigung. Dieses Erlebnis mag Anlaß zu einem kurzen Rückblick geben. Es scheint sich nämlich mehr und mehr herauszustellen, daß Felix Mendelssohns Anteil an der ersten Wiederaufführung des Werks im Jahre 1828 ein wesentlich geringerer war, als mit fast historischer Hartnäckigkeit gewöhnlich behauptet wird. Schon aus der 1929 zur Hundertjahrfeier von Prof. Georg Schünemann verfaßten Festschrift ging objektiv hervor, wie eindringlich die Bach-Pflege der Singakademie lange vor diesem Ereignis gewesen ist, und daß Zelter selbst die wesentlichen Vorarbeiten zu der Aufführung geleistet hat. Es wäre wissenswert zu erfahren (wenn dies heute überhaupt noch möglich ist), welche besonderen Umstände damals den Direktor überhaupt bewogen haben, die ersten Gesamtaufführungen der Leitung des Schülers zu überlassen. (Schon die dritte dirigierte Zelter selbst.) — Die Jubiläumsaufführung dieses Jahres entsprach in allen Teilen würdig der Tradition der Singakademie. Seit 1901 hat Georg Schumann mehr als die Hälfte dieser 150 Aufführungen geleitet. Dramatische Schlagkraft und lyrisch behagliches Musizieren waren die Gesichtspunkte auch dieser Darbietung. Neben dem Philharmonischen Orchester standen dem Leiter wieder Einzelsänger von hohem Rang zur Seite: Amalie Merz-Tunner, Lore Fischer, Prof. Georg A. Walter als sehr lyrisch charakterisierender Erzähler, Rudolf Watzke, Prof. Albert Fischer und in den kleineren Rollen Hans Joachim Andresen. Die ausdrucksstarke Aufführung wurde in ungekürzter Form durchgeführt. Man bewunderte wieder einmal die ausgeruhten Nerven der Barockmenschen!

Dr. Richard Petzoldt

Immer aufs neue nimmt das Wunder gefangen, wie Beethoven als Ertaubter die Klangpracht seiner 9. Symphonie hervorbringen konnte. Im Schlußkonzert des Beethoven-Mozart-Zyklus 1938 des **Philharmonischen Orchesters** unter Carl Schuricht stand sie wieder in leuchtender Aufgetürmtheit da. Der Kittelsche Chor trug den 4. Satz sicher und mit brausender Gewalt; die übermenschliche Vision des vor Gott stehenden Cherubs war gleichsam ein Werk Michelangelos in Tönen. Rudolf Watzke, mit seinem schönheitgesättigten Organ ein priesterlicher Aufrufer zur Freude, bildete mit Käthe Heidersbach (Sopran), Gertrud Freimuth (Alt) und Heinz Matthéi (Tenor) ein äußerst wohlklingendes, in den gelegentlichen schwierigen Achtelbewegungen ideal flüssiges Quartett. Was die instrumentale Seite angeht, so bieten sich bei den Riesendimensionen leicht Möglichkeiten zu Auffassungsverschiedenheiten, die aber nicht zu empfindlichen Störungen werden, wenn man beim Stabführenden der restlosen Hingabe an das Werk gewiß sein kann wie bei einer Musikerpersönlichkeit vom Range Carl Schurichts. Überdies waren die Ecksätze von einer Ausdrucksgeladenheit und gleichzeitigen Klangschönheit, daß einem erstaunlich klar wurde, wie tief doch Beethoven in das 19. Jahrhundert hineinragt. Einen an erhabener Festlichkeit reicheren Abschluß seines Beethoven-Mozart-Zyklus hätte Schuricht schwerlich finden können.

Ernst Boucke

Celestino Sarobe wurde bei seinem Lieder- und Arienabend in der vollbesetzten Philharmonie stürmisch bejubelt. Das Geheimnis seiner so überaus zwingenden Wirkung ist die vollkommene, künstlerische Einheit von souveräner Gesangstechnik und starker Persönlichkeitskraft. In der Schule eines Meisters wie Battistini zum Belkantisten geweiht, sieht Sarobe sein Ideal in der Durchdringung der mühelos frei und edel strömenden Vokallinie mit musikalischer Geistigkeit und wechselvollem seelischem Ausdruck. Die Pracht und Weichheit seines dunkel timbrierten, machtvollen Baritons behauptet sich hinreißend im Dienste einer tiefschürfenden Vortragscharakterisierung, die mit gleicher Erlebnisintensität, aber mit stets neuen Stilmitteln deutsche Liedlyrik, italienische Operndramatik und spanische Volkskunst (in der raffinierten kompositorischen Prägung durch de Falla) in ihrer Wesenheit erschöpft. Für jedes der genannten Gebiete hat die Stimme eine andere Klangnuancierung, ja ein anderes Temperament bereit. Das ist großes Sängertum! Raucheisen begleitete sehr angeregt und beschwor namentlich die bunte Rhythmenwelt der Gesänge de Fallas sehr apart.

Der Gründonnerstag brachte nach dem Brauche der **Singakademie** die Aufführung der Johannespassion Bachs in der von Andächtigen dicht gefüllten Garnisonkirche. Es war die vierzigste Darstellung des Werkes in der Geschichte des altberühmten Vokalkörpers. Oft ist umrissen worden, wie Georg Schumann die Wiedergabe anlegt. Er wählt zum grundlegenden Richtmaß der Tempogestaltung auch bei den Betrachtungschören und Arien den gemessenen und breiten Bewegungslauf der Choräle und nimmt nur die Turbae, die die eigentliche Handlung vorwärtstragen, etwas schneller und zugespitzter. Wie er im ganzen gesehen den dramatischen Stil der Schöpfung dem epischeren Charakter ihrer jüngeren Schwester, der Matthäuspassion, annähert, so zielt seine Deutung vor allem auf machtvollen Klangausdruck, weniger auf Intensivierung des Polyphonen. Das Zusammenwirken seiner werkvertrauten Sängerschar und des so oft als Helfer bewährten Philharmonischen Orchesters mit dem ausgesuchten Solistenensemble ergibt im Rahmen dieser Auffassung einen weihevollen Eindruck. Georg A. Walters vergeistigte Behandlung der Evangelistenrolle, Rudolf Watzkes klangvolle und durchseelte Auslegung der Jesuspartie haften ebenso wie die Leistungen von Amalie Merz-Tunner, Lore Fischer und Prof. Albert Fischer in den Arien. Als Vertreter des Pilatus und Petrus machte sich Hans Joachim Andresen verdient. An der Orgel wirkte Prof. Heitmann. Besondere Anerkennung gebührt wieder den Solospielern des Orchesters, zu denen sich Sylvia Grümmer (Gambe) gesellte.

Dr. Wolfgang Sachse

Aus dem Leipziger Musikleben

Eine interessante und recht wertvolle Auswahl zeitgenössischer Musik für zwei Klaviere boten **Susy Mayweg** und **Friedel Frenz** im Landeskonservatorium. Verdankt die feine, flüssige und lebensvolle Tonsprache der „Suite im alten Stil“ von Hugo Kaun weitgehend der pianistischen Spielform ihren Reiz, so tritt in Julius Weismanns Sonatine „Ille terrarum“ und noch ausgeprägter in Cesar Bresgens „Konzert für zwei Klaviere“ die kontrapunktische Logik stärker als schöpferische Kraftquelle in Erscheinung, wobei Weismann besonders durch die liedhafte innere Schlichtheit der Erfindung, Bresgen dagegen bei aller Verwandtschaft mit den alten Meistern durch seine unbekümmerte Frische in den Ecksätzen anziehend wirkt. Vor der unerhörten geistigen Bedeutsamkeit von Regers Beethoven-Variationen vermag freilich diese Kunst nicht zu bestehen — aber sie will es ja schließlich auch gar nicht. Die Wiedergabe dieser Werke wie des anmutsvollen Rondos von Chopin ließ in einem kammermusikalischen Zusammenwirken wie aus einem Guß, in einer ungemein poesievollen, aber auch von frischem musikantischen Mut belebten Darstellung das nicht alltägliche technische Vermögen und das feine musikalische Verständnis der Spielerinnen in bestem Lichte erscheinen.

In einem Beethoven-Abend überzeugte das **Stross-Quartett** erneut von den nicht alltäglichen tonlichen und musikalischen Qualitäten seines Spiels auf den vier herrlichen altitalienischen Meisterinstrumenten. In einem zart und durchsichtig abgetönten und mit feiner Empfindung gesättigten Zusammenspiel wurden das *Es*-dur-Quartett op. 127, das vierte aus op. 18 und das zweite Rasumowsky-Quartett in ihrem poetischen Gehalt sinnvoll durch-

leuchtet, wobei nur nach der Seite der geistigen Spannkraft hin eine Steigerung noch denkbar war. (Im Finale des letztgenannten Werkes gab es übrigens an der gefürchteten kritischen Stelle mit dem durch alle Stimmen gejagten Dreitöne-Motiv einen kleinen Unfall, der den zahlreichen Kammermusikfreunden im Saal, soweit sie ihn bemerkten, ein kleines schadenfrohes Schmunzeln entlockte: „Selbst so berühmten Leuten kann das mal passieren!")

Dr. Waldemar Rosen

Westdeutsches Musikleben

Köln

Konzerte. Das IX. Gürzenichkonzert wurde eingeleitet mit Wolf-Ferraris Divertimento für Orchester. Das melodiereiche, rhythmisch beschwingte, bei aller Unkompliziertheit geistvolle und kontrapunktisch fein gearbeitete Werk fand durch das ausgezeichnet musizierende Orchester unter Leitung von Generalmusikdirektor Eugen Papst eine von Werkgeist getragene, die Linienführung klar erhellende und schwungvolle Darstellung. Das Doppelkonzert von Brahms spielten der Kölner Konzertmeister H. Anrath und der jetzt in Würzburg tätige Prof. F. Faßbender mit sicherer Technik, echter Musikalität und mit guter gegenseitiger Ergänzung. Der abschließenden Fantastischen Symphonie von Berlioz nahm sich Prof. Papst mit leidenschaftlicher Hingabe an, bei aller Entfesselung der Ausdruckskräfte immer wieder bändigend und auf großlinige Entwicklung zielend.

Ein Schubert-Abend Eduard Erdmanns (zwei Sonaten, Moments musicaux, Wanderer-Fantasie) vermittelte wieder tiefste Eindrücke einer eigenwilligen, bei aller Sensitivität und urwüchsigen Musikalität die geistige Disziplinierung in den Vordergrund rückenden schöpferischen Persönlichkeit. Den letzten von der Bücherstube am Dom und der Westdeutschen Konzertdirektion veranstalteten Kammermusikabend bestritt das Kölner Kammer-Symphonieorchester. Als Ecksätze hörte man eine Symphonie von Haydn und Mozart, von dem mit solistischen Kräften besetzten Orchester unter der straff zusammenfassenden Leitung von Erich Kraack mit aller Delikatesse, wenn auch nicht immer mit dem letzten Ausgleich von Bläsern und Streichern gestaltet. Dazwischen spielte Enrico Mainardi das *B*-dur-Violoncellokonzert von Boccherini mit blühender Tongebung und Bachs Solosuite *d*-moll in meisterlicher geistiger Vertiefung.

Die 6. Veranstaltung des Prisca-Quartetts zeigte ein vielseitiges Programm: B. Stürmers „Thema mit Variationen für Streichquartett", Glasunows „Novelletten" und Humperdincks *C*-dur-Quartett. Eingestreut waren Lieder von J. Haas und ein Kanon für Alt- und Baritonstimme „Harrende Liebe" von E. Ludwig. Trude Fischer und G. Pankatz verliehen den Werken guten Ausdruck. Im letzten Kammermusikabend erklangen Werke von Schubert (*D*-dur-Quartett und *C*-dur-Quintett), dazwischen Lieder, von Prof. H. Stadelmann (am Flügel: P. Werner) mit schöner Tongebung vorgetragen. Die bewährten Künstler unter W. Schulze-Priscas straffer Führung wußten den Gehalt der Werke voll zu erschöpfen. An einem Abend spielten sie prachtvoll klingende Instrumente aus der Meisterwerkstätte L. Höfers (Köln).

Das Kunkel-Quartett schloß die Reihe seiner Kammermusikabende mit zwei gewichtigen Werken: Regers Sextett op. 118 und Pfitzners Klavierquintett in *C*-dur. Die auf sauberer Technik, geschlossenem Zusammenspiel und musikantischem Temperament sich aufbauende Leistung war ein Gipfelpunkt der auch sonst stets hochstehenden künstlerischen Darbietungen. Besonders hervorzuheben ist das ausgezeichnete Spiel des Pianisten A. Schoen (München). In einem Konzert des Frauenklubs spielte die Kölner Pianistin Sascha Bergdolt Werke von Straesser, E. Kunz, J. Weismann und die *b*-moll-Sonate von Chopin. Die sicher beherrschte Technik war die Grundlage einer plastischen und von starken Impulsen getragenen Formung. Auch als Begleiterin des vorzüglichen Baritonisten E. Jörgensen in Liedern von Weismann und Dvořák erwies sie ihre Qualitäten. In dem Konzert junger Künstler in der Hochschule für Musik lernte man beachtliche Kräfte kennen: die tüchtige Geigerin G. M. Kisselbach, die Sopranistin G. Müsse, den Bassisten D. A. Schmidt, G. Schmitz-Nonnenmühlen als gewandte Klavierbegleiterin und die Pianistin E. Hebermehl-Ehlert, die Werke von Bach und Beethoven vortrefflich in Gestalt und Gehalt wiedergab und in eigenen Kompositionen gutes Talent zeigte. Im Richard Wagner-Verband deutscher Frauen sprach Generalmusikdirektor Schulz-Dornburg über den Freiheitsgedanken bei Wagner, Begriffe anschaulich klärend und zur Gegenwart gehaltvolle Parallelen ziehend.

Oper. Mit einer sorgsam vorbereiteten, von innerem Leben erfüllten Neuinszenierung von Siegfried Wagners „Bärenhäuter" führte Generalintendant A. Spring seine Aufgabe weiter, das Erbe des frühverstorbenen Bayreuther Opernkomponisten nun in geschichtlicher Distanz lebendig zu machen. Der Reichtum der Fantasie, die Verwurzelung im Volkstümlichen und die besondere musikalische Befähigung zur Gestaltung eines urwüchsigen Humors erhalten für unsere Zeit ein größeres Gewicht und einen empfänglicheren Sinn als für verklungene Jahre. Diese veränderte innere Einstellung und die von A. Spring vorzüglich geleitete — die fein in sich abgestimmten Bühnenbilder schuf Wieland Wagner — waren die Hauptursachen für den großen Erfolg, der Beifall war zugleich eine Huldigung für die Familie Wagner, die an der Aufführung teilnahm. Die musikalische Leitung hatte Eugen Bodart, der das vortrefflich musizierende Orchester zu rhythmischer Prägnanz, satter Farbengebung und zu enger Verbindung mit den Bühnenvorgängen einheitlich zusammenfaßte. Die wichtigen Chorpartien hatte Peter Hammers gut einstudiert. In der Titelrolle bewährte sich M. Steland durch sein klangschönes Organ, während die schauspielerische Charakterisierungskunst noch Wünsche offen ließ. Sie ist Käthe Russart (Luise) eigen, die damit Schönheit und Beseeltheit ihres Liedes verbindet. E. Treskow (der Fremde), stimmlich wieder sein Bestes gebend, nahm seine Rolle wohl allzu ernst. A. Griebel (Teufel) und W. Alsen (Wirt) schufen mit feiner Zeichnung lebensvolle Gestalten. Auch die vielen Nebenrollen waren durchweg gut besetzt, das Zeitkolorit gut gewahrt und in den farbenfrohen Bildern viel Naturpoesie eingefangen.

A. Weber

Bielefeld

Konzerte. Die regelmäßigen Konzerte des Städtischen Orchesters unter der Leitung von Musikdirektor Werner Gößling brachten im Dezember und Januar Bruckners Siebente in der Originalfassung und das *d*-moll-Klavierkonzert von Brahms, gespielt von Wilhelm Backhaus. Ferner spielte Hans Martin Theopold das Klavierkonzert *A*-dur von Liszt. Als wertvolle Neuigkeit wurde in Bielefeld zum ersten Male das „Flämische Rondo" von Wilhelm Maler aufgeführt. Ein Abend war ganz der impressionistischen europäischen Musik gewidmet mit dem „Don Juan" von Richard Strauß, dem Violinkonzert op. 82 von Glasunoff, dem „Boleró" Ravels und einer sehr eindrucksstarken Wiedergabe von Mussorgskys „Bildern einer Ausstellung" in der Instrumentierung von Ravel. Als Solist dieses Abends wirkte der junge Violinvirtuose Miguel Candela, dessen Temperament und bravouröse Technik, besonders in Paganinis „Etüden mit Variationen" Bewunderung erregte. Das Hauptereignis des Konzertwinters war der Besuch Furtwänglers mit seinen Philharmonikern in der bis zum letzten Platz besetzten stimmungsvollen Rudolf Oetker-Halle.

Eine sehr feine stimmungsvolle Aufführung der Weihnachtshistorie von Heinrich Schütz in originaler instrumentaler Besetzung bot der Musikverein der Stadt Bielefeld am zweiten Adventsonntag unter der feinsinnigen Leitung von Dr. Hans Hoffmann. Als Evangelist zeigte sich Heinz Marten als Meister des Schützschen Parlando-Rezitativs. An Chorkonzerten ist ferner ein Weihnachtskonzert des Bielefelder Kinderchors unter der Leitung von Fritz Oberschelp zu erwähnen. Dieses Weihnachtsliedersingen des Chors ist allmählich zu einer Einrichtung geworden, die man in der Adventszeit in Bielefeld nicht missen möchte. Zum ersten Male sangen hier ferner die Thüringer Sängerknaben. Sie boten schlichte Volksweisen, aber auch anspruchsvollere Werke wie die herrliche fünfstimmige Bach-Motette „Jesu meine Freude". Mit Dr. Brück (Oeynhausen) als Dirigenten brachte an einem weiteren Abend der Bielefelder Frauenchor u. a. Werke von Brahms und Otto Siegl.

An einem Solistenabend im „Haus des Handwerks" sang Marcel Wittrisch in bunter Reihenfolge Lieder und Arien, wobei Hans Vogt (Detmold) ihn begleitete. In einem Klavierabend erspielte sich Elly Ney mit bekannten Werken von Schumann, Beethoven, Mozart und Schubert den Beifall ihrer bei uns immer sehr zahlreichen Hörergemeinde.

Oper. Die stärkste Leistung unserer Oper in den letzten beiden Monaten war Verdis „Othello" mit Lars Bölicke als Othello und Irene Höbink als Desdemona. Eindrucksvoll besonders Rudolf Schenkl als Jago. Musikdirektor Werner Gößling hielt Solisten, Chor und Orchester fest zusammen und gestaltete die großen orchestralen Wirkungen des Werkes mit Temperament und sicherem Können. Die Inszenierung Heinz Rückerts gab dem Geschehen starke dramatische Akzente und blutvolles Leben, die plastischen Bühnenbilder Max Hosenfeldts vermittelten mitunter malerische Eindrücke wie die, die wir von Bildern alter Meister haben.

Ferner erlebten Humperdincks „Königskinder" mit Kurt Eichhorn am Pult eine märchenselige Auferstehung. Gisela Sinerius und Hans Kampert belebten als Gänsemagd und Königssohn die etwas schwerflüssige Partitur durch munteres Spiel und zartes Eingehen auf die Stimmung des Zauberwaldes. Die Inszenierung betonte den frohen Festtrubel in Hellabrunn. „Mignon" mit Tony Wingels in der Titelrolle, die ihr stimmlich und darstellerisch vorzüglich liegt, war ein starker Publikumserfolg.

Dem Reformator der Oper, Gluck, war zu seinem 150. Todestage eine Morgenfeier gewidmet, in der das Orchester unter Gößlings Führung die Ouvertüren zur „Alceste“ und zur „Iphigenie in Aulis“ spielte und Universitätsprofessor Dr. Korte (Münster) die Gedenkrede hielt. Im Mittelpunkt einer anderen Morgenfeier stand das Leben und Werk Cosima Wagners. Der Leiter der Detmolder Festspiele, Otto Daube, sprach zu ihrem Gedenken. Orchesterdarbietungen umrahmten seine Ansprache. Dr. Friedrich Lange

Bochum

Leopold Reichweins planmäßiges Beginnen, die Gabenreihe seiner städtischen Meister- und Symphoniekonzerte fortlaufend mit Werken jüngerer deutscher Komponisten zu durchsetzen, findet beim Publikum lebhafte Aufmerksamkeit und wird durch die geschickte Auswahl der Neuheiten weiterhin günstig beeinflußt. Besondere Förderung erfahren im Rahmen dieser Zielsetzung die österreichischen Tonsetzer. Da wäre zunächst Friedrich Reidinger mit seiner Eichendorff-Suite zu nennen. Das fünfsätzige Werk, das nach der Dichtung „Aus dem Leben eines Taugenichts“ geschrieben wurde, ist kurzweilig und romantisch belebt zu Papier gebracht. Die verträumte Stimmung der Romanze und Elegie, sowie die graziöse Tonführung des Gavotteteils im alten Stil bereiteten dem Ohr einen Sondergenuß. Im Präludium und Rondo hingegen dominierte die unbeschwerte Frische des rhythmischen Spiels der Linien. Reichweins Deutung ging den musikalischen Werten der Schöpfung mit überraschender Wendigkeit nach. Die Erstaufführung des in Wien lebenden Emil Kaiser zeigte den Charakter einer am Wagner-Stil gereiften, linear und farbig sorgsam gegliederten Arbeit, der die plastische Nachgestaltung bestens zu Gesicht stand.

In Karl Schäfer wurde ein oberfränkischer Komponist bekannt gemacht, dessen *A*-dur-Konzert für Klavier und Orchester zum Klingen kam. Die dreiteilige Neuheit zielt in ihren Ecksätzen auf rhythmische Vielfalt spielerisch bewegter Themen ab, deren tiefere Auslotung zwar nicht in der Absicht ihres Schöpfers liegt, die aber im zeitweise motorischen Ablauf der Solo- und Begleitstimmenäußerung einen gegenwartnahen, erfrischend vorwärtsdrängenden Zug deutlich werden lassen, der selbst vor kühnen Steilungen instrumentaler Architektonik nicht zurückschreckt. Die junge Münchener Pianistin Annemarie Heyne bewältigte den anspruchsvollen, tonartlich frei konzertierenden Part mit erstaunlich sicherer Technik und gesundem Temperament. Im langsamen Teil mit seiner zu breit angelegten Orchestereinleitung konnte die Künstlerin auch feinnervig betonte Anschlagswerte wirksam machen. Der tapferen Wegbereiterin des Stückes und ihren trefflichen Helfern wurde herzlicher Dank gezollt. Die Absicht Reichweins, durch das folgende Spiel des *D*-dur-Konzert-Rondos für Klavier und Orchester von Mozart den Hörer zum Vergleich beider Kompositionsstile anzuregen, verfehlte nicht ihr Ziel, da es Annemarie Heyne gut gelang, das schwebend Schwerelose dieser klassisch spielerischen Musik herauszukehren. Als örtliche Neuheit war weiterhin Spittas Partita für Orchester anzusprechen. Ihr lineares Netz ist sauber gesponnen und bekommt durch geschmackvolle Klangverbindungen die anregende Note. Reichweins Deutung leuchtete die Gliederung des Satzbaues gewissenhaft ab und wußte durch Entfaltung innerer Werte die männliche Haltung der musikalischen Sprache betont zu unterstreichen. Werner Egks spritzig-gewitzte Geigenmusik mit Orchester gab Erwin Häusler Gelegenheit, am originellen Objekt seine geschliffene Technik zündend unter Beweis zu stellen. Schließlich bot das Orchester J. N. Davids Partita, deren absolute, aber auch klangsinnlich beeinflußte Musik namentlich in den Mittelsätzen und in der Krebs-Spiegel-Fuge des 3. Teils formal lebhaft interessierte.

Bachs *g*-moll-Fantasie und Fuge (Original für Orgel) wurde in Reichweins Bearbeitung für Orchester vorgesetzt. Diese ins Gewand eines Concerto grosso gekleidete Übertragung entsprang der Absicht, das Werk auch überall da erschließen zu können, wo eine Konzertorgel fehlt. Zum andern schuf Reichwein mit dem am Bachschen Instrumentierungsstil orientierten Übertragungsverfahren für die Spieler im Solo- und Tuttivortrag dankbarste Aufgaben künstlerischer Betätigung. Mag er bei Musikhistorikern kaum auf Anerkennung rechnen können, dem naiven Hörer wird das feinfarbig abgesetzte, streng lineare Musizieren zum Herzen dringen. Während des 5. Meisterkonzerts lauschte man der ungewöhnlich gediegen überfeilten Auslegung des *d*-moll-Violinkonzerts von Sibelius, die Guila Bustabo begeisternd durchführte. Zino Francescatti hingegen erntete im Verlauf eines Symphonieabends mit Paganinis virtuos gespieltem *D*-dur-Konzert neue Lorbeeren. In der Reihe der übrigen symphonischen Gaben pflegte Reichwein mit besonderer Liebe die großen Standwerke des klassischen und romantischen Zeitalters bis hin zu Bruckner. In diesem Rahmen begegneten wir auch Wilhelm Stross, der Beethovens Violinkonzert und *F*-dur-Romanze leidenschaftlich bewegt erstehen ließ. Als gefeierte Sänger kehrten bei uns ein: Gerhard Hüsch und J. M. Hauschild. Wilhelm Kempff schließlich enthüllte durch meisterliches Klavierspiel die letzten Schönheiten und Tiefen des *c*-moll-Konzerts von Beethoven, sowie etlicher Stücke kleineren Formats von Schubert, Brahms und Kempff. Das Gebiet der Kammermusik betreuten das Häusler-Quartett, die Städtische Bläservereinigung, die Vereinigung für alte Haus- und Kammermusik, Arno Schütze und Hanna Menzel mit Stilkundigkeit, gewohnter Gewissenhaftigkeit und seelischem Aufgeschlossensein.

Vom Städtischen Musikverein, der mit dem Bochumer Männergesangverein in Arbeitsgemeinschaft steht, wurde unter Reichwein Beethovens *C*-dur-Messe ausdrucksgesättigt dargeboten. Auch die Gesänge für Frauenchor mit Harfe und zwei Hörnern von Brahms fanden eine reizvolle Wiedergabe. Anläßlich seines fünfzigjährigen Bestehens veranstaltete der Pauluskirchenchor, den Berthold Schmiedeknecht seit dreiunddreißig Jahren verdienstvoll leitet und aus bescheidenen Anfängen zu einem beachtenswerten Kulturträger entwickeln konnte, seine Bach-Feier durch Kantaten- und Motettenvortrag. Ein musikalisches Ereignis besonderer Prägung wurde das Hauptkonzert des Männergesangvereins „Gußstahlglocke“ (Werkchor des Bochumer Vereins) unter Rudolf Hoffmanns Leitung, das zur imponierenden Deutung der Volkskantate „Heiliges Vaterland“ von Philipp siebenhundert Singende aufs Podium brachte. Sie gehörten außer dem veranstaltenden Chor noch dem Männergesangverein „Hüttenwerk Dortmund“, sowie den Kinderchören einer Dortmunder Mittel- und Bochumer Volksschule an. Der Schlußchoral des packend gebotenen Werkes mußte wiederholt werden.

In der Reihe der Kölner Operngastspiele kam den Aufführungen des „Rheingold“ und der „Meistersinger“ von Wagner in erster solistischer Besetzung überragende Bedeutung zu. Max Voigt

Duisburg

Mancherlei Neues gab es in den Konzerten zu hören. Da erschien erstmalig Hans Gernot Klussmanns 2. Symphonie (*d*-moll), ein Werk, das sich dem Hörer keineswegs leicht erschließt. Besonders der 1. Satz ist schwer zu übersehen, während das Scherzo viel persönliche Eigenart aufweist und das Andante seiner charakteristischen Farb- und Formgebung wegen fesselt. Mit Josef Tönnes an der Orgel lernte man Fritz Reuters „Konzert für Orgel und Streichorchester“ kennen, ein dreisätziges, nach der Art alter Meister gebildetes, aber trotz flüssiger dominierender Behandlung des Solopartes etwas weitschweifiges Opus. Als vollsaftige Frucht modernen Chorschaffens erwies sich Hans Wedigs „Wessobrunner Gebet“, das in Frische der Erfindung, klarer Gliederung und effektvoller Stimmführung zweifellos eine wertvolle Bereicherung der einschlägigen Literatur bildet. Im letzten Hauptkonzert wurde dem Schaffen des früher in Krefeld tätigen Rudolf Siegel ein breiterer Raum gewährt. Neben dem dankbaren und gutgesetzten Apostatenmarsch und der hübschen, humorvollen Orchestereinleitung zum 2. Akt der Oper „Herr Dandolo“ hörte man als Neuheiten drei kurze geistvolle Orchester-Intermezzi in apartem Klanggewande und die durch Eigenart der Form wie durch feine Stimmungen gleich überraschenden „Kanonischen Duette für Alt und Bariton mit Orchester“ (Soli: Eva Jürgens und Arno Schellenberg). Besonders tiefgehenden Eindruck hinterließ die wundersame Lyrik und reife Kunst des nach Eichendorffs Worten geschaffenen „Einsiedlers“. Der seine Werke selbst dirigierende Tondichter zeigte sich in allen Stücken als Meister der kleineren Form und wurde herzlich gefeiert. Generalmusikdirektor Otto Volkmann ergänzte dies ansehnliche Aufgebot von Zeitgenössischem durch die ausgezeichnete und tiefschürfende Auslegung der „Fünften“ von Bruckner, die vitale und straffe Wiedergabe von Mozarts *Es*-dur-Symphonie und eine stillvolle Aufführung der Brahmsschen Haydn-Variationen. Von den Solisten wurde ganz besonders Ria Ginster gefeiert.

Zum ersten Male erschien in Duisburg Frankreichs Meisterpianist Alfred Cortot und erntete mit der schlichten Souveränität seiner geist- und kulturvollen Nachschöpfungen stürmischen Erfolg. In der „Gemeinschaft der Musikfreunde“, die sich in den wenigen Jahren ihres Bestehens einen festen Platz im Duisburger Musikleben erworben hat, eröffnete Edwin Fischer mit einem ebenfalls bedeutenden Programm und glänzender Durchführung die Saison. Ihm folgte die weithin bekannte, in Duisburg ansässige Sopranistin Amalie Merz-Tunner mit einem fesselnden Liederabend, der durch die Fülle selten gehörter Gesänge von Schubert, Brahms und Wolf und deren reife Ausarbeitung seitens der Sängerin und ihres ausgezeichneten Begleiters Otto Volkmann seine besondere Note erhielt. Paul Tödten

Vom Musikalienmarkt

Verlag Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Joh. Nep. David: Nun freut Euch lieben Christen g'mein. Vier Sätze für Bläser.

Aus der Choralmelodie „Nun freut Euch lieben Christen g'mein" formt J. N. David vier Sätze für drei Trompeten, Flügelhorn, Tenorhorn, Bariton, Baß, drei Hörner, Posaune und Pauken. Die Bestimmung für den praktischen Gebrauch beim Turmblasen ist offensichtlich. Gerade für den immer stärker wieder aufkommenden Brauch der festlichen Blasmusik sind solche Ausgaben wünschenswert und höchst notwendig. Die reiche Satzkunst von J. N. David bewährt sich auch hierbei wieder. Besonders kühn, aber auch zwingend ist die Verarbeitung der Choralmelodie in einem Ostinato, und zwar in einem doppelten Ostinato von Pauken und Trompeten. Friedrich Herzfeld

Edition Steingräber.

Johann Strauß: Rosen aus dem Süden, op. 388. Übertragung auf zwei Klavieren zu vier Händen von Willy Rehberg.

Bei allem Bedenken gegen die heute umgehende Bearbeitungswut muß man der vorliegenden Bearbeitung aus vollem Herzen zustimmen. Die Sehnsucht der vierhändigen Klavierspieler nach heiterer Kost kann nur recht schwer befriedigt werden, aber nicht schöner als mit diesem unsterblichen Walzer. Der Satz von Rehberg für zwei Klaviere ist mit aller Sparsamkeit und ohne alle Hinzufügung von Virtuosenhaftem bearbeitet. Von der Überzuckerung mit Lisztschen Rauschklängen findet sich keine Spur. Der Satz ist im Gegenteil prachtvoll sauber und klar. Ein schönes Geschenk für die, die gern auf zwei Klavieren spielen. Friedrich Herzfeld

Musikverlag Tonger, Köln.

Kurt Lißmann: Der ewige Kreis.

Lißmann hat sich für seine Kantate gedankentiefe Gedichte von E. du Vinage, Friedrich Hölderlin, Friedrich Hebbel, Lord Byron und Shakespeare zusammengestellt. Die Worte dieser erhabenen Geister durch Töne zu erhöhen oder sich auch nur auf ihre Gedankenebene zu erheben, ist natürlich eine der gewaltigsten Aufgaben, die sich ein Tonschöpfer stellen kann. Lißmanns Tonsprache ist klar in kurze Perioden gegliedert. Vielleicht widerspricht das ein wenig den großen Bogen, die Anfang und Ende, das Ganze wie das Einzelne zu einer zwingenden Einheit gestalten — wie sie z. B. in Shakespeares Gedicht vom „Raub der Schönheit" so ewig gültigen Ausdruck gefunden haben. Das Orchester hat Lißmann recht polyphon gesetzt. Der Chor dagegen bereitet keine sonderlichen Schwierigkeiten. Der Klavierauszug ist wohl gleichzeitig als Partitur gedacht. Friedrich Herzfeld

Verlag Ries & Erler, Berlin.

Ludwig Lürman: Festlicher Aufklang für großes Orchester op. 15.

Lürmans knappes Werk — es dauert nur $3^1/_2$ Minuten — ist bei verschiedenen festlichen Gelegenheiten der letzten Zeit mehrfach gespielt worden. Es zieht seine Wirkung aus dem brausenden Orchesterbrio, wie es Richard Strauß so meisterhaft entwickelt hat. Nur ist die Instrumentation nicht so gleisnerisch, sondern eher brahmsisch, massig und herb gehalten. Bei der Knappheit der Ausmaße war natürlich keine andere Form als *A-B-A* möglich. Das Werk will etwas ähnliches sein wie der Sangesgruß unserer Chöre. Friedrich Herzfeld

Verlag F. E. C. Leuckart, Leipzig.

Josef Rheinberger: Zehn kleine Stücke für Orgel.

Als späte Auslese kommen diese kleinen Orchesterstücke Rheinbergers ans Tageslicht. (Herausgegeben von Karl Hoppe.) Sie sind wie alles von Rheinberger höchst sauber gearbeitet und erfüllt von ansprechenden Einfällen. Den Unterschied von seiner flachen Kontrapunktik zu der Bachs spürt man natürlich besonders deutlich an dem Trio „O Haupt voll Blut und Wunden", ja er offenbart sich hier bis zum Erschrecken. Gewiß war Rheinberger am stärksten in kleinen, dem Lyrischen zuneigenden Stücken. Aber auch da fehlt ihm selbst der leiseste Hauch eines genialen Funkens. Für den Gebrauch im Gottesdienst und für Lehrzwecke werden diese Stücke indessen vorzüglich zu verwenden sein. Friedrich Herzfeld

Verlag Anton Böhm & Sohn, Augsburg und Wien.

Joseph Ahrens: Passamezzo und Fuge *g*-moll für Orgel. Präludium, Arie und Toccata *a*-moll für Orgel. Zu Bethlehem geboren. Für Orgel.

Aus den Werken von Joseph Ahrens spricht ein völlig eigener Orgelgeist. In der Mystik seiner Tonsprache liegt viel Klarheit und Helle. Bewundernswert kühn sind z. B. die Themen der Toccata und der *g*-moll-Fuge. Ahrens geht abseits vom alltäglichen Wege und sucht dennoch nicht etwa krampfhaft das Ungewohnte. Seine eigene Art überzeugt gerade darum. Friedrich Herzfeld

Verlag Kistner & Siegel, Leipzig.

Hermann Simon: Der Weg über die Heide. 13 Löns-Lieder mit Klavierbegleitung.

Schon wieder Löns-Lieder? ruft der Betrachter zunächst erschrocken aus! Bei näherer Beschäftigung entpuppen sich Simons Lieder freilich als glänzend ausgewogene, melodisch ganz volksnahe, harmonisch reine Gebilde, die dem natursuchenden Schaffen des Berliner Komponisten zur Ehre gereichen. Wort und Weise verbinden sich hier ungezwungen zur Einheit. Dr. Richard Petzoldt

Oxford University Press, London.

William Walton: ‚Under the Greenwood-Tree' (The words by William Shakespeare, set to music by W. Walton).

Die leichtfüßige Vertonung wird in dem Film „As you like it" stimmungsvoll „alt" wirken, kommt aber zugleich den Anforderungen entgegen, die das Publikum an ein Filmlied stellt. Ernst Boucke

Bärenreiter-Verlag, Kassel.

Cesar Bresgen: Sonatine für Altflöte und Klavier op. 18, 2.

Die Sonatine ist in jenem spielerischen Geist gehalten, der seit je das Vorrecht dieser zyklischen Form ist und zudem ganz besonders dem Stilausdruck des neuerdings stärker beachteten jungen Komponisten entgegenkommt. Sie besteht aus drei Sätzen: linienklaren Variationen über „Der Winter ist vergangen", einem knapp bemessenen Mittelteil und einem rhythmisch bestimmten, bajuvarische Tanzelemente beschwörenden Schlußsatz voll diesseitiger Lebensfreude. Als Beitrag zur zeitgenössischen Blockflötenliteratur sehr beachtenswert. Dr. Richard Petzoldt

Kleine Mitteilungen

Prof. **E. N. v. Reznicek** bittet uns um folgende Mitteilung: Im Jahre 1933 komponierte ich eine Ouvertüre „Befreites Deutschland". Die Partitur und Orchesterstimmen kann ich nicht mehr finden und vermute, daß ich dieses Material damals an irgendein Orchester oder einen Dirigenten, vielleicht durch Vermittlung des damaligen Dirigenten des Deutschlandsenders, Lindner, geschickt habe. Die betreffenden Orchestervorstände oder Dirigenten, die in Betracht kommen könnten, möchte ich herzlichst bitten, in ihrer Bibliothek nachzusehen und mir eventuell das genannte Material auf meine Kosten zurückzuschicken.

Das Programm des **Internationalen Musikfestes 1938** des ständigen Rates für die Zusammenarbeit der Komponisten (Stuttgart 15.—23. Mai) sieht drei Orchesterkonzerte (Werke von Marcel Poot, Wladigeroff, Conrad Beck, Alfred Irmler, Roussel;

Badings, Rangström, Georg Schumann, Erik Tarp, Gentebrück; Alexander Moyzes, Trapp, Alfano, Bliß, Sibelius), drei Kammerkonzerte (Kallstenius, Linnata, Ranta, Szymanowski, Ibert; Burkhard, Lothar, Papandopulo, Poradowski, Oboussier; Leukauf, Brustad, Gram, Thorsteinson, Pfitzner), ein Chorkonzert (Klußmann, Heinz Schubert, Kaminski, Kodály) sowie drei Opernabende („Der Cid" von Cornelius; „Il Diavolo nel Campanile" von Lualdi, „La favola di Orfes" von Casella, „Il finto d'Arlecchino" von Malipiero"; „Enoch Arden" von Gerster) vor. Die musikalische Gesamtleitung des Festes liegt in Händen von Generalmusikdirektor Herbert Albert, mehrere Werke werden von den Komponisten dirigiert. Veranstalter des Festes sind die Württembergischen Staatstheater (Generalintendant Deharde).

Nach dreijähriger Pause veranstaltet die Neue Schütz-Gesellschaft am 21. und 22. Mai in Frankfurt a. M. wieder ein **Heinrich Schütz-Fest.** Es finden fünf Konzerte im Römer, im Saalbau, in der Katharinenkirche und im Refektorium der Karmeliterkirche statt. Neben Werken von Schütz sind solche seines Lehrers Gabrieli und des lange in Frankfurt tätig gewesenen Johann Andreas Herbst vorgesehen.

In Kottbus schloß sich auf Anregung der DAF. und der NS.-Gemeinschaft „Kraft durch Freude" eine **Lausitzer Musikgemeinschaft** zusammen. In ihr sind die Städte Kottbus, Forst, Sorau, Krossen, Senftenberg, Spremberg, Finsterwalde und Lübben vertreten. Durch gemeinsame Planung der Veranstaltungen und gewisse Sicherheiten durch die Städte ist ein intensiveres Musikleben der Lausitz zu erwarten.

Von 25.—30. April findet in Hamburg ein **Bruckner-Fest** statt. Es beginnt mit einem Symphoniekonzert unter Leitung von Eugen Jochum und bringt am 26. einen Kammermusikabend des Hanke-Quartetts und des Hamburger Staatschors, am 27. ein weiteres Symphoniekonzert unter Leitung von Volkmar Andreae (Zürich), am 28. ein Kirchenkonzert mit dem Chor der Staatsoper in der St.-Michaeliskirche und am 29. ein drittes Symphoniekonzert unter Eugen Jochum. Den Abschluß bildet am 30. April eine Festaufführung von „Boris Godunow" (! — Die Schriftleitung) unter Eugen Jochum in der Staatsoper.

Im Rahmen der Wiener Kunstwochen wird vom 27. Mai bis zum 11. Juni ein **internationaler Wettbewerb für Gesang, Klavier und Holzblasinstrumente** durchgeführt, dessen Schirmherrschaft u. a. Reichsstatthalter Dr. Seyß-Inquart übernommen hat. Als Preisrichter wirken Prof. Dr. Orel (Wien), die Generalmusikdirektoren Hermann Abendroth und Hans Knappertsbusch, Prof. Nordio (Bologna), Ernst v. Dohnány (Budapest), Georges Georgescu (Bukarest), Josef v. Turczynski (Warschau), Lola Bossan (Paris) u.a. mit. Der Wettbewerb soll besonders begabten jungen Künstlern den Weg an die Öffentlichkeit erleichtern. Die Auswahlprüfungen beginnen am 27. Mai, die öffentlichen Hauptprüfungen am 3. Juni.

Personal-Nachrichten

Der Kölner Musikschriftsteller und Universitätsdozent Bibliotheksrat Dr. **Willi Kahl** wurde zum nichtbeamteten a. o. Professor in der Philosophischen Faluktät der Universität Köln ernannt.

Der Opern- und Konzertdirigent Dr. **Julius Maurer** wurde fünfzig Jahre alt.

In Paris starb im Alter von fünfundsechzig Jahren der berühmte russische Opernsänger **Fedor Schaljapin.** Damit ist ein Großer aus der alten Sängergarde von den Brettern, die die Welt bedeuten, abgetreten. Schaljapin war mehr als bewunderter und reich belohnter Besitzer einer der schönsten und ausdruckkräftigsten Baßstimmen der Opernwelt. Seine hinreißende Darstellungsgabe vor allem begründete den fast einzigartigen Erfolg seiner Laufbahn. Charakterrollen wie Boris Godunoff, Mephistopheles in Gounods „Margarethe", aber auch Mozarts Leporello fanden in ihm ihren unvergleichlichen Gestalter. Es war nur folgerichtig, wenn er, der Meister der charaktervollen und phantastischen Maske, sich in seinen Mußestunden der Bildhauerei hingab. Dieser Grandseigneur der Kunst, der im Dienste des Werks Bühnen und Kapellmeister diktatorisch beherrschte, kam aus kleinsten Anfängen. Hunger und Not der Jugend begleiteten den Weg des georgischen Bauernsohns aus Kasan. Als Handwerker und Lastträger hat er gearbeitet. Er wurde Kirchenchorsänger und stieß dann ohne eigentliche künstlerische Ausbildung zu einer reisenden Operettentruppe. In Tiflis machte er den Sprung zur Oper, 1899 wurde er an der kaiserlichen Oper in Petersburg angestellt. Seit 1901 gastierte er auch im Ausland und stieg schnell in Europa und Amerika zum gefeierten Star empor, dessen Gagen diejenigen Carusos noch übertrafen. 1923 verließ er Rußland endgültig (die Räte entzogen ihm darauf den Titel „Künstler des Volks" wieder) und ließ sich in Paris nieder. Seine besondere Vorliebe galt Tirol, wo er in Kitzbühel ein Landgut besaß. Innerlich blieb er aber der seiner Heimaterde verhaftete russische Mensch und aus diesem

Lebensgefühl zog er noch immer die Kraft zur hinreißenden Wirkungskraft seiner ungebrochenen Darstellungskunst auch nachdem die Stimme viel von ihrem ursprünglichen Glanz verloren hatte. Schaljapin veröffentlichte Memoiren (auch deutsch erschienen) und einen Band „Man and Mask". Erinnerungen bergen auch die zahlreichen von ihm besungenen Schallplatten.

Theater und Oper

Dortmund. Das Stadttheater Dortmund hat die Oper „Wera", Text und Musik von dem Münchener Komponisten Ernst Schiffmann, für die Spielzeit 1938/39 zur Uraufführung angenommen.

Dresden. Die Uraufführung der neuen Oper von Richard Strauß, „Daphne", wird am 22. Oktober in der Sächsischen Staatsoper stattfinden. Die beiden Hauptrollen werden Margarete Teschemacher und Torsten Ralf übernehmen.

Mailand. Mit ansehnlichem Erfolg führte die Scala erstmals die dreiaktige Oper „Proserpina" von Renzo Bianchi auf.

New York. Zum erstenmal im amerikanischen Rundfunk verbreitete die National Broadcasting Company am Karfreitag Wagners „Parsifal" ungekürzt von der New Yorker Metropolitan Oper aus im ganzen Lande. Den Parsifal sang Lauritz Melchior, die Kundry Kirsten Flagstad. Am Ostersonnabend wurde ebenfalls ungekürzt „Tristan und Isolde" mit Melchior und Flagstad übertragen.

Paris. Zum 100. Geburtstage von Georges Bizet am 25. Oktober dieses Jahres soll in Paris eine Reihe von Bizet-Feiern stattfinden. Die beiden staatlichen Opernhäuser wollen Neueinstudierungen von Opernwerken Bizets vornehmen.

Konzert-Nachrichten

Berlin. Am 23. Mai leitet Volkmar Andreae (Schweiz) ein Sonderkonzert der Berliner Philharmoniker. Am Reger-Fest der Berliner Kunstwochen ist das Orchester mit zwei Konzerten unter Schuricht (Solist: Kulenkampff) und Hermann Abendroth (Solist: Alfred Höhn) beteiligt. Die traditionellen Schloßkonzerte im Schlüterhof finden unter Leitung von Hans v. Benda am 8., 15., 17., 21., 23., 27. und 30. Juni statt.

— Die Königsberger Singakademie wird die Reichshauptstadt besuchen und unter Leitung ihres Dirigenten Hugo Hartung am 23. April in der Alten Garnisonkirche die *h*-moll-Messe von Joh. Seb. Bach mit dem Landesorchester aufführen.

— Der Kunst-Dienst beabsichtigt im Laufe der Sommermonate im Schloß Schönhausen Sonntags-Nachmittagskonzerte zu geben. Ulrich Gensichen von der Volksoper hat die künstlerische Leitung dieser Veranstaltungen übernommen. Die Themen der ersten Konzerte lauten: „Wiener Klassiker", „Hausmusik des 18. Jahrhunderts", „Alte Musik auf Holzblasinstrumenten". Die interessante Veranstaltungsreihe begann am Ostermontag.

— Der Arbeitskreis für Neue Musik veranstaltete in den letzten Wochen drei Abende, von denen die Gedenkfeier für Debussy bereits an dieser Stelle (AMZ. Nr. 15) besprochen wurde. Am 21. März fand ein Abend statt, an dem folgende Werke zur Aufführung kamen: Erich Thabe, Streichquartett; E. L. v. Knorr, Sonate für Violine und Klavier; Béla Bartók, fünfzehn ungarische Bauerntänze; Willy Burkhard, Sonatine für Violine und Klavier; Rudolf Petzold (Köln), Streichquartett. Ausführende waren Lili Friedemann (Violine), Edith Picht-Axenfeld (Klavier) und das Friedemann-Quartett. Am 4. April fand ein Abend statt, der neue italienische und deutsche Musik gegenüberstellte. Folgende Klavierwerke kamen zur Aufführung: C. Jachino, Intermezzo; D. Napoletano, Estratti musicali; Casella, Toccata; ferner Lieder von Pietro Cimata, Salvatore di Staso, K. L. Müller und J. Varschin, Ulf Scharlaus Sonate für Flöte und Klavier, Dietrich Erdmanns Sonate für Violine und Klavier. Träger des Abends waren Maria Napoletano (Neapel), Klavier, Paula Geller (Gesang), Käte Grandt (Violine), Ulrich Gensichen (Flöte). Als Liedbegleiter wirkte Friedrich Wilke mit, die beiden Instrumentalwerke wurden von den Komponisten begleitet.

Insterburg. Gerhard Wiemer brachte mit seinem Oratorien-Verein Haydns „Schöpfung" zur erfolgreichen und eindrucksstarken Aufführung.

Jena. Um die nachgelassenen Kompositionen Willy Eickemeyers seinen Freunden und Schülern nahezubringen, hatte Frau L. Eickemeyer-v. Bardeleben zu einem Konzert geladen. Die kontrapunktisch streng geführten, charakteristischen und poetischen, technisch schwierigen Werke wurden von Eva Eickemeyer (Sopran) mit Lothar Kirsten am Flügel, Horst Gebhardi, Fritz Löbnitz (Klavier) und Karl Pross (Violine) hingebungsvoll und mit schönstem Gelingen geboten. Die Lieder nach Gedichten von Lulu v. Strauß und Torney (welche anwesend war), werden demnächst in Erfurt gesungen. Die Klaviersoli aus „Erlebtes und Erträumtes" und die Klavier-Violinsonate bilden eine wertvolle Bereicherung der heutigen Kammermusikliteratur.

Paris. Die im Vorjahr gegründete Sing- und Spielgemeinschaft „La Cantate" führte unter ihrem Leiter Jacques Monod die Bach-Kantaten „Weinen, Klagen" und „Christ lag in Todesbanden" sowie das *d*-moll-Cembalokonzert auf. Ausführende und Zuhörer setzten sich vorzugsweise aus Studenten zusammen.

Philadelphia (USA.). Unter Leitung seines ständigen Dirigenten N. Lindsay Norden brachte das Germantown Orchestra im 2. Konzert der Saison 1937—38 Werke von Bach, Schubert, Wagner, Bizet, Sibelius („Finlandia"), Holtermann und Norden zur Aufführung.

Sofia. Einige hervorragende deutsche Konzerte erfreuten in der letzten Zeit die Auslandsdeutschen und das kunstverständige Publikum Sofias. Besonders begrüßt wurde das Kammerorchester der Berliner Philharmoniker unter Leitung des Generalmusikdirektors v. Benda. Auch das Konzert des Dresdener Fritsche-Quartetts war ein seltenes Erlebnis für Sofia. Ein Gastspiel der Dresdener Oper mit dem „Ring des Nibelungen" steht bevor. Die bulgarische Oper hat vorläufig nicht die Möglichkeit, aus eigenen Kräften an die Aufführung solcher Werke heranzugehen.

Aus Künstlerkreisen

Die „Variationen und Fuge über ein eigenes Thema" von **Werner Trenkner,** die der Komponist im letzten Städtischen Symphoniekonzert am 7. April in Oberhausen zur Aufführung brachte, hatten vor kurzem in Helsinki unter Leitung des Präsidenten der Reichsmusikkammer, Prof. Dr. Raabe, einen so großen Erfolg, daß sie von ihm wiederum für sein Symphoniekonzert in Rom angesetzt wurden. Das Konzert, das ebenfalls am 7. April stattfand, übertrug der italienische Rundfunk.

Prof. **Walter Niemann** (Leipzig), der im vergangenen Konzertwinter in fast allen deutschen Sendern aus eigenen Klavierwerken spielte, gab mit bedeutendem Erfolg in Leipzig (Gohliser Schlößchen) zwei (Richard Wagner-Verband Deutscher Frauen, KdF.), in Detmold (KdF.) einen Klavierabend aus eigenen Werken, wobei seine beiden neuesten Klavierwerke — „Musik für ein altes Schlößchen", „Rokoko"-Ballettsuite — zum Vortrag gelangten. Die Kammerorchester-Fassung seiner „Rokoko"-Ballettsuite kam im Augsburg-Münchener Reichssender (Leitung: Dr. Max Herre) zur Ur- und im Sender London-Regional zur englischen Erstaufführung.

Das „Oratorium der Arbeit" von **Georg Böttcher** steht vor seiner 175. Aufführung. Neuerdings wird es in Bochum, Gaggenau, Ludwigshafen und Arnsberg (Westf.) aufgeführt.

Der Pianist **Giuseppe Piccioli** spielte mit großem Erfolg in Budapest Thema und Variationen von Martucci und eine Burlesca eigener Komposition.

Das neue Violoncellokonzert von Max Trapp wird **Ludwig Hoelscher** in Dresden und beim internationalen Musikfest in Stuttgart spielen.

Karl Böhm wurde eingeladen, bei den diesjährigen Salzburger Festspielen Operngastspiele zu dirigieren.

Die „Isländischen Tänze" von **Jón Leifs** brachte das Lohorchester in zwei Konzerten für die Hitler-Jugend zur Aufführung. Generalintendant Dr. Wartisch sprach über die Persönlichkeit des Komponisten. Die Zuhörerschar brachte den Werken begeisterten Beifall entgegen.

Ein neues Violoncellokonzert von **Walter Lampe,** das Ludwig Hoelscher mit den Münchener Philharmonikern, unter Leitung von Hausegger, im Dezember 1937 zur Uraufführung brachte, erscheint nunmehr im Druck.

Hugo Distler wird in Stuttgart den „Tierbilder"-Zyklus für gemischten Chor von **Fritz Büchtger** zur Aufführung bringen.

Roderich v. Mojsisovics' „Istrianische Serenade" für kleines Orchester op. 87, die im Reichssender München unter Kapellmeister List zur Uraufführung kam, wurde von Radio Wien angenommen.

In Dillingen a. d. Donau wurde die dramatische Legende „Die Fahrt des Columbus", Text und Musik von **J. Grad,** mit großem Erfolg aufgeführt.

Von **Jean Françaix** wurde in Paris ein Quartett für Saxophone uraufgeführt.

Verantwortlich für die Schriftleitung: Für den Teil „Berliner Musikleben" wie für alle Berlin betreffenden Berichte und Beiträge (ausgenommen die Rubriken „Kleine Mitteilungen" und folgende): Paul Schwers, Berlin-Südende, Doelle-Straße 48. — Verantwortlich für den gesamten übrigen redaktionellen Inhalt: Dr. Richard Petzoldt, Berlin-Wilmersdorf, Rudolstädter Straße 127. — Verantwortlich für den Anzeigenteil: Elly Schumacher, Berlin-Südende, Doelle-Straße 48. — Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel, Leipzig C 1. Erfüllungsort und Gerichtsstand Leipzig. I. Vj. D. A. 975

Wohnungs-Tafel
Künstler / Unterricht / Institute

Gesang

Sopran und Mezzosopran

Helene Fahrni Oratorien u. Lieder. Leipzig C 1 Lortzingstraße 14II, Tel. 22289

Hilde GAMMERSBACH Sopran / Oratorien-Lieder KÖLN-Roisdorf, Bonner Str. 31, Tel. Bonn 5762

Eva Gilbert-Lessmann Konzert- und Oratoriensängerin (Sopr.) Hamburg 39, Agnesstr. 37

Adine Günter-Kothé hoher Sopran SEKRETARIAT: GLIMPF BERLIN W 15, Xantener Straße 14 / Telefon 92 57 27

ELSE REUTER-NEEB Konzert- und Oratoriensängerin - Sopran Weilburg / Lahn Adolfstraße 5, Tel. 514

ELSE RUECKER Konzert- und Oratoriensängerin — Sopran Wiesbaden, Dotzheimer Straße 51, Telefon 208 97

Marta Schilling Sopran · Lied, Oratorium Berlin-Zehld., Sven-Hedin-Str. 64 · 84 86 22

Lotte Schrader Sopran, Oper-Konzert-Oratorium Sekretariat: Berlin-Charlottenburg 1 Fernsprecher 34 59 77

LORE SCHRÖTER Oratorien und Lieder Köln, Salierring 22, Tel. 223104

Aenny Siben Oratorien und Lieder Frankfurt a. M., Wiesenau 11, Tel. 75637

Sopran und Mezzosopran

Carlotta TAG Koloratur-Sopran / Berlin W 35 Steglitzer Straße 21 / Fernsprecher 21 31 41

Hilde Wesselmann Sopran — Oratorium — Lied W.-Barmen, Ronsdorfer Str. 64. Tel. 60000

Alt

Lore Fischer ORATORIEN / LIEDERABENDE Stuttgart W, Gaußstr. 74, Fernruf 65394

RUTH GEHRS ORATORIEN — LIEDER — ORCHESTERGESÄNGE SEKR.: BERLIN-CHARLOTTENBURG 1. TEL. 34 59 77

Margarete Hartmann BERLIN-WILMERSDORF Wexstr. 38, 86 68 53

Eva Jürgens ALT-MEZZO W.-Barmen, Wertherhof 6, Tel. 522 91

Bariton

Hans Friedrich MEYER LIED-ORATORIUM, Berlin-Neuwestend, Bolivarallee 7, Tel. 991 682

Alfons Schützendorf Bariton Oper — Oratorien Berlin-Charl., Berliner Str. 22, Tel.: 31 23 24 / Gesangspädagoge

Tenor

Clemens ANDRIJENKO Konzert-Oper Berlin-Steglitz, Albrechtstr. 72b

Nummer 18 · 29. April 1938

Allgemeine Musikzeitung

Rheinisch-Westfälische Musikzeitung · Süddeutscher Musikkurier
Berlin · Leipzig · Köln · München
65. Jahrgang

Erstes Blasmusikheft



Postversand ab Leipzig

ALLGEMEINE MUSIKZEITUNG

Hauptschriftleitung und Geschäftsstelle: Berlin-Südende, Doelle-Straße 48 • Fernspr. 75 12 38

Telegramm-Anschrift: Musikzeitung Berlin-Südende. Bankkonto: Deutsche Bank und Diskonto-Gesellschaft, Depositenkasse L III, Berlin-Tempelhof. Postscheckkonto: Berlin 28328. Zu beziehen durch die Geschäftsstelle Berlin-Südende, Doelle-Straße 48, und Köln a. Rh., Am Hof 30—36, sowie durch alle Musikalien- bzw. Buchhandlungen und Postanstalten.

Geschäftsstelle für die Rheinprovinz und Westfalen: Musikalienhandlung P. J. Tonger, Köln a. Rh., Am Hof 30—36; Fernsprecher 225948; Postscheckkonto: Allgemeine Musikzeitung Köln 55923 • Schriftleitung: Studienrat Alois Weber, Köln-Deutz, Markomannenstraße 12; Fernsprecher 12674

Geschäftsstelle für München und Süddeutschland: Süddeutsche Konzertdirektion Otto Bauer, G.m.b.H., München, Wurzer Straße 16, u. Musikalienhandlung Otto Bauer, München, Maximilianstraße 5 • Stadtauslieferungsstelle für Groß-Berlin: Bote & Bock, Berlin W 8, Krausenstraße 61 • Auslieferung in Leipzig: Breitkopf & Härtel, Leipzig C 1, Nürnberger Straße 36—38 • Die Zeitung erscheint jeden Freitag, vom 15. Juli bis 1. September zweiwöchentlich • Bezugspreis durch Postzeitungsamt und den Buchhandel bezogen RM. 6.25 vierteljährlich einschließl. Bestellgeld • Bei Versand nach dem Ausland werden Porto und Streifbandkosten berechnet • **Preis der Einzelnummer RM. 0.70**

Anzeigenpreise werden nach Millimeterzeilen berechnet. Zur Zeit gilt Preisliste Nr. 5 vom 1. Januar 1938. Ausführliche Auskunft auf schriftliche Anfragen

Für unverlangt eingesandte Manuskripte keine Gewähr. Rückporto ist beizufügen

Allgemeine Musikzeitung

Wochenschrift für das Musikleben der Gegenwart

RHEINISCH-WESTFÄLISCHE MUSIKZEITUNG / SÜDDEUTSCHER MUSIK-KURIER

Herausgeber: Paul Schwers

65. Jahrgang — Berlin, Leipzig, Köln, München, 29. April 1938 — Nummer 18

Voraussetzungen zum Blasinstrumentalisten[1])

Von Dr. Kurt Schlenger, Königsberg Pr.

Die dringende Frage nach gutem Bläsernachwuchs für die Orchester und die selbst in Musikerkreisen zu findenden Unklarheiten über die Grundlagen und Schwierigkeiten in diesem weiten und wichtigen Gebiet der Musikausübung lassen es geeignet erscheinen, daß es auch dem Nichtbläser näher gebracht wird als es zumeist der Fall ist und war.

Die gesamte Bläserfrage wurde durch die große technische und klangliche Entwicklung des Orchesterspiels seit der Mitte des vorigen Jahrhunderts allmählich immer mehr in den Vordergrund gerückt. Aus den im heutigen Sinne mehr oder weniger als Liebhaberorchester anzusehenden Klangkörpern des 18. Jahrhunderts wurden die Berufsorchester wie wir sie heute kennen. Außerdem entwickelte sich aus dem Streichorchester mit einigen verhältnismäßig unwichtigen Bläsern der frühklassischen Zeit unser modernes Orchester, das neben den eigentlichen Grundfarben im Bläserklang, bestehend aus 2 Flöten, 2 Oboen, 2 Klarinetten, 2 Fagotten, 2 Hörnern und 2 Trompeten (eventuell Posaunen), die ganze Farbenskala des Wagner-Strauß-Orchesters hat. So wurden z. B. aus den Tonika-Dominant-Stimmen für Hörner und Trompeten selbständige große Partien, die an technischer und tonlicher Wendigkeit den Streicherstimmen um nichts nachstanden, ja in vielen Fällen diese an Schwierigkeit übertrafen, abgesehen davon, daß jeder Bläser voll für seine Stimme verantwortlich ist, während bei den Streichern immerhin doch ein durch den Stimmführer entschiedenes Ensemblespiel durchgeführt wird.

Die hohen Anforderungen an körperliche und geistige Bereitschaft des Bläsers im modernen Orchester zwangen dazu, die Bläser über die zumeist in der Stadtpfeiferei erlangten Fähigkeiten weiter auszubilden, und zwar schon bevor sie vor die großen Aufgaben im Kulturorchester gestellt wurden. Es sei in diesem Zusammenhang nicht verschwiegen, daß wir vor allem viele gute Blechbläser den oft mit Unrecht geschmähten „Stadtpfeifen" verdanken. Trotzdem war es von Vorteil, daß die in den letzten drei Jahrzehnten gegründeten Orchesterschulen eine systematische und vielseitige Ausbildung des in jungen Jahren (14. bis 16. Lebensjahr) herausgesuchten Nachwuchses vorsahen. V o r a l l e m w u r d e d o r t e n d l i c h m i t d e m i n d e n m e i s t e n „S t a d t p f e i f e n" ü b l i c h e n B r a u c h g e b r o c h e n, d e m a n g e h e n d e n M u s i k z ö g l i n g n a c h G u t d ü n k e n e i n B l a s i n s t r u m e n t z u z u t e i l e n, o h n e d a ß a u c h n u r d i e g e r i n g s t e R ü c k s i c h t a u f d i e k ö r p e r l i c h e E i g n u n g d e s B e t r e f f e n d e n g e n o m m e n w u r d e. Es läßt sich nicht leugnen, daß durch Verkennung der körperlichen Voraussetzungen oft jemand zum mittelmäßigen oder schlechten Blechbläser gemacht wurde, der voraussichtlich ein guter Holzbläser geworden wäre und umgekehrt. Andererseits hätte man in einigen Fällen vom Blasinstrument überhaupt abraten sollen.

Jedenfalls hat der Satz seine Berechtigung: Entweder es ist jemand Bläser oder aber er wird es niemals. Die Bestätigung dieser Behauptung haben besonders die oft verblüffenden Fortschritte bei jungen Blechbläsern (Hornisten!) erwiesen.

Bevor jedoch an eine nähere Betrachtung des Eignungsproblems gegangen werden kann, muß zuerst die Frage geklärt werden: W a s i s t „A n s a t z?" Dieser über den eigentlichen Bläserfachkreis gebräuchliche Begriff birgt eine Fülle von Auslegungsmöglichkeiten. Der Bläser spricht im allgemeinen von „schlechtem Ansatz", wenn die Lippen spröde sind und dadurch besonders die Ansprache der Töne im Pianissimo erschwert oder unmöglich gemacht wird. Außerdem kann ein „schlechter Ansatz" auch durch Nachlassen

[1]) Ausführliche Literaturangaben und physiologisch-pädagogische Untersuchungen vgl. K. Schlenger: Eignung zum Blasinstrumentenspiel (Beiträge zur Physiologie und Pädagogik des Blasinstrumentenspiels), Dresden 1935, dem auch die beigegebenen Bilder entstammen.

„Mit Bedauern gewahrt man, wie in unserer Zeit dieses herrliche Instrument kaum mehr benützt, ja fast gänzlich vernachlässigt wird; was um so unglaublicher sich gestaltet, wenn man die großartigen Effekte beachtet, welche ältere Meister damit erzielt haben, wie z. B. Abt Vogler in vielen Kirchenstücken; oder Mozart im ‚Requiem', in der ‚Zauberflöte', im ‚Titus', in der zum ‚Figaro' . . . neu komponierten Arie der Susanne usw."[1])

Zum Schluß kann ich mich nicht enthalten eine sprachlich besonders reizvolle Stelle aus demselben Kapitel wiederzugeben.

„Der Ton an sich aber hat einen noch zarteren Schmelz, wie der der Klarinette, so ähnlich sich auch sonst beide Instrumente sind. Der weitere und längere Umfang des Rohrs gibt ihm eine eigenthümliche Fülle; aller Ausdruck der Klarinette erscheint bei dem Bassethorn noch gesteigert und die sehnsüchtige Liebe, das seelige Hinschwinden in eine wirkliche Geisterwelt, Wehmut und dgl. kann wohl auf keinem Instrumente wirksamer ausgedrückt werden. Daher ist es auch besonders geeignet zum Vortrage kantabler Stellen: ein gutgesetztes Adagio auf dem B. gut vorgetragen, kann eine Wirkung hervorbringen, die sich mit Worten nicht beschreiben läßt. Wir kennen einen Schweizer, der durch das Anhören eines auf dem B. vorgetragenen Schweizerliedes das mächtigste Heimweh bekam."

phot. W. Albrecht, Spirkelbach/Pfalz

Blechblasinstrumente entstehen

Münchener Turmmusik

Von Dr. Götz Mayerhofer, München

Der neue Lebensrhythmus in Deutschland mit seiner gemeinschaftbildenden Kraft hat auch der öffentlichen Musikpflege neue Aufgaben gestellt. Feierstunden unter freiem Himmel aus politischen Anlässen oder aus dem Willen entstanden, das öffentliche Interesse auch bei anderen Gelegenheiten des sozialen und kulturellen Lebens auf allgemein verbindende Ideen hinzulenken, fordern die organische Entwicklung eines musikalischen Stils, der klangcharakteristisch, satztechnisch und ästhetisch dieser Anforderung gerecht wird.

Die „Münchener Turmmusik" verdankt diesem Umstand ihr Entstehen. Unmittelbar im Jahre 1934 durch das Bedürfnis veranlaßt, dem „Münchener Festsommer" eine künstlerisch repräsentative Folge öffentlicher Bläserserenaden einzubauen, wurde sie des allgemeinen Beifalls wegen in die Obhut des städtischen Kulturamtes genommen und unter einsichtiger Leitung zur ständigen Einrichtung gemacht. Eine erst im 18. Jahrhundert unterbrochene Tradition großer deutscher Bläserkunst im Dienste der Gemeinschaft fand damit ihre Erneuerung. Einige grundsätzliche Gedanken sind es, die die Öffentlichkeit bei einem Bericht über diese Art von Musikpflege interessieren. Sie liegen in den erwähnten stilistischen Forderungen und gliedern sich in die Fragen der Besetzung, der Spieltechnik und des Repertoirs.

Zur Besetzung ist Folgendes zu sagen. Es ist mehrfach in Deutschland der Versuch gemacht worden, den alten Brauch des „Abblasens" aufleben zu lassen. Im Gefolge dieses Bestrebens meldete sich naturgemäß das Problem der Besetzung. Die ehemals verwendeten hohen Trompeten sind nicht mehr im Gebrauch, der „Zinken" ist eine rein historische Angelegenheit geworden und auch das Cornett findet kaum mehr eine für die Praxis beachtliche Pflege. Somit sah sich auch die Editionstechnik veranlaßt, alte „Turmmusik" in einer Fassung vorzulegen, die den gegenwärtig im Gebrauch stehenden Trompeten und Posaunen zwar spielgerecht angepaßt ist, bei der jedoch sehr viel, wenn nicht das allerwesentlichste der Klangwirkungen jener Partituren verlorengeht. Denn die Verlagerung z. B. eines Satzes um eine volle Terz nach unten und auf weit fülligeren, in der Tiefe dicker klingenden Instrumenten geblasen, nimmt dem Satz gerade jene strahlende Kraft und Helligkeit des Klanges, den diese Sätze im Grunde repräsentieren. Ein ganz abwegiges und die kontrapunktisch klare und stählerne Satzkunst der alten Meister völlig verweichlichendes Unterfangen aber ist es, eine z. B. für zwei Cornetts und drei Posaunen geschriebene alte Turmsonate heute für fünfundzwanzigstimmige Infanteriemusik zu „bearbeiten".

Die Münchener Turmmusikpraxis legte sich deshalb von Anfang an auf eine soweit überhaupt möglich instrumentale **Originalbesetzung** und Einhaltung der **Originaltonart**. Wenn auch das Problem der „Stimmung" der alten Musik besonders hinsichtlich seiner Klärung und Normierung für die verschiedenen Landschaften und Instrumente noch der endgültigen wissenschaftlichen Lösung harrt, so steht doch soviel fest, um diesen genannten Standpunkt als gerechtfertigt und sogar als wünschenswert zu bezeichnen. Es muß dabei der großen Verdienste gedacht werden, die sich die Bläser des Münchener Staatstheaters bei der Ausführung dieser alten Sätze unter Verwendung hoher Trompeten und Cornetts zugunsten der Originaltreue erworben haben. Zur Praxis der Durchführung — Spieltechnik — möchte ich bemerken, daß es im Interesse einer geschlossenen Leistung in erster Linie darauf ankommt, immer das gleiche Bläserensemble zu verwenden; denn der „Stil" dieser alten Sätze kann unmöglich im „Vorbeigehen" erfaßt werden und bedarf eines ebenso liebevollen wie eingehenden Studiums. Was davon abhängt, beweist die Programmentwicklung der Münchener Turmmusik, die unter Einsatz virtuosester Trompetersolisten unseres Staatstheaters (z. B. Kammermusiker Donderer) nur schrittweise, aber um so zielbewußter zu der Ausführung immer schwierigerer Sätze schreiten konnte. Ein großartiger Höhepunkt dieser praktischen Ensemblekunst wird in diesem Jahr mit der Aufführung des Konzerts für sieben Trompeten von E. Altenburg erreicht, dem sich eine Neuschöpfung ebenfalls virtuoser Art (auf einen Basso ostinato gestellt) von Donderer anreiht.

Damit ist die Repertoirefrage berührt. Um sie kurz zu erläutern, ist eine wesentliche Bemerkung vorauszuschicken, die auch die beiden ersten Punkte noch interessiert, nämlich über den „Satz". Worauf es uns mit Erneuerung der Münchener Turmmusik in erster Linie ankommt, ist der Ansatz einer „Stilbildung" in zielbewußter ruhiger Entwicklung. Die Besetzung bleibt deshalb bewußt auf die traditionelle und reinste der Trompeten und Posaunen gestellt (dazu Tuba von Fall zu Fall). Sie ermöglicht die Interpretierung alter Originalkomposition und stellt die bewußt abgegrenzte technische Möglichkeit dar, deren sich die zeitgenössischen Komponisten bedienten und bedienen sollten, um in organischer satztechnisch anspruchsvoller Weiterentwicklung der darin gebotenen ethischen, klanglich-heldischen Werte ebenbürtiges Neues

[1]) Da wir so wieder auf Mozart zurückkommen, seien alle Bläser gebeten sich mehr der Pflege seiner Werke für reines Bläserensemble zu widmen. Zuviele Kleinodien dieser Art sind recht unbekannt, darunter eine Komposition für dreizehn Blasinstrumente.

zu schaffen. Denn ohne Zweifel gebietet der Satz für Trompeten und Posaunen eine wesentlich härtere, gestähltere und kontrapunktisch zuchtvollere Erfindung und Entwicklung, als dies unter dem Zugeständnis harmoniefüllender Hörner usw. nötig und wünschenswert wäre. Schönste Beweise für diese stilbildende, Tradition und Jetztzeit organisch verbindende Kraft dieser Praxis lieferten Gespräche mit den an der Weiterentwicklung der Münchener Turmmusik und damit der deutschen Bläserkunst praktisch mitschaffenden Komponisten. Daß die ersten Versuche selbst der erfahrensten Komponisten meistens nur zaghaft den monumentalen, diese echt heldischen Instrumente aus ihrem ureigensten Wesen erfassenden Stil in Erfindung und Entwicklung, in der Werkidee oder in der Freiheit des Durchbruchs zu neuen Formen und Ausdruckswerten erfaßten, ist nur ein schlagender Beweis für die Richtigkeit und Notwendigkeit dieser stilbildenden, den Rhythmus unserer Zeit aufsuchenden Anregung. So gelang es bereits im Laufe dieser kurzen Zeit, namhafte Komponisten zu wertvollen und erfolgreichen Arbeiten zu veranlassen, die sich von Choralbearbeitungen über Suitensätze und Volksliedvariationen bis ins virtuose Gebiet erstrecken.



phot. W. Albrecht, Spirkelbach/Pfalz

Der Flötenbau erfordert Genauigkeit und handwerkliches Können

Es darf deshalb der Erwartung Raum gegeben werden, daß diese am Nerv und an der Wurzel der gesamten deutschen Kunstmusik angesetzte, gleichmäßig vom Geist der Tradition und dem Willen zum Zeiterfüllten getragene Erneuerung der reinen Bläserkunst einen neuen Boden im breiten Volk und in der Vorstellung der Schaffenden bereitet für den Stil der neuen Kunstmusik, nach dem wir suchen. — Nicht nur „Fanfaren", sondern Trompetenmusik! Diese Hoffnung besteht um so mehr zu Recht, als das Kulturamt der Stadt München die weittragende Bedeutung dieser Aufgabe ideell und materiell voll zu würdigen und zu fördern sich entschlossen hat. Dazu liegt die praktische Leitung in Händen des auf diesem Gebiet besonders erfahrenen Kapellmeisters Friedrich Rein. Schließlich ist auch geplant, die jeweils erprobten Ergebnisse dieser speziellen musikalischen Kulturarbeit im Druck der Öffentlichkeit zu übergeben. Und fast alles, was von Meistern ihres Instruments und diesem Problem aufgeschlossenen zeitgenössischen Komponisten geschaffen wurde und wird, findet seine geeignetste Verwendung bei allen durch unsere neue Gemeinschaftspflege im großen Raum gegebenen Anlässen. Denn es wäre schlecht um diese Bemühungen bestellt, würden sie im historisierenden Sport stecken bleiben und nicht ungehindert und selbstverständlich aus eigener Kraft sich mitten in die lebendige Gemeinschaft eines Volkes stellen können, für dessen Willenhaftigkeit diese erneuerte deutsche Trompetenmusik eindeutiger Sprecher sein will.

Betrachtungen zur neueren Flötenliteratur

Von Prof. Gustav Scheck, Berlin

Wenn man von den Blockflötenkompositionen des 17. Jahrhunderts absieht, so ist der Ursprung der eigentlichen Querflötenmusik in den ersten drei Jahrzehnten des 18. Jahrhunderts zu suchen. Zunächst schrieben die Spieler des modischen Instruments sich ihre Musik selbst: Hotteterre, Buffardin, Blavet, Quantz und Friedrich der Große. Sodann brachten die zeitgenössischen Komponisten den Virtuosen ihren Tribut dar: Telemann schrieb für Blavet in Paris, Hasse für Buffardin in Dresden, Quantz, Benda, Joh. Gottlieb und Heinrich Graun, Phil. Em. Bach und Seb. Bach (Sonate *E*-dur und das Musikalische Opfer) für Friedrich II. Händel schrieb seine Sonaten für die zahlreichen Liebhaber des Flötenspiels in England. Bach komponierte seine unsterblichen Sonaten, die Solosonate, das 5. Brandenburgische Konzert und die *h*-moll-Ouvertüre für offenbar sehr gute Virtuosen. Schon in dieser frühen Epoche der Flötenliteratur zeigt sich der auch später zu beobachtende Zug, der typisch für alle neben der großen Heerstraße des Klaviers und der Violine einherwandernden Instrumente ist: Ihre Literaturbereicherung durch die großen Meister der Komposition verdanken sie, da jene nur ganz selten Blasinstrumente spielten, in der Regel immer der Anregung, die von den Leistungen der Virtuosen ausgeht. Hierbei in herabsetzendem Sinne von „Gelegenheitskompositionen" zu sprechen, wie man so oft liest, ist ein Unfug, mit dem endlich aufzuräumen ist. Untersucht man die Werke verschiedener Meister daraufhin, so wird man feststellen, wie viele von ihnen aus den Anregungen der Umwelt und aus dem Bedürfnis entstanden sind. Gibt es eine bessere Rechtfertigung für die Existenz eines Kunstwerks?

Die erste Blütezeit der Flötenmusik erstreckt sich bis in die letzten Jahrzehnte des 18. Jahrhunderts. Der wachsende Affektwille nimmt die Querflöte als völlig gemäßes Ausdrucksmittel der Leidenschaften und der Empfindsamkeit des Herzens an. Wie lange diese Einstellung zur Flöte noch anhält, liest man in den „Flegeljahren" Jean Pauls. Die Flötenliteratur schwillt in dieser Zeit zur Hochflut an und umfaßt tausende heute noch unveröffentlichter Werke liebenswürdiger und gekonnter Haltung. Die Wiener Klassik meint es mit der Flöte noch gut. Haydn schreibt einige Dutzend Divertimenti für Flöte, Violine und Violoncello, Trios für zwei Flöten und Baß, Divertimenti in gemischter Besetzung, drei Klaviertrios mit Flöte und mehrere (noch nicht gedruckte!!) Flötenkonzerte. Drei Sonaten mit Klavier sind nur Arrangements nach Streichquartetten, die Haydn selbst oder seine Schüler vornahmen. Mozart verdanken wir drei Quartette für Flöte, Violine, Bratsche und Violoncello. Das dritte in *C*-dur, dessen letzter Satz Thema und Variationen der Serenade für dreizehn Blasinstrumente enthält, ist nach neuerer Forschung authentisch vor der Serenade entstanden. Außerdem zwei Konzerte mit Orchester, ein Konzert für Flöte und Harfe mit Orchester, das Andante *C*-dur und ein Rondo *D*-dur mit Orchester, sowie Adagio und Rondo für Glasharmonika, Flöte, Oboe, Bratsche und Violoncello. Von Beethoven existieren ein Trio für Flöte, Fagott und Klavier, die Serenade op. 25 für Flöte, Violine und Bratsche, ein Duo für zwei Flöten, und eine als authentisch anzweifelbare Sonate mit Klavier in *B*-dur, für deren Echtheit aber doch spricht, daß Beethoven sie bei allen seinen Umzügen unter seinen Noten mit sich führte. Die Ausgabe Ary van Leeuwens hat dies Werk durch Stimmtausch und sonstige Änderungen in der respektlosesten Weise auf den Effekt hin bearbeitet.

Die Flötenwerke der Romantik sind an den Fingern einer Hand herzuzählen. Von Schubert gibt es nur ein allerdings sehr schönes Werk: Introduktion, Thema und Variationen über „Ihr Blümlein alle", von Weber eine Romanza-Siziliana mit Orchester und das Trio *g*-moll für Flöte, Violoncello und Klavier. Es gibt kein Werk für Flöte von Schumann, Chopin und Spohr, nur von Hummel und Prinz Louis Ferdinand. Die Reaktion ist erklärlich. Das 18. Jahrhundert war mit Flötenmusik bis zum Überdruß ge-

sättigt. Die üppigere Klarinette und das volltönendere Waldhorn waren fähiger, dem wachsenden individualistischen Ausdruckswillen der Romantik und Spätromantik zu dienen. Deshalb steht den Klarinetten- und Hornkompositionen von Brahms keine für Flöte gegenüber. Die Flöte besitzt aus dieser Zeit lediglich zwei eklektische Sonaten von Rietz und Reinecke.

Eine neue Ära beginnt mit dem 20. Jahrhundert, mit Regers beiden Serenaden für Flöte, Violine und Bratsche op. 77a und 141a. Ein weiteres Originalstück für Flöte und Klavier — Allegretto — ist alles. In Regers Werk prägt sich der Stilwandel von Spätromantik zur Moderne aus. Auf die harmonische Überfeinerung folgt die Linearität, an Stelle der Homophonie treten polyphone Elemente, der Ausdruck wird objektiver. Damit sind die geistigen Voraussetzungen gegeben, die Flöte wieder solistisch zu bevorzugen. Ein Beispiel dafür ist die Sonatine von Philipp Jarnach. In diesem Meisterwerke offenbart sich klar der neue Stil, in seiner harmonischen Sensibilität deutlich beeinflußt vom Ausklang des französischen Impressionismus. Auch der Flötenstil, die Behandlung des Instruments, ist undenkbar ohne die Kenntnis der subtilen, intelligenten und künstlerischen Spielweise der französischen Flötisten. Einige bedeutende Pariser Künstler, alle im Lehrer-, Schüler- oder Mitschülerverhältnis untereinander, haben eine ganze Literatur für die Flöte heraufbeschworen, in welcher außer César Franck und Strawinsky kein wichtiger Name fehlt. Es sind die Flötisten Hennebains, Taffanel (Flötist, Komponist, Professor, erster Dirigent der Großen Oper), Gaubert (sein Nachfolger in allen Ämtern), Fleury, Blanquart, Moyse und Le Roy.

Folgende Werke wurden für sie geschrieben (wenn nichts anderes bemerkt, Werke für Flöte und Klavier):

Cl. Debussy: Syrinx (Fl. solo); Sonate pour flûte, alto et harpe. J. Mouquet: La Flûte de Pan; Divertissement grec. A. Doyen: Poèmes grecs. Ch. M. Widor: Suite. G. Huë: Eglogue; Nocturne et Gigue. G. Enesco: Cantabile et Scherzo. P. Taffanel: Andante pastorale et Scherzettino; Bläserquintett. G. Fauré: Andante et Scherzo. A. Roussel: Joueurs de Flûte; Andante et Scherzo; Deux Poèmes de Ronsard (Fl. und Gesang); Sérénade pour Fl., Alto et Harpe; Sérénade pour Fl., Vl., Alto, Violoncell et Harpe; Aria. A. Honegger: Danse de la Chèvre (solo); Rhapsodie (2 Fl., Clarinette et Piano). A. Ferroud: 3 Pièces (solo). G. Migot: Trio (Fl., Vl. et Piano); Suite en trois Pièces (solo); Quatuor (Fl., Vl., Clarinètte et Harpe); Concert (Fl., Violoncelle et Harpe). C. Saint-Saëns: Romance; Tarantelle (Fl., Clarinette et Piano). Fl. Schmidt: Suite en rocaille (Fl., Vl., Alto, Violoncell et Harpe). M. Duruflé: Prélude récitatif et Variations (Fl., Alto et Piano). G. Ropartz: Sonatine; Prélude, Marine et Chansons (Fl., Vl., Alto, Violoncell et Harpe). Ph. Gaubert: 3 Sonates; Nocturne et Allegro; Divertissement grec; Deux Romances; Berceuse. M. Ravel: La Flûte enchantée (Chant, Flûte et Piano, Extrait de Shérérazade). Ch. Koechlin: Sonate; Trio (Fl., Clarinette et Basson); Duo (2 Fl.). J. Ibert: Jeux (Sonatine); Deux Stèles Orientées (Chant et Flûte); Pièce (solo); Deux Mouvements pour 2 Fl., Cl. et Basson; Trois Pièces brèves (Bläserquintett); Concert (mit Orchester). H. Rabaud: Trio pour Flûte, Violon et Piano. J. Rivier: Trio pour Flûte, Violon et Piano. B. Martinů: Konzert für Flöte und Violine solo mit Orchester. J. Françaix: Konzert für Violine und Flöte solo mit Orchester.

Diese wie die folgenden Aufstellungen erheben keinen Anspruch auf Vollständigkeit, eine etwaige Auswahl wurde von dem Standpunkt aus vorgenommen, nur wirklich wertvolle, der Musik für Klavier oder Streichinstrumente ebenbürtige Literatur anzuführen und hauptsächlich die solistischen Werke zu berücksichtigen.

In Deutschland entstanden seit der Jahrhundertwende folgende Werke:

Karg-Elert: Sonate; Impressions exotiques; Sinfonische Kanzone; Sonata appassionata (solo). Rößler: Sonate; Suite. Graener: Suite. Kornauth: Burlesque. Blumer: Suiten; (Sonate); Musikalische Bilder; Aus der Tierwelt; Aus der Pflanzenwelt; Bläserquintette und Sextett mit Klavier. Weismann: Kammermusik mit Klavier (für Fl., Bratsche und Klavier). Reuß: Serenade (für Fl., Vl. und Bratsche). Thuille: Sextett (5 Bläser mit Klavier). L. Weber, München: Serenade (Fl., Vl. und Bratsche). Marteau: Duo (für Fl. und Vl.); Duo (für Fl. und Bratsche); Trio (für Fl., Vl. und Bratsche). Willner: Sonate (Solo). S. W. Müller: Sonate (Solo). H. K. Schmidt: Capriccio; Bläserquintett. Juon: Sonate. Lilge: Sonate; Suite. Bechert: Sonata piccola. Ambrosius: Sonate. Raphael: Sonate. Thomas: Sonate. Busoni: Concertino (mit Orch.). Jarnach: Sonatine. v. Bartels: Suite (mit Streichorch.). Lange: Concertino (mit Orch.); Quintett (für Fl., Streichtrio und Harfe); 2 Suiten; Trio (Fl., Vl. und Bratsche). v. Borck: Concertino (mit Streichorch.). Zilcher: Konzertstück über ein Thema von Mozart (mit Orch.). Joh. Nep. David: Konzert (mit Orch.); Kammermusik (mit Streichinstrumenten). Schelb: Sonate. Gieseking: Sonatine. v. Baußnern: Suite. Therstappen: Partita. Scholz: Sonate. Paulsen: Trio für Fl., Vl. und Bratsche; Feiermusik (mit Streichorch.). Hiege: Quartett (Fl., Vl., Cello und Klavier); Oktett (Fl., Ob., Kl., 2 Hörner, 2 Fagotte und Pauken).

Folgende Werke entstanden durch Anregung des Verfassers: Brunner: Sonatine. Hartmann: Partita (ungedr.). Hindemith: Sonate. Höffer: Flötenmusik op. 42. v. Knorr: Sonate (ungedr.). Lange: Quintett (Fl. und Streichquartett). Marx: Konzert *Es*-dur (mit Streichorch.). Noetel: Suite (ungedr.). Schwickert: Konzert (ungedr.).

In jüngster Zeit entstanden noch Sonaten von G. Havemann, W. Felix und J. Franschke.

Im Ausland wurden folgende Werke geschrieben:

Schweiz: Müller v. Kulm: Konzert (mit Streichorch.). Beck: Serenade für Flöte und Klarinette (mit Streichorch.). Lauber: Fantaisie *g*-moll; 4 Danses médiévales; Tanzsuite im alten Stil; Sonata in una parte; Trois morceaux caractéristiques (solo); Prélude et Fugue à deux voix (solo); Partita (solo); Vision de Corse (4 Fl.). Dänemark: Nielsen: Konzert (mit Orch.). Riisager: Serenade (Fl., Vl. und Cello). Hye-Knudsen: 2 Kammerduette (mit Cello); Quartett (Fl., Ob. [engl. Horn], Viol. Cello). Holmboe: Quartett (Fl., Vl., Cello und Klavier). Svend S. Schulz: Concertino (Fl., Vl., Cello und Klavier). Agersnap: Interludium (Fl., Vl. und Cello). Tschechoslowakei: Jirák: Sonate. Finke: Sonate. England: Goossens: Impressions of a holiday (Fl., Vl. und Klavier); Divertimento (Fl., Vl. und Harfe). Scott: The extatic shepherd (solo). Italien: Casella: Barcarole et Scherzo; Siciliano et Burlesque. Rieti: Sonatina. Rußland: Gretschaninoff: Baschkiria (Fl. und Harfe). Holland: Pijper: Sonate. Amerika: Piston: Sonate.

An Konzerten des 18. Jahrhunderts wurden folgende vom Verfasser aufgefunden: Pergolesi: Konzert, Albinoni: Konzert, Tartini: 2 Konzerte. Mr. Le Roy entdeckte in New York ein Konzert von Grétry.

Überblickt man diesen stattlichen und bunten Zustrom an neuerer Flötenliteratur und vergleicht man damit die geringe Anzahl dessen, was tatsächlich in der Öffentlichkeit aufgeführt wird (der Rundfunk setzt sich in dankenswerterweise noch immer am tatkräftigsten auch für Neuaufführungen ein), dann wird einem als Flötisten betrüblich zumute. Es liegt nicht nur an den Komponisten oder an den Konzertinstituten, auch die Skepsis der Flötisten neuen Werken gegenüber tut das ihre. Maßgebliche Verleger sagten mir, daß Werke mit bunten Titeln gut gingen, Sonaten aber nur sehr mäßig, so daß eine verkaufte Auflage von zweihundert Exemplaren einer Flötensonate schon hoch sei. Dies mag allerdings teilweise eine Rückwirkung der schönen Buntheit der Radioprogrammtitel sein. Mögen diese Zeilen dazu anregen, daß die Flötisten mehr neue Musik kaufen. Desto mehr werden die Verleger ermutigt, neue Werke zu drucken, und die Komponisten, solche zu schreiben. Dieser Optimismus ist aber nur dann berechtigt, wenn es den Flötisten gelingt, das bei uns in Deutschland im Gegensatz zu allen anderen Ländern noch immer herrschende Vorurteil gegen die Blasinstrumente zu brechen. Noch vor vierzig Jahren war es auch unter deutschen Dirigenten üblich, fast in jedem jener allerdings monströsen Symphonieprogramme ein bis zwei (!) Bläserkonzerte spielen zu lassen (beispielsweise in den Konzerten des Manchester-Symphonieorchesters unter Hans Richter, dessen Gesamtprogramme mir vorlagen). Heute kann auch ein anerkannter Solist oder ein namhafter Komponist den Dirigenten Bläserkonzerte anbieten, ohne bis auf rühmliche Ausnahmen überhaupt nur einer Antwort gewürdigt zu werden, geschweige denn, daß auch nur die Partitur zur Ansicht angefordert würde. Dabei hat gerade die eigene Erfahrung bewiesen, welch durchschlagenden Erfolg Flötenkonzerte mit Orchester im Inland und etwa in Paris hatten.

Bedarf es hier der Überwindung eines krassen Vorurteils auf der einen Seite, so auf der andern der virtuosen Höchstleistung ohne Tadel, die in nichts der Leistung der Klavier- oder Streichersolisten nachsteht. Wie dieser Überblick zeigt, fehlt es dabei nicht an älteren und modernen Werken bedeutender Komponisten.

Max v. Schillings

Zum 19. April

Max v. Schillings, der seit fünf Jahren nicht mehr unter den Lebenden weilt, wäre in diesem Monat ein Siebziger geworden, sein Geburtstag fiel auf den 19. April 1868. Es ziemt sich, aus diesem Anlaß des Mannes zu gedenken, der unter den schöpferisch tätigen Musikern seiner Generation einen führenden Platz einnahm und außerdem zu den Tonkünstlern gehörte, die durch ihre Stellung oder durch das Amt, das sie zu versehen haben, ihren Namen zu den am häufigsten genannten machen und in ständiger Berührung mit der Öffentlichkeit bleiben. Solche Ämter bringen viel Ehre ein, verschaffen ihrem Träger großen Einfluß, aber fast immer auch Anfeindung. Beides hat Schillings an sich erfahren; denn er sah sich oft starken Angriffen ausgesetzt, hat aber andererseits Auszeichnungen und Ehrungen genossen, um die ihn Viele beneidet haben mögen. Rein menschlich genommen, hätte man Schillings für etwas anderes als einen Künstler ansehen können, es konnte Augenblicke bei ihm geben, wo er eine Kühle und Glätte zur Schau trug, die die Annäherung an ihn nicht leicht machte. Taute er aber auf, dann sprach er mit Wärme und Geist und dann trat in seinen Urteilen und Meinungen das Künstlerische seiner Natur unverkennbar hervor.

Höchste schöpferische Potenz blieb ihm als Komponisten versagt, aber weitaus das Meiste, was Schillings geschrieben, hebt sich hoch vom Durchschnitt ab und es entbehrt vor allem nicht der Eigenart. Sein Pathos — oft ein düsteres — ist sehr schön. In jeder seiner Opern ist es zu finden und bildet wohl die eigentlich charakteristische Note der Tonsprache dieses Musikers. Themen von edler Beschaffenheit lassen sich leicht in seiner Kammer- und Orchestermusik nachweisen, schwungvoll vermag sich der Lyriker auszudrücken. Ließen sich die Geiger einfallen, das Violinkonzert, oder die Kammermusikspieler, das Streichquintett nicht mehr zu beachten, so wäre es ihr eigener Schaden.

Darf man von der weit verschrieenen Gattung des Melodrams reden? Nun: dann sei das „Hexenlied“ genannt. Bei ihm hat es der Komponist zu einem hochbefriedigenden Ausgleich zwischen Sprache und Ton gebracht. Künstlerisches Feingefühl hat ihn dabei geleitet und ihm die fast vollständig gelungene Lösung eines der schwierigsten Probleme ermöglicht, die es für den Tonsetzer geben kann. Eigentümlich sind die Farben seines Orchesters. Silbergrau herrscht vor, das sehr wohltuend wirkt. Beruhigend, möchte man sagen. Hierin unterscheidet sich Schillings sehr von Wagner und von Strauß, zu denen doch in anderer Hinsicht deutliche Beziehungen bestehen.

Manche haben das als Mangel empfunden und als Ursache dafür angesehen, daß den Musikdramen des rheinländischen, übrigens mit Fug und Recht zu der Münchener Tonschule gerechneten Komponisten die gleichmäßig anhaltende Wirkung versagt blieb. Vielleicht war Schillings selbst dieser Meinung, denn in „Mona Lisa“ (1915) machte er den deutlichen Versuch, einen neuen Weg einzuschlagen. Schon mit der hier vorgenommenen Stoffwahl. Sodann auch, indem er einen leichteren Ton anschlägt, oft scharf kontrastierende Farben aufsetzt oder die Wirkung, die von der Musik ausgeht, unbesorgt durch äußerliche und drastische Mittel verstärkt. Strengere Anschauungen sind hier aufgegeben, der Wandel aber nicht vollständig vollzogen, so daß gerade Mona Lisa, entschieden die theatergerechteste Oper von Max Schillings, infolge ihrer Stilmischung und -durchkreuzung dem aufmerksamen Hörer nicht den gleich ungetrübten Genuß verschafft, wie die vorangegangenen Opern, die aber dem Publikum, oder doch der größeren Allgemeinheit eine schwere Kost bieten.

Ein Weg, eine Oper, wie den wertvollen „Moloch“, für die Bühne zu gewinnen, wäre der, die frischesten Teile daraus im Konzertsaal aufzuführen oder durch Rundfunkübertragung. Das ist wiederholt schon geschehen, aber vielleicht noch nicht häufig genug, um den Opernbühnen die Sicherheit zu geben, daß sie mit der Wahl eines solchen, der Ideenwelt Friedrich Hebbels entstammenden, tief durchgeistigten Werkes einen guten Griff getan haben. Warten wir ruhig ab, ob nicht auch das ernste Musikdrama sich überall wieder den Platz sichert, der ihm gebührt. Diese Zeit wird kommen und dann dürften Namen, wie der eines Max Schillings, auf den Ankündigungen unserer Opernhäuser nicht nur aus Anlaß von Gedächtnisaufführungen auftauchen, sondern einfach darum, weil es als Pflicht angesehen wird, dem deutschen Volk zu erhalten, was es an Schöpfungen seiner bedeutenden Tonmeister besitzt. Dieses Streben möge vor allem auch der „Ingwelde“, seiner musikalisch wertvollen Frühoper zu Gute kommen!

Alexander Eisenmann

„Ero der Schelm“

Reichsdeutsche Erstaufführung
einer jugoslawischen Volksoper in Karlsruhe

Im Verlauf zweier Jahre hat das Badische Staatstheater den Werken jugoslawischer Tonsetzer durch wagemutige Aufführungen den Zugang zur deutschen Bühne vermittelt. Zuerst war es die interessante, vom Publikum sehr freundlich aufgenommene Ballett-Pantomime: „Der Teufel im Dorf“ von Lhotka, nunmehr die dreiaktige Volksoper des als Opernkapellmeister am Nationaltheater in Zagreb tätigen Jacov Gotovac. Hatte schon Lhotka allerdings mehr im Stofflichen der Handlung auf Volkstum und Volkssage zurückgegriffen, so schöpft Gotovac in seinem „Ero der Schelm“ auch in der musikalischen Darstellung aus einem reichen Quell des slawischen Volksschlags. Er schreibt unkompliziert, eine dem Ohr gefällige, doch nicht oberflächliche und dem Volkslied nahe verwandte Musik. Die Vorzüge des Werkes liegen in dem meisterhaft behandelten, in schillernden Farben schwelgenden Orchester, aus dem manch heitere Note anklingt, und in der natürlich frischen Melodik der Singstimmen. Hierbei wäre auf die merkliche Bevorzugung des Zwiegesangs, auf die prächtigen, rhythmisch fesselnden Chöre im besonderen hinzuweisen. So breitet sich das nationale Element in dieser Oper ungehemmt, mit oft weicher, gemütstiefer Führung aus und ist durch die Einschaltung von Nationaltänzen mit einem großangelegten Schlußchor zu einem packenden Ausklang gestaltet.

Der Inhalt der Oper läßt sich kurz andeuten: Ein junger Bauernbursche Mitscha übernimmt die Rolle des Ero, der vielleicht etwas unserem Till Eulenspiegel nahesteht. Er platzt in das Anwesen eines reichen Bauern hinein und weiß als pfiffiger Bursche die Leichtgläubigkeit der Bäuerin für seine Zwecke zu nützen, die darauf hinausgehen, die hübsche Tochter Djula zu freien. Nach mancherlei Wechselfällen kommt der durchtriebene Schelm natürlich ans Ziel. Ist die Handlung auch nicht sonderlich ereignisreich, so kann eine flotte Wiedergabe das ihre dazu tun, lebendiges Volkstum wach werden zu lassen, wie dies der Karlsruher Aufführung in vollem Maße gelang. Vom Pult aus betreute Staatskapellmeister Köhler das Werk mit erkennbarer Gewissenhaftigkeit, das Orchester spielte vorzüglich. Für ein lebenerfülltes, Humor und Heiterkeit unaufdringlich unterstreichendes Bühnengeschehen setzte sich Erik Wildhagen ein. Die Titelrolle sang und spielte der für den erkrankten Tenor als Gast verpflichtete Karl Albrecht Streib vom Augsburger Stadttheater temperamentvoll. In Hedwig Hillengaß hatte er eine vorzügliche Partnerin. Franz Schuster und Elfriede Haberkorn gaben das reichlich hinters Licht geführte Bauernpaar. Als Müller Sima hatte Fritz Harlan wieder Gelegenheit, sich in seiner scharfen Gestaltenprägung hervorzutun. Ausgezeichnetes bot der Singchor. Das dichtbesetzte Haus war schnell gefangen von dem hübschen Werk und gab seiner Freude durch einen sich von Akt zu Akt steigernden Beifall Ausdruck. Mit allen am Werk Beteiligten mußte auch Gotovac viele Male vor dem Vorhang erscheinen.

Ernst Stolz

Was bringen die Reichsmusiktage in Düsseldorf?

Der Verlauf der ersten Reichsmusiktage in Düsseldorf (22. bis 29. Mai) ist nunmehr vom Propagandaministerium mit seinen Darbietungen bekanntgegeben worden. Ein Volk musiziert in dieser Woche, nicht eine Interessengemeinschaft, kein Verein oder Landschaftsbund, keine Verlegerorganisation oder ein anderes mehr oder minder privates Unternehmen, sondern alle Gliederungen, die am deutschen Musikgeschehen schaffend oder verbrauchend beteiligt sind, treten an, in erster Linie die Reichsmusikkammer, die Deutsche Arbeitsfront und die Hitler-Jugend. Es soll sich bei der neuen Zielsetzung dieser Tage auch nicht um die Herausstellung einer bestimmten Richtung handeln. Das l'art pour l'art-Prinzip ist selbstverständlich grundsätzlich verbannt.

Drei führende Meister der Gegenwart stehen im Vordergrunde: Richard Strauß, Hans Pfitzner und Paul Graener mit den Werken „Arabella“, „Von deutscher Seele“ und „Don Juans letztes

Abenteuer". Um sie lagert sich neues Werkgut wie Ludwig Mauricks chorisch gerichtete Oper „Simplizius Simplizissimus", Orchester- und Kammermusikwerke von Otto Besch, H. J. Sobanski, Theodor Berger, Paul Juon, Alfred Irmler, Joseph Marx, Boris Blacher, Hans Bullerian, Hans Chemin-Petit, Werner Egk und anderen. Die Hitler-Jugend und der NS.-Studentenbund eröffnen Musiklager. In den Betrieben wird musiziert, die Männerchöre singen in Konzerten und auf öffentlichen Plätzen mit den Musikgruppen des Arbeitsdienstes und der Wehrmacht. Es findet ein Kongreß „Singen und Sprechen" und Tagungen des Deutschen Gemeindetages, des Amtes für Konzertwesen und der Deutschen Gesellschaft für Musikwissenschaft statt. In einer Kundgebung wird Reichsminister Dr. Goebbels wichtige Fragen des kulturellen Lebens aufgreifen.

Zur Durchführung dieses umfangreichen Programms sind das Düsseldorfer Städtische Orchester, sowie der Chor des Musikvereins unter Leitung von Generalmusikdirektor Hugo Balzer, das Berliner Philharmonische Orchester mit dem Kittelschen Chor, das unter Leitung von Gewandhauskapellmeister Hermann Abendroth mit Beethovens 9. Symphonie die Tage abschließen wird, das NS.-Reichssymphonieorchester unter Generalmusikdirektor Franz Adam, das Peter-Quartett und das Eehse-Quartett und das Kölner Kammertrio für alte Musik aufgerufen worden. Die Kammermusiken stehen im einzelnen noch nicht fest. Entscheidend wird auch hier für die Auswahl nicht das Neuartige eines experimentierenden Stils sein. So treten diese neuen Reichsmusiktage in das Volk, sprechen zu ihm und lassen es teilnehmen am Werden und Wachsen der deutschen Musik, die zu ihren edelsten Quellen, dem Volksempfinden und der Volksseele, zurückstrebt.

Ernst Suter

Musikbriefe

Erfurt

Die Leitung der „Städtischen Symphoniekonzerte" suchte durch kluge Verbindung klassischer mit moderner Musik die Vorrangstellung in unserem Musikleben zu behalten. In ihren Programmen verdienen als wesentliche Äußerungen modernen Musizierens Respighis „Römische Fontänen" und Hans Wedigs „Nachtmusik für kleines Orchester, op. 10" hervorgehoben zu werden. Der künstlerische Leiter dieser Konzertreihe, Generalmusikdirektor Franz Jung, feierte sein 25. Künstlerjubiläum, indem er das Klavierkonzert *a*-moll von Schumann in pianistisch bestechender Weise zum Vortrag brachte. Als Gastdirigent wurde Prof. Hermann Abendroth in herzlicher Weise gefeiert.

Energische Vorstöße in musikalisches Neuland machten die „Thüringer Sängerknaben" unter der klugen Leitung von Herbert Weitemeyer. Man hörte von ihnen Chöre von Bodo Wolf, Max Drischner und Erwin Zillinger, dessen „Norddeutsche Landschaftsbilder" starken Eindruck hinterließen. Der „Erfurter Männergesangverein" stellte sich unter Heinrich Bergzog mit einem Symphonie- und Chorkonzert, das Werke von Schubert und Richard Strauß enthielt, in die vorderste Reihe unserer Konzertgeber. Im Zusammenwirken mit Horst Gebhardi (Klavier), August Link (Violoncello), Herbert Becker (2. Geige) setzte Prof. Walter Hansmann (Violine) die Reihe seiner wertvollen Kammermusikabende fort. Der „Richard Wetzsche Madrigalchor" erfreute noch einmal mit der schönen Chorreihe „Nacht und Morgen" von Richard Wetz. In der Reihe der heimischen Künstler verdienen Dr. Carl Schlottmann (Bariton), Eva-Luise v. Conta (Sopran) und Senta Kopff (Klavier) besondere Hervorhebung.

Die Oper arbeitete unter der musikalischen Leitung von Franz Jung und Heinrich Bergzog an der künstlerischen Vervollkommnung einzelner Repertoire-Opern: Butterfly, Cavalleria rusticana, Bajazzo — und besonders Lortzings Undine, von der einmal in prächtiger Betreuung durch den Spielleiter Theo Dörich aller Altersstaub abgewischt erschien. Man erfreute sich dieser Tatsache um so mehr, als das Vorurteil gegen das Stilgemisch von Romantik und Bürgertum in dieser Oper immer allgemeiner geworden ist. Margarete Kalz in der Titelpartie und Carl Schlottmann als dämonischer Kühleborn waren die gestalterisch tonangebenden Kräfte der Einstudierung.

Dr. Rudolf Becker

Frankfurt a. M.

Die Freitagskonzerte des „Museums", jetzt unter Leitung Franz Konwitschnys, standen wieder ganz im Mittelpunkt des Musiklebens. Von großem Interesse vor allem die reichsdeutsche Erstaufführung der Urfassung von Hugo Wolfs symphonischer Dichtung „Penthesilea". Sicher ist dem bekannten Bruckner-Forscher Robert Haas hier eine neue aufsehenerregende Erneuerung geglückt. Der mitreißende „Aufbruch der Amazonen nach Troja", der romantisch schwelgerische „Traum Penthesileas vom Rosenfest" und der wild zerklüftete letzte Teil („Kämpfe, Wahnsinn, Leidenschaften, Vernichtung") schließen sich zu einem überaus lebensvollen, farbenreichen Tongemälde zusammen. Freilich: im Gegensatz zu den Brucknerschen Partituren beschränkt sich bei dem Werke Wolfs die Herausgeberarbeit auf rein aufführungspraktische Dinge. Es galt besonders einen fast 170 Takte umfassenden Strich im letzten Teil wiederaufzumachen und im übrigen einige Schreibfehler auszumerzen. Das sehr komplizierte Stück wurde vom Frankfurter Städtischen Orchester unter Konwitschny mit großer Eindringlichkeit, klanglicher Fülle und rhythmischer Energie gespielt. Die Aufnahme durch das Publikum war die einer herzlichen Anerkennung. Ob das Werk nunmehr für den deutschen Konzertsaal gerettet ist?

Fassen wir die Eindrücke der vier Symphoniekonzerte, über die wir hier zu berichten haben, zusammen. Da waren drei große Werke, stilistisch nicht schwer auf eine Linie zu bringen, glänzender Beweis für die starke und zielbewußte Dirigentenpersönlichkeit Konwitschnys: Bruckners „Vierte" (in der Urfassung), Brahms *e*-moll-Symphonie und Regers „Hiller-Variationen". Dazu die selten gespielte Original-Ouvertüre zu Cornelius' „Barbier von Bagdad": ein bei aller grazilen Beweglichkeit doch recht sprödes Stück. Wie stets konnte man hervorragende Solisten begrüßen: Alfred Cortot mit einer seiner schönsten Gaben: Schumanns Klavierkonzert, Edwin Fischer mit dem *d*-moll-Konzert von Brahms (prachtvoll gespielt in seiner Vitalität und Wärme) und Gerhard Hüsch, der mit diesmal nicht ganz freien Stimmitteln Gesänge von Alexander Friedrich von Hessen und Reger vortrug. Unbeschreiblich natürlich auch wieder der Triumph Willem Mengelbergs, der als Ehrendirigent des Frankfurter Orchesters jetzt jedes Jahr im „Museum" erscheint. Wagners „Tristan"- und „Meistersinger"-Vorspiel und das „Siegfried-Idyll" in ihren eigenwilligen Auffassungen waren nur Vorbereitung auf eine schlechthin begeisternde und eindringliche Wiedergabe des Straußschen „Heldenlebens". Da verstand man wieder einmal, warum der Meister gerade dies Werk dem Holländer gewidmet hat.

In seinem Sonntagskonzert kam uns Hans Rosbaud diesmal mit einem rein klassischen Programm, mit einer zündenden Aufführung der 7. Symphonie von Beethoven als Hauptwerk (als Solist: Walter Gieseking mit seinem zauberhaft schönen, gelösten Mozart-Spiel). Der sechste Kammermusikabend des „Museums" gab seit langem zum erstenmal der Frankfurter Kammermusikvereinigung des Opernhausorchesters Gelegenheit, mit Hans Rosbaud am Flügel mit schönem künstlerischen Erfolg an dieser Stelle zu musizieren.

Einen Zyklus mit sämtlichen Klavier-Violin-Sonaten Beethovens veranstalteten die hochbefähigte Geigerin Maria Neuß und der sehr disziplinierte Pianist Richard Laugs. Im Rahmen der Konzerte der Kulturvereinigung hinterließ die einheimische Geigerin Senta Bergman mit Bruchs *g*-moll-Konzerte bedeutende Eindrücke (begleitet von Fritz Cujé und dem Rhein-Mainischen Landesorchester). Aus der Fülle der Einzelkonzerte sollen hier noch die Abende Lubka Kolessas, Edith Picht-Axenfelds und der Frankfurter Altistin Else Lampmann hervorgehoben werden.

Indessen hat die Frankfurter Oper sich einen neuen Mozart vorgenommen und mit einer Neuinszenierung von „Cosi fan tutte" viel Freude bereitet. Man hat die Anheißersche Übersetzung gewählt, die glücklich erscheint, ohne schon alle Wünsche zu erfüllen. Bertil Wetzelsberger hat das anmutige Werk sehr sauber musikalisch einstudiert. Herbert Decker, der inzwischen nach Frankfurt verpflichtete Bremer Gastregisseur, hat die Szene mit allerlei lustigen Einfällen belebt, am hübschesten im Widerspiel der beiden Paare. Aber das Reizvollste an dieser Neugestaltung ist doch das Bühnenbild Ludwig Sieverts, der, musikalischer Maler wie nur einer, einen entzückenden Kontrapunkt zu den Mozartschen Klängen gefunden hat. Auch das Ensemble kann sich hören und sehen lassen. Lauter stilkundige und geschmackvolle Sänger: die beiden schönen und klangvollen Mädchen von Clara Ebers und Coba Wackers, die komisch bewegliche Despina Maria Madlen Madsens, der lyrisch verfeinerte Tenor Willy Treffners, der etwas schwerere, doch gewandte Bariton Herbert Hesses und schließlich der ausgezeichnet geformte Alfonso Hellmut Schweebs. Der Beifall war überaus herzlich.

Als zweite Operette der Spielzeit ist bei uns Kattniggs „Prinz von Thule" eingezogen. Eine Ausstattungsoperette, die (von Kuntzsch, Klein und Steinbach wirkungssicher einstudiert) die Kassen füllen wird und somit ihrerseits beiträgt zu kommenden kulturellen Taten.

Ernst Krause

Hamburg

Aus dem Konzertzyklus des Kammerorchesters der Hamburger Kulturgemeinde unter Leitung von Konrad Wenk verdient die Uraufführung eines neuen Werkes des jungen Hamburger Komponisten Helmut Paulsen hervorgehoben zu werden, dem man einen weit herzlicheren Erfolg gewünscht hätte, als die nur zögernd mitgehende Zuhörerschaft ihm zuteil werden ließ. Denn diese

„Hamburgische Tafelmusik" für Streichorchester zeichnet sich in ihren vier knapp geformten Sätzen ebenso durch eine prachtvolle rhythmische Lebendigkeit — im Hauptteil des zu Beginn und Beschluß stehenden Marsches und dem scherzomäßigen „Tanz" — wie durch melodisch reizvolle Entwicklung — im Trio des Marsches und den beiden langsamen „Zwischenspielen" — aus, wenngleich zugegeben werden muß, daß die betonte Linearität der Satztechnik mit ihren herben Dissonanzwirkungen nicht unerhebliche Anforderungen an die Auffassungskraft des Zuhörers stellt. Dr. Hans Hoffmann, der seit seiner Übersiedelung nach Bielefeld noch weiterhin dem Hamburger Musikleben als Leiter des Hamburger Kammerorchesters verbunden geblieben war, sah sich leider gezwungen, nach zwei Konzerten mit dem genannten Ensemble seine hiesige Dirigententätigkeit aufzugeben, da sich die nötige Probenarbeit zeitlich nicht mehr durchführen ließ. Damit scheidet nun dieser vielseitige und ausgezeichnete Musiker endgültig von der Hansestadt, in deren Konzertleben die in Ausführung und Programmgestaltung hervorragenden Veranstaltungen des Hamburger Kammerorchesters stets einen besonderen Klang hatten. Es ist auch Hoffmann zu danken, daß er das seinerzeit von Prof. Fritz Stein gegründete, damals besonders auf alte Musik eingestellte Orchester auch für die zeitgenössischen Werke eingesetzt hat. Erfreulicherweise ist es gelungen, als Nachfolger Hoffmanns Staatskapellmeister Dr. Hans Schmidt-Isserstedt von der hiesigen Staatsoper zu gewinnen, dessen Können eine würdige Fortsetzung der Tradition des Kammerorchesters gewährleistet.

In der verhältnismäßig kurzen Zeit seines Bestehens hat es das Hamburger Kammertrio vermocht, sich eine erstaunlich große Resonanz in den an alter Musik interessierten Kreisen Hamburgs zu verschaffen. Kein Wunder, denn dieses Trio (Dr. H. J. Therstappen [Cembalo], Ernst Doberitz [Violine und Viola d'amore] und Erwin Grützbach [Gambe und Violoncello]), besitzt in hohem Maß die Eigenschaften, die für eine stilgemäße Wiedergabe der alten Kammermusik nötig sind. Vollendete Genauigkeit des Zusammenspiels paart sich mit einer werktreuen, aus dem Geist der alten Meister gestalteten Darstellung, die die bisherigen Konzerte der Vereinigung zu Erlebnissen besonderer Art werden ließ. Mit zeitgenössischer Musik machte die Bläservereinigung des Philharmonischen Staatsorchesters bekannt. So hörte man im 2. Kammerkonzert Walther Giesekings idyllisch anmutiges Quintett für Klavier, Oboe, Klarinette, Horn und Fagott und als — Uraufführung — ein Septett in reiner Bläserbesetzung von dem Hamburger Komponisten Helmuth Vogt, dessen unkompliziert-volkstümlicher Ton bei der Zuhörerschaft viel Anklang fand. Ein starker Erfolg wurde der Uraufführung eines Streichquartetts *d*-moll des Konzertmeisters vom hiesigen Reichssender Bernhard Hamann zuteil. Hamann, der bereits vor einem Jahr erfolgreich mit einem Rondo für Solovioline und Orchester als Komponist an die Öffentlichkeit getreten war, hat mit seinem Streichquartett ein Werk geschaffen, das sich ebenso durch die kristallene Klarheit seiner Form wie durch Vitalität und Plastik der melodischen Erfindung auszeichnet. Hamann selbst hob als Primgeiger seines Quartetts das Werk aus der Taufe und stand in seiner doppelten Eigenschaft als schöpferischer und ausübender Künstler im Mittelpunkt begeisterter Beifallskundgebungen. Auch das einheimische Hanke-Quartett setzte sich für zeitgenössische Musik ein. Man hörte — als Erstaufführung für Hamburg — ein Streichquartett in *G*-dur von Jean Françaix — Unterhaltungsmusik im besten Sinne des Wortes, die nicht „tief" sein will, aber in ihrem leichtflüssigen Konversationston sehr für sich einzunehmen versteht.

Dr. Walther Krüger

Wiesbaden

Störungsfaktoren tiefgreifender Art verursachten leider ein längeres Aussetzen der Wiesbadener Berichte. Nach Überwindung der Schwierigkeiten fahren wir nunmehr mit den Berichten fort, die sich zunächst noch auf eine weiter zurückliegende Zeit erstrecken.

Betrachtet man „Lohengrin" als Prüfstein für Tenöre, so tut man Unrecht, den neu zu uns gekommenen Dr. Walter Bienek nach seiner Leistung in diesem Werk zu beurteilen. Ein so ausgesprochen lyrischer Vertreter seines Faches wie er gefährdet seine gerechte Bewertung wie auch seine stimmliche Zukunft durch die Übernahme solcher Rollen. Die leidige Frage der Zwischenfachbesetzung ist hier in Wiesbaden nach wie vor ungeklärt und führt zu solchen Fehl- und Verlegenheitslösungen. In den übrigen Partien hörten wir zum erstenmal Daga Söderqvist hervorragend als Elsa, Lothar Weber, klug gestaltend und stimmgewaltig, als Telramund, Margarete Lüddecke als ausgezeichnete Ortrud, Ewald Böhmer als markanten Heerrufer. Die musikalische Leitung lag bei Generalmusikdirektor Fischer in sicheren und bewährten Händen.

„Spiel oder Ernst?" ist der Titel der einaktigen komischen Oper von E. N. v. Reznicek, die uns das Deutsche Theater bescherte. Von jeher liebt das Publikum solche Stücke, die ihm einen Blick in die geheimnisvolle Welt jenseits des Proszeniums zu werfen gestatten. Es braucht nicht alles wahr zu sein, Hauptsache ist, der Zuhörer freut sich, wie schön da oben gesungen und Theater gespielt wird. Die Aufführung, ein prächtiges Kabinettstückchen, machte Darstellern wie Besuchern viel Spaß und gab Ewald Böhmer und Marga Mayer Gelegenheit, ihre Charakterisierungskunst voll zu entfalten. Auch die übrigen Rollen fanden in Thomas Salcher, Erna Maria Müller und Viktor Hospach treffliche Vertreter. Dr. Ernst Zulauf betreute das Werk als musikalischer Leiter bestens. Leo Delibes' Ballett „Coppélia" mit seinen schwelgerischen Farben war ein obwohl völlig unähnliches, so doch geeignetes Ergänzungsstück. Die verschiedenen Tanzgruppen zeigten unter ihrer Meisterin Hedi Daehler hohes Können.

Das 1. Theater-Symphoniekonzert wies unter Generalmusikdirektor Fischers Leitung zwei symphonische Werke als Eckpfeiler auf. Zu Dank verpflichtete die Wiedergabe einer unbekannten Haydn-Symphonie in *D*-dur, die aufhorchen ließ. Dvořáks Symphonie „Aus der Neuen Welt" erfuhr eine glänzende Aufführung, die den vielfachen Stimmungen aufs feinste nachspürte. Als Solist eroberte Walter Ludwig vom Deutschen Opernhaus in Berlin die Herzen der Wiesbadener. Auch das 1. Zyklus-Konzert im Kurhaus unter Generalmusikdirektor Schuricht wurde durch eine Haydnsche *D*-dur-Symphonie eingeleitet, die ebenfalls von der unbegreiflichen Reife dieses Frühklassikers Zeugnis ablegte. Schuricht und sein Orchester vollbrachten wieder eine Bestleistung. Im *G*-dur-Konzert von Beethoven erreichte Elly Neys Wiedergabe in der mystischen Versunkenheit des Mittelsatzes ihren Höhepunkt.

In einem von A. Vogt geleiteten Volks-Symphoniekonzert, das durch die Tragische Ouvertüre von Brahms eröffnet wurde, hörte man die vortreffliche Frankfurter Sopranistin Henny Schmitt, die sich zunächst für ein Werk des einheimischen Komponisten Curt v. Gorissen mit bestem Erfolg einsetzte und später in Mozarts bekannter „Re pastore"-Arie mit Solovioline (Konzertmeister J. Ringelberg) den Wohllaut ihrer Stimme erneut unter Beweis stellte. Für die Aufführung von Schuberts *B*-dur-Symphonie Nr. 5 war man Musikdirektor Vogt zu Dank verpflichtet.

Dr. Richard Meißner

Aus dem Berliner Musikleben

Ein Musiker, der die Paganini-Variationen von Brahms unter vollendeter Beherrschung aller technischen und rhythmischen Schwierigkeiten musikalisch so überlegen zum Vortrag zu bringen vermag, wie es **Karlrobert Kreiten** an seinem zweiten Klavierabend gelungen ist, gehört zu den Berufenen. Die bezaubernde Gelöstheit seines wunderbar ausgeglichenen Spiels, die federnde Kraft seines Anschlags, der ebense duftigster Zartheit fähig ist, schlugen die Hörer im Beethoven-Saal in ihren Bann. Auf der gleichen künstlerischen Höhe wie dieser Streifzug durch die klippenreichen Grenzgebiete verwegenster Virtuosität, die aller Erdenschwere spottet, bewegten sich ausgesprochen romantische Werke, wie Chopins *c*-moll-Nocturne und *cis*-moll-Mazurka op. 50, Nr. 3. Nur einmal siegte der Geist entfesselter Virtuosität über das Grundelement einer Komposition: Der stolze Rhythmus der Chopinschen *As*-dur-Polonaise wurde durch ein überhastetes Zeitmaß entwuchtet.

Adolf Diesterweg

Die Gewißheit, ein Stück deutscher Geschichte mit zu erleben, gab dem Besuch des **Wiener Philharmonischen Orchesters** ein besonders feierliches Gepräge. Zwar haben wir diese erlesene Körperschaft immer als zu dem deutschen Kulturkreis gehörig empfunden. Nun aber kam dieses Orchester als Vertreter der Reichsdeutschen Ostmark und belegte mit seiner wunderbaren Kunst die umfassende Weite des neuen Großdeutschland. Dem Erscheinen der Wiener in Berlin wurde mit der Anwesenheit des Führers und Reichskanzlers, Dr. Goebbels und anderer führenden Persönlichkeiten eine besondere Weihe gegeben. — Außer Gedanken an das große Ganze reizt ein solcher Besuch natürlich auch zu einem Vergleichen im engeren, fachlichen Sinne. Es ist schwer, wenn nicht unmöglich, den eigenen Klang dieses Orchesters zu beschreiben. Von den Wiener Streichern spricht die Welt. Ihr Ton ist eigenartig dicht, hell und silbern, während man bei unsern philharmonischen Geigern mehr die Vorstellung von goldenem Schwingen hat. Die Streicherlinien der Wiener scheinen mit einem härteren Bleistift gezogen und doch liegt eine betörende Innigkeit darin. Über die Zartheit der Holzbläser lassen sich wiederum nicht genug Ausdrücke der Begeisterung finden. Das Blech ist im ganzen machtvoller, man möchte sagen: barocker als bei uns, so daß der Gesamtklang der Wiener weiter auseinander zu liegen scheint. Die Skala von den silbernen Violinen zum dunklen Blech will einem schlechterdings nicht mehr steigerungsfähig erscheinen. Mit einem Wort: das Wiener Philharmonische Orchester trägt alle Zeichen der Vollendung an sich. Fast hatte man das Gefühl, als wenn Wilhelm Furtwängler vor diesem Orchester ein etwas Anderer sei. Seine Dirigiertechnik war hier nicht ganz so frei wie bei den Berlinern.

Auch war seine Ausdeutung der Unvollendeten von Schubert und der 7. Symphonie von Bruckner verhaltener, stiller und noch mehr nach innen gekehrt, als man es je von ihm erlebt hat. Die Bruckner-Symphonie war eine Schau aus karfreitaglicher Parsifalstimmung, Harmonie, Reinheit und sphärisches Schwingen lag darüber. Es war nicht Musizieren sondern Beten.

Zu einer weihevollen Passionsandacht lud die **St. Eduardkirche** ein. Die zur Verfügung stehenden Mittel sind nicht eben groß. Besonders für das Orchester mußte eine recht kleine Schar von Mitgliedern der Staatskapelle genügen. Aber immer wieder zeigt sich, daß dies beim rechten Willen nicht entscheidend ist. Denn man kann sich unmöglich mehr Liebe zur Sache am Werk vorstellen als hier. Die Seele der Aufführung war Pius Kalt, dessen Kammerchor sich in Berlin schon öft rühmlichst hervorgetan hat. Hier wirkte er mit dem ständigen Eduardkirchenchor zusammen. Die Solopartien hatten Cornelius Bronsgeest und Karl Wiechmann übernommen. Aufgeführt wurde der Passionsgesang „Es ist vollbracht" von Carl Thiel und die Markuspassion von Lorenzo Perosi. Beide gehören der gleichen Generation katholischer Kirchenmusiker an. So groß ist diese Gemeinsamkeit, daß man die deutsche Abstammung des einen und die italienische des andern Meisters kaum noch heraushört. In ihrer Musik lebt die chromatisch betonte Melodik der Jahrhundertwende.

Als **Poldi Mildner** vor Jahren in den Konzertsälen auftauchte, war sie ein Wunderkind, das mit reinster Virtuosität blendete. Ihre außerordentliche Technik besaß sie ja von Anfang an. Nun aber spielte Poldi Mildner zwei Beethoven-Sonaten, die Brahms'schen Händel-Variationen und die *h*-moll-Sonate von Liszt. Ein so tiefes Programm leisten sich nicht alle Pianisten. Aber Poldi Mildner gehört eben zu jenen Künstlerpersönlichkeiten, die die größten Forderungen gegen sich selbst stellen. Ihr Wille, in die hohe Welt von Beethoven und Brahms einzudringen, ist unverkennbar und belohnt mit weitgehendstem Gelingen. Wenn der Abend mit virtuosen Zugaben schließlich doch die lautesten Beifallsstürme erlebte, so gaben sich die Hörer hier der Technik von Poldi Mildner hin, die wahrhaftig ans Wunderbare grenzt. Friedrich Herzfeld

Unter den führenden deutschen Dirigenten lassen sich wenige die Förderung der zeitgenössischen Musik so angelegen sein wie **Carl Schuricht.** Zum zweiten Male in diesem Konzertwinter gab Schuricht einen ganz der neuzeitlichen Musik gewidmeten Abend mit dem Philharmonischen Orchester. Drei deutsche Komponisten standen dreien des Auslands gegenüber. Wenn man Max v. Schillings' Vorspiel zum 3. Akt des „Pfeifertags" abrechnet, hatten gar nur zwei lebende Deutsche die Stellung zu verteidigen. Das war für den Wiesbadener Musikschriftsteller und Komponisten Franz Flößner und für den Kontrabassisten im Wiener Staatsopernorchester Wilhelm Jerger keine leichte und auch keine angenehme Aufgabe. Denn Schuricht hatte ihren Schöpfungen drei Meisterwerke vom Range der frech-genialen Pulcinella-Suite von Strawinsky, der wahrhaft frischen Erdgeruch atmenden „Ungarischen Bauernlieder" von Bartok und des durchschlagenden Feuertanzes aus de Fallas „Liebeszauber" entgegengestellt. In seiner temperamentvollen Darstellung kamen diese Volkstum und Leben atmenden Stücke zu hinreißender Wirkung. Jerger gewinnt in seinen Symphonischen Variationen dem Choralthema mehr ab als man zunächst zu erwarten geneigt ist. Sein Werk bekundet den erfahrenen Orchesterpraktiker, Farbe und Rhythmus sind seine hervorstechendsten Eigenschaften. Flößner steuerte (ebenfalls als Berliner Erstaufführung) eine „Musik für Klavier und Orchester" bei. In den Voranzeigen hieß das Werk noch Klavierkonzert. Diese Änderung der Gattungsbezeichnung war angebracht. Nur selten kommt das Klavier zur selbständigen Entfaltung. Es verschwindet fast in der symphonisch angelegten klanglichen Breite. In die nur wenig leuchtkräftigen Farben des Orchesters gibt es noch dunkle Schatten, keine transparenten Linien. Flößner spielte den Solopart selbst und sah sein Werk durch die ausgezeichnete Unterstützung durch Schuricht und die Philharmoniker mit ansehnlichem Erfolg bedacht. Dr. Richard Petzoldt

Der erste Abend von **Wilhelm Kempffs** Beethoven-Sonatenzyklus (chronologisch) zeigte den Pianisten als einen in den Mitteln zwar herben, in der Wirkung jedoch pathetischen Beethoven-Spieler. Zudem ist Kempff eine „Kanone", die nicht in Übereilung verfällt; das bewies sogleich das fest und entschlossen angefaßte Raketenthema von op. 2, 1. Kempff stellt die dynamischen Gegensätze kraß gegeneinander; zu solchen Ausdrucksmitteln muß der zu ertauben beginnende Beethoven beim Vorspielen gegriffen haben. Dagegen stehen die zarten Anschlagschattierungen, die Kempff zum silbrigen und dämmerigen Hinzeichnen der langsamen Sätze gebrauchte. So wie ihm der Gegensatz an sich gut liegt, liegen ihm auch gegensätzliche Stücke: einerseits das ruhevolle Schweben des Adagio aus op. 2, 3, andererseits das geradezu klavierkonzertmäßig Glanzvolle in den übrigen Sätzen dieser Sonate. Die drei weiteren Fortsetzungen dieses mit sehr großem Beifall aufgenommenen Abends dürften mit Spannung zu erwarten sein.

Kathrein Carsten (Sopran) sang an ihrem Liederabend Bach, Schumann, Brahms und Strauß. Freies Schweben und lichter Glanz der Stimme, dazu echte Ausdrucksgestaltung sind die positiven Punkte ihres Singens, die leider durch einen negativen Punkt zum Teil aufgehoben werden. Als solcher muß die anscheinend durch Dialekt ungünstig beeinflußte Vokalbildung bewertet werden, die das für das volle Ausströmen der Stimme so geeignete *a* gelegentlich zum Murmelvokal ohne Lautqualität macht. Wenn dieser Nachteil zu beheben wäre, so würden von der Künstlerin ganz große Wirkungen ausgehen können; das bewies besonders Schumanns „Mondnacht". An Käte Grandt hatte die Konzertgeberin zur Ausführung der obligaten Violinstimme in Bachs Arie „Wenn die Frühlingslüfte streichen" sich eine Könnerin ersten Ranges gesichert. Friedrich Rolf Albes am Flügel war ein feingestaltender und anpassungsfähiger Begleiter. Ernst Boucke

Das Münchener **Stross-Quartett** zählt zu den künstlerisch hervorragendsten Kammermusikvereinigungen Deutschlands. Auch in neuer Besetzung — die zweite Geige spielt jetzt Franz Schmidtner, das Violoncello Paul Grümmer — bildet es eine geistige Einheit werkdienender Persönlichkeiten. Die Durchseelung des Klangbildes, die Plastik des musikalischen Strukturaufbaus, die Einmütigkeit der Vortragsgesinnung geben diesem Ensemble die völlige Freiheit über den Stoff und befähigen es zu einem stark innerlich bewegten und tonlich reich differenzierten Gestalten. Das Zusammenschwingen der kostbaren italienischen Meisterinstrumente der vier Gefährten beglückt das Ohr. Nur der Primarius könnte seiner Strichgebung noch mehr Reife und Fülle verleihen. Das Programm galt Beethoven: der Tiefsinn des op. 127 in *Es*-dur wurde ebenso zwingend erschlossen wie die Leidenschaft und Stimmungshaftigkeit des zweiten Rasumofsky-Quartetts (op. 59). Einen Wunsch hätte man, daß nämlich die Gemeinschaft sich auch neueren Werken zuwenden möchte.

Schon mit der Wahl von ausgesprochen Effekt machenden und mit orchestralen Reizen spielenden Werken für sein Konzert mit dem Landesorchester Berlin verriet **Paul Ketteler** den routinierten Kapellmeister. Seine Art zu gestalten ist etwas kühl und weniger Ausfluß innerer Persönlichkeitskräfte als Erprobung einer klaren Technik. Der Dirigent, dem die Musiker durch Durchsichtigkeit des Vortrags ihre Folgebereitschaft zu erkennen gaben, begann mit zwei Stücken von Erich Anders. Der witzig-bunte, rhythmisch bewegliche Anfang der „Musik vor dem Vorhang" op. 71, der irgendwie Theateratmosphäre einfängt, ließ eigentlich mehr erhoffen, als die Komposition später hielt. Der Anhauch des französischen Impressionismus wurde bald gar zu deutlich spürbar, namentlich in dem stark illustrativen Stimmungsbild „Wattenmeer im Hochsommer" op. 77, das sich von Anregungen Debussys nährt, der denn auch mit zwei Nocturnes selbst im Programm vertreten war. Immerhin zeigt Anders Geschick darin, die Instrumentationsfarben einzusetzen. Busonis blenderische Indianische Fantasie für Klavier und Orchester wurde darauf von Willi Stech mit Freude an der mühelosen Bewältigung virtuoser Schwierigkeiten dargeboten, ohne daß der Solist der schwermütigen Gefühlswelt der eingestreuten indianischen Originalweisen besonders nachhing. Ketteler begleitete schlagsicher. Als symphonisches Hauptstück des Abends war Tschaikowskys „Pathétique" vorgesehen. Dr. Wolfgang Sachse

Aus dem Leipziger Musikleben

Konzert. Die traditionelle Karfreitags-Aufführung von **Bachs Matthäuspassion** in der Thomaskirche vermittelte auch in diesem Jahre wieder den Hörern ein Erlebnis erregender Eindringlichkeit. Kennzeichnend für die Auslegung, die Günther Ramin dem Werk gibt, ist der vollendete Ausgleich zwischen der überlegenen Stilklarheit und der unmittelbaren Erlebniskraft der Gestaltung, die den Turba-Chören packendes dramatisches Leben und den Chorälen eine ergreifende innere Anschaulichkeit verleiht. Von jeder noch so leisen Sentimentalität, von allem ungezügelten Überschwang hält sich diese Deutung maßvoll fern und erschöpft doch den seelischen Gehalt des Werks bis zum letzten Grunde. Dieser dem innersten Wesen des Werks und seines Meisters gemäßen Auffassung entspricht ganz die Gestaltung der Christuspartie durch Gerhard Hüsch, der ihr stimmlich schönste Erfüllung und im Vortrag einen betont männlichen Charakter gibt. Wenn sich Heinz Matthéi mit seinem hellen Tenor als Evangelist dank der erlebten Ausdruckskraft seines Vortrags schon oft bewährte, so begegnete man dem hervorragenden jungen Bassisten der Leipziger Oper Friedrich Dalberg in einer großen Leipziger Oratorienaufführung hier wohl zum ersten Male. Sein durchaus dramatischer Stimmcharakter läßt die kleinen Stellen der Baßfiguren viel Leben und Farbe gewinnen, und auch auf dem Gebiet der Arie vermag die Stimme dank der klugen und stilverbundenen Vortragskunst des Sängers zu überzeugen. Die Sopranarien sang Anny Quistorp mit ihrem sammetweichen Stimmklang sehr eindrucksvoll, und

Eva Jürgens setzte einen ungewöhnlich schönen vollen Alt mit warmer Empfindung ein. Bewunderungswürdig an diesen Aufführungen ist immer wieder die Leistung des Chors, der allen Schwierigkeiten überlegen mit instrumentaler Gleichmäßigkeit seine Linien zieht, und dabei, ebenso wie die Solisten und das Tutti des Gewandhausorchesters, den Absichten des Dirigenten ein idealer Mittler ist.

Oper. Am Ostersonntag fügte die Leipziger Oper im Rahmen ihrer Wagner-Festspiele mit einer besonders verantwortungsbewußt durchgeführten „Parsifal"-Neuinszenierung das letzte Glied in die Reihe ihrer Bühnenneugestaltungen des Wagnerschen Gesamtwerks ein, die in der Befolgung aller von Wagner überlieferten Ausführungsvorschriften und in der Beschränkung auf die dem Institut selbst zur Verfügung stehenden Kräfte zwei höchst bemerkenswerte Grundsätze verwirklicht. Der Vorzug des letztgenannten, statt einer mehr oder weniger zufälligen Gastbesetzung ein seit Jahren eingespieltes Ensemble zu haben, wurde auch im Parsifal wieder in einer überaus ausgeglichenen Leistung von Bühne, Chor und Orchester deutlich, in der der Dirigent Generalmusikdirektor Paul Schmitz unschwer sein persönlichstes künstlerisches Wollen verwirklichen konnte. Auch dies ist, wie die Bühnengestaltung Wolfram Humperdincks es ebenfalls anstrebt, das künstlerische Ergebnis vollendeter Werktreue, getragen von einem tief innerlichen Nacherleben. Von den Sängern zeigte Seider in glanzvoller stimmlicher Entfaltung und im ernsten Streben zu vergeistigtem Vortrag, daß er immer mehr ins Fach des Wagner-Tenors hineinwächst, ebenso wie Camilla Kallab als Kundry sich erneut im hochdramatischen Fach bewährte. Ganz hervorragend war erwartungsgemäß Dalberg als Gurnemanz, und ausgezeichnetes leisteten ebenfalls Horand als Amfortas und Streckfuß als Klingsor. Im Bühnenbild Max Eltens war die Karfreitagswiese nicht recht frühlingshaft und Klingsors Zaubergarten mehr süß als phantasievoll, dafür aber war das erste Bild voll hinreißender Schönheit und Poesie.

Und noch einmal „Parsifal": Der Reichssender Leipzig sandte das Werk im Rahmen seines Wagner-Zyklus unter Weisbach mit berühmten Gästen in einer Wiedergabe, die im Einsatz der technischen wie der musikalischen Mittel eine Spitzenleistung des deutschen Funks darstellte. Die leidenschaftsglühende Auslegung der Partitur durch Weisbach ließ den Hörer besonders in den Szenen das Fehlen der Augenschau vergessen, in denen dem Meister die Farben des Orchesters und der Chorwirkungen in starkem warmen Leuchten aus der Feder fließen. Füllte so der Dirigent den Klangraum der Partitur mit seelischer Spannkraft aus, so darf man auf der anderen Seite wohl sagen, daß kaum ein Takt der Partitur in edlerem Schönklang gesungen werden kann, als es hier geschah. Dabei bewährte sich der Bayreuther Stil eines Helge Roswaenge, einer Martha Fuchs, eines Josef v. Manowarda und Robert Burg im besonderen in einer Deklamationskunst, die in jedem gesungeren Wort ein Stück seelischen Erlebens in Klang umsetzt und die nun am Lautsprecher, wo man mit seinem Ohr dem Sänger so nahe ist und wo jedes unechte Gefühl deutlich wird, mit besonderem Adel zur Wirkung kommt. Als Spielleiter war Karl Stueber bemüht, auch den szenischen Rahmen des Weihefestspiels wenigstens in den Gralsszenen durch eine akustische Abtönung der verschiedenen Chöre anzudeuten. Vor allem aber war die Glockenfrage unter Überwindung ungewöhnlicher Bemühungen klanglich in ganz hervorragender Weise gelöst, was demnächst eine ausführlichere Darstellung finden soll.

Dr. Waldemar Rosen

Aus dem Münchener Musikleben

Im letzten Abonnementkonzert des Konzertvereins (Münchener Philharmoniker) galt es Abschied zu nehmen von **Siegmund v. Hausegger,** der an diesem Abend seine Tätigkeit als ständiger Dirigent der Abonnementkonzerte des Konzertvereins, dessen musikalischer Oberleiter er zugleich war, beschloß. Fast zwei Jahrzehnte hat er an dieser verantwortungsvollen Stelle gewirkt und kraft der sittlichen Strenge und Reinheit seiner künstlerischen Persönlichkeit das Münchener Musikleben im Sinne einer deutschbewußten, volkhaften Kunstübung aufs segensreichste befruchtet und richtunggebend beeinflußt. Was er während dieser Zeit als geistig überragender, alle Gebiete der Musik mit gleich durchdringendem, klarem Kunstverstand meisternder, aus innerstem Miterleben gestaltender Dirigent im einzelnen geleistet, davon künden seit Jahr und Tag die laufenden Berichte der AMZ., der er in seiner ganzen musikkulturellen Haltung von je nahe stand, mit lauter Sprache, wie sie auch zu seinem besonderen Ruhme immer melden konnten, zu welch festlichem Ereignis und aufwühlendem Erlebnis seine alljährliche Aufführung der Neunten von Beethoven wurde. Mit diesem Werke nahm er jetzt Abschied. War es nun die eigene Stimmung der Stunde oder wuchs der Dirigent diesmal wirklich noch über sich hinaus — man glaubte, die Symphonie noch nie so überwältigend von ihm gehört zu haben. Die Münchener Philharmoniker, in ihrer hervorragenden Spieldisziplin und Vortragskultur ganz Hauseggers Schöpfung, der von Adolf Mennerich glänzend geschulte Philharmonische Chor wie das Soloquartett (Gertrud Callam, Johanna Egli, Marius Andersen, Rudolf Watzke) standen völlig im Banne des außerordentlichen Anlasses und erhoben sich mit ihren Leistungen zu stolzer Höhe. Schon zu Beginn des Konzertes, das als Einleitung ein Händelsches Concerto grosso brachte, aufs herzlichste begrüßt, war Siegmund v. Hausegger dann am Schlusse Gegenstand stürmischer, nicht endenwollender Huldigungen. Immer wieder mußte er sich an dem blumengeschmückten Pulte inmitten einer erdrückenden Fülle von Lorbeerspenden zeigen. Und nicht eher beruhigten sich seine begeisterten Verehrer, als bis er mit einigen schlichten Worten dankte und versicherte, daß, scheide er auch von dieser Stelle, er doch weiterhin München gehöre.



Die traditionelle Aufführung der Matthäuspassion im jeweils letzten Abonnementkonzert der **Musikalischen Akademie** (Bayerisches Staatsorchester) leitete diesmal Karl Tutein (für den erkrankten Richard Trunk) und überraschte durch die Sicherheit, mit der er, ohne eine Probe gehabt zu haben, den gewaltigen Apparat zusammenhielt, und wie er darüber hinaus die lebendig gegliederte, innerlich bewegte Wiedergabe mit manchen feinen persönlichen Zügen ausstattete. Ihren Aufgaben aufs innigste verwachsen, folgten ihm das Staatsorchester und der Münchener Lehrergesangverein mit hingebungsvollem Eifer. Ebenso bewährten sich in ihren schwierigen Aufgaben wieder aufs bewundernswerteste Georg Hann (Christus) und Julius Patzak (Evangelist), wie auch die übrigen Solisten Elisabeth Feuge, Maria Cornelius und K. O. Dittmer.

Während die Bayerische Staatsoper in Mailand Wagners „Ring" aufführte, stattete das **Orchester des Teatro communale in Florenz** München einen Besuch ab und veranstaltete im Nationaltheater zwei Konzerte. Das erste leitete der von seinen wiederholten Münchener Gastspielen rühmlichst bekannte Gino Marinuzzi. Unter seiner stilsicheren, leidenschaftlichen, durch einen geläuterten Geschmack aber immer künstlerisch gebändigten



Führung erklangen in höchster technischer Vollendung Werke von Spontini, Debussy, Mozart, Beethoven und eine sehr gewandt geschriebene, farbenreiche eigene Komposition, Sicania, bei deren Wiedergabe man in den Florentinern einen Orchesterkörper von äußerster Präzision des Zusammenspiels, blühender Sinnlichkeit und Vornehmheit des Klanges und elmentarer Ausdruckskraft kennen lernte. Diese erlesenen Vorzüge offenbarten die Gäste nicht minder beglückend bei dem zweiten Konzert, in dem sich ihr ständiger Dirigent Mario Rossi mit Werken von Cimarosa, Salviucci, Verdi, Brahms und Richard Strauß als ein temperamentvoller, wirkungssicherer, klangfreudiger Orchesterleiter erwies. Dirigenten wie Orchester fanden herzlichste, dankbar begeisterte Aufnahme.

Dr. Willy Krienitz

Westdeutsches Musikleben

Düsseldorf

Verschiedene neue Werke, von Generalmusikdirektor Hugo Balzer in den Programmen mit bewährtem Musikgut klug gemischt, erregten besonderes Interesse. Da bot Balzer mit vollem Einsatz seines einfühlsamen Musizierens als Uraufführung den Musikpreisauftrag der Stadt Düsseldorf, die 2. Symphonie von Hans Sachsse, ein brauchbares Werk von sehr anständiger musikalischer Gesinnung, in dem keine Sucht zum Experimentieren herrscht, das von fast volkstümlich einfachen Themen gespeist wird, aus ihnen aber starke Steigerungsenergien entwickelt, die nicht überall überzeugten, doch dem Neuling eine sehr herzliche Aufnahme sicherten. Die ebenfalls uraufgeführte „Sinfonietta für großes Orchester“ von Kurt Rasch geht eigene Wege ungeschminkter logischer Formklarheit. Ein strenggeführter Expositionskanon gibt gleichsam die Visitenkarte ab. Der von motorischen Kräften erfüllte folgende Satz gipfelt in einem Bolero, der auch im Scherzo bestimmenden Einfluß behält. Eine Ciacona beschließt das aus einem starken geistigen Wollen hervorbrechende Werk, dem ein freundliches Echo zuteil wurde. Das feinnervige Mozart-Spiel Winfried Wolfs, Wilhelm Backhaus' monumental-sachliche und männlich-starke Brahms-Deutung (Klavierkonzert *d*-moll), kammermusikalische Erlebnisse mit dem Strub-Quartett und Elly Ney als Pianistin (Brahms, Beethoven, Schubert) und ein Pfitzner-Abend, an dem das Düsseldorfer Bresser-Quartett das vergeistigte *cis*-moll-Quartett und Gisela Derpsch, vom Meister selbst unnachahmlich poetisch begleitet, eine Reihe Lieder sehr eindrucksvoll sang, seien als bedeutsame Ereignisse im Ganzen aufgezeigt. Balzer war nicht nur hier stets ein verantwortungsvoller und wendiger Helfer, er bestätigte durch die wohldisponierte und tektonisch klar geschichtete Wiedergabe von Brahms' *e*-moll-Symphonie und der rauschhaft klingenden „Don Juan-Tondichtung“ Richard Straußens sich und sein prachtvoll musizierendes Orchester erneut als eine harmonische Musiziereinheit, die vornehmlich mit unumstrittenen Schöpfungen im Bereich des Klassischen und Romantischen stets ein aufgeschlossenes Publikum findet.

Ernst Suter

Essen

Konzerte. Das fünfte Vormietkonzert brachte in der Hauptsache Musik des schönen Klangs. So spielte Gerda Nette das *c*-moll-Klavierkonzert von Rachmaninoff, das durchweg Klang und Farbe zu rauschhaftem Eigenleben verhilft. Die Pianistin, die musikantisches Blut und glänzende Technik besitzt, ließ den Klavierklang in das allgemeine Fest des Klanges eintauchen, spannte dabei Rhythmus und Melodik in einer für eine Frau fast ungewöhnlichen Weise, so daß das Werk leidenschaftlich durchdrungen erschien. Die Hörer, die das Klangwunder Rachmaninoffs staunend verfolgten, riefen die junge Künstlerin wiederholt hervor. Schumanns 1. Symphonie eröffnete den Abend und Richard Straußens „Don Juan“ schloß ihn, beides von Albert Bittner und dem Städtischen Orchester mit aller instrumentalen Leuchtkraft wiedergegeben. — Das sechste Vormietkonzert machte die Essener mit den „Variationen über ein Geusenlied“ von Helmuth Degen bekannt, die beim vorjährigen Musikfest in Baden-Baden uraufgeführt wurden. Der siebenunddreißigjährige Komponist sucht in ihnen neue Möglichkeiten der Variationskunst, indem er aus dem Liedthema in jeder Variation eine neue rhythmisch-melodische Veränderung entwickelt. Er tut es mit wirksamster Verwendung kontrapunktischer und formaler Mittel, sich mehr auf den Effekt gründend als auf überzeugendes musikalisches Wachstum. Die kompositorische Arbeit und die Wiedergabe bedachten die Hörer mit dem anerkennenden Hervorruf des anwesenden Komponisten. Das Violinkonzert Dvořáks brachte Elisabeth Bischoff aufs Podium. Eine schlanke Höhe und eine schwebende, nicht so sehr volle als weiche Tiefe des Violintons ließ sie das kantig Musizierte, wie man es sonst besonders im letzten Satz dieses Konzerts kennt, ins Weibliche mildern. Wie überhaupt weniger im stark Akzentuierten als in den kleinen charakteristischen rhythmischen Rückungen sich ein feines Bewegungsgefühl bei der Künstlerin verriet, das in der Überleitung zum 2. Satz und dann in diesem selbst ganz ins Gesangliche ausschwingen konnte. Die Hörer bereiteten ihr einen großen Erfolg. Bittner schloß das Konzert mit Tschaikowskys 4. Symphonie, deren Russisch-Musikantisches er mit einer gewissen Besessenheit betonte, von durchdringender Prägnanz im Scherzo.

In der Kammermusik erschienen mehrmals Gäste in unserer Stadt. Eduard Erdmann spielte in einem Hauskonzert Werke von Beethoven und Schubert. Das Quartetto di Roma, diesmal von der NSG. „Kraft durch Freude“ eingeladen, vermittelte italienische Musik von Cambini, Malipiero und Verdi. Die Bläservereinigung der Berliner Staatsoper ließ das *c*-moll-Quintett von Spohr und ein Divertimento von Paul Juon erklingen, das mit seinem spielerisch-tänzerischen Charakter als ein glückliches Beispiel musizierfreudiger Bläsermusik gelten muß. Martin Theopold spielte dazu Klavierwerke von Szymanowski, Debussy und Brahms mit rassigem Temperament. Das Essener Folkwang-Quartett hörte man ebenfalls vor Dvořáks *As*-dur-Quartett, mit neuen Werken. Ein Streichquartett in *f*-moll von Georg Göhler bewies die solide Musikalität und phantasievolle Verarbeitungskunst seines Komponisten. Von einem Streichtrio des jungen Jean Françaix waren die Hörer besonders entzückt; es kennzeichnet mit seiner frisch dahinfließenden Unbekümmertheit und am Einfall das ursprüngliche Talent.

Zeitgenössische Vokalmusik gab es vom Essener Paulus-Chor zu hören, der sich unter der Leitung Otto Helms in selbstloser Weise für ein Programm mit zeitgenössischen Komponisten einsetzte. Hugo Distler, Wolfgang Fortner, Ernst Pepping waren mit motettenhaften Kompositionen dabei vertreten, während Werke von Karl Hoyer, Fritz Schulze und Karl Gerstberger der Weimarer Johannes-Ernst Köhler auf der Orgel spielte.

Oper. Das Essener Opernhaus inszenierte die alte Operette „Nanon“ von Zell und Geneé neu in einer Bearbeitung von Arthur Treumann-Mette, der schon in dieser Spielzeit dem „Großadmiral“ Lortzings mit Erfolg zu neuem Leben verhalf. Ernst

Therwal inszenierte Rossinis „Barbier" mit Bühnenbildern von Ernst Rufer und unter der musikalischen Leitung von Winfried Zillig. Clemens Kaiser-Breme sang sehr kulturvoll die Titelrolle des Werkes. Für die Secco-Rezitative hatte man die neue, sehr natürlich wirkende Übertragung von Siegfried Anheißer verwandt. Großen Erfolg hatte eine liebevolle Neuinszenierung des „Freischütz", die Generalintendant Alfred Noller selbst vorgenommen hatte und die von Albert Bittner dirigiert wurde. Ernst Rufer hatte dazu vorzüglich den Geist des Werkes treffende Bühnenbilder geschaffen. Dr. Eugen Brümmer

Vom Musikalienmarkt

Musikverlag Willy Müller, Karlsruhe i. B.

Fritz Büchtger: Drei kleine Motetten für gemischten Chor a cappella.

Die erste dieser streng diatonisch, mit charaktervollen Durchgängen gearbeiteten Motetten bringt über einem Baßostinato einen Kanon zwischen Sopran und Tenor mit freiem Alt-Kontrapunkt. Sopran und Alt gehen zunächst im Einklang; die spätere plötzliche Einklangsparallele zwischen diesen beiden Stimmen Takt 24/25 auf „mit ihrer" ist aber allzu sporadisch, unmotiviert und stört (vielleicht ein Druckfehler?). Die beiden andern Motetten stellen doppelte Kanons zwischen den beiden Oberstimmen einerseits und den beiden Unterstimmen andererseits dar und sind, wie die erste, gleich gehalt- und stimmungsvoll. Ernst Boucke

Verlag Kistner & Siegel, Leipzig.

Werner Trenkner: Fünf Lieder mit Orchester oder Klavier. 1. Öde; 2. Abschied; 3. Das Mägdlein und der Dornbusch; 4. Die Sonne sank; 5. Der Gänsehirt. Ausgabe für Gesang und Klavier.

Die Lieder verlangen den außerordentlichen Stimmumfang vom dreigestrichenen *c* bis zum kleinen *b*: Charakteristische Begleitfiguren bzw. -motive untermalen eine dankbar ausladende Gesangstimme oder stehen in polyphoner Beziehung zu ihr. Schon als Klavierlieder sehr wirksam, werden die fünf Gesänge als Orchesterlieder besonders starken Eindruck machen. Ernst Boucke



Verlag Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Adolf Hoffmann: Die Blockflöte zum Klavier. Drei Hefte.

Die Blockflöte hat sich heute einen festen Platz in der Hausmusik erworben und nun wird versucht, ob sie sich den Formen bisherigen Musizierens eingewöhnt. Man weiß jetzt, daß sich Blockflöte und Klavier vertragen, geht einen Schritt weiter und bereichert das Volksliedsingen zum Klavier um eine freie Blockflötenstimme. Adolf Hoffmann hat hier drei Hefte herausgegeben, die den Gesamttitel „Die Blockflöte zum Klavier“ tragen: 1. Trarira (Deutsche Kinderlieder), 2. Maienzeit und Sommerlust, 3. Wenns die Soldaten. Zur Ausführung läßt sich zunächst sagen, daß sich die Instrumentalstimmen zum großen Teil vom Blatt spielen lassen. (Für Kinder wird freilich die Flötenstimme des ersten Heftes noch zu schwer sein.) Der Satz ist schlicht, die Flöte umspielt in harmonischer Figuration oder kanonartig einsetzender Stimme die Liedmelodie, die meist beim Klavier liegt, aber streckenweise auch in der Blockflötenstimme erscheint. Durch diesen Wechsel wird das Einüben unbekannter Lieder allerdings etwas erschwert, und ein eigenes Blatt mit den Singstimmen wäre willkommen. Neben diese bewegliche Stimmführung tritt die Möglichkeit, die Lieder in verschiedener Besetzung der Singstimme auszuführen und im Vortrag der verschiedenen Strophen abzuwechseln. Ein besonderes Wort über die Auswahl. Vom ersten Heft wünscht sich der Herausgeber, daß es „dem nicht selten verkannten und vergessenen, im Kern uralten, echten Kinderlied mit dem ihm innewohnenden Reichtum an schlichter Schönheit und oft köstlichem Humor wieder zu weitester Verbreitung verhelfen möge“. Mit Spiel und Tanz beginnt es. Den Schluß der einundvierzig Nummern bilden einige Wiegenlieder. Das zweite Heft singt von Maienzeit und Sommerlust. Hier verbinden sich gefühlsmäßig Flöte und Singstimme am innigsten. Der Band bringt besonders schönes und zum Teil heute verbreitetes und gern gesungenes Liedgut des 16.—18. Jahrhunderts. Das dritte Heft führt durch die schönsten Soldatenlieder vom Landsknechtsmarsch bis zum Weltkrieg. Es sind Lieder, die in Schule und HJ. viel gesungen werden. Man kann diesen Heften für Schule und Haus weite Verbreitung wünschen, denn sie bringen wertvolles Liedgut. Sie stehen als gleichberechtigte Versuche neben den Bestrebungen, die das Zusammengehen von Blockflöte und Klavier der reinen Instrumentalmusik überlassen wollen.

Herbert Lingsch

Bärenreiter-Verlag, Kassel.

Karl Marx: Vier Gesänge vom Tage für Baß und Streichquartett op. 25.

Die zugrunde liegenden Texte sind „Komme, o Tag!“ und „Morgenlied“ von Ludw. Friedr. Barthel, „Die Quelle“ von Jak. Kneip und „Regen“ von Franz Joh. Weinrich. Karl Marx' ausgesprochen vornehme, ungesuchte und ganz eigene Kompositionsart beweist sich auch in den Vertonungen dieser vier Gedichte. Seine diatonischen Melodien wölben sich so naturgewachsen wie Bergesrücken (in „Komme, o Tag!“) oder fluktuieren wie Wasser (in „Die Quelle“); in der Quartettbegleitung erscheinen Naturmotive feinsinnig zu Kunstmitteln stilisiert, zum Teil nur ihrer Idee nach dargestellt, wie z. B. das Peitschende eines starken Regens (im letzten Stück). Glücklich volkstonhaft ersonnen ist das beschwingte, eilende Schreiten im Morgenlied; die mörikesche Grazie dieses Stückes steht in gutem Gegensatz zur hölderlinschen Hymnik des ersten, wie danach das Raunen des dritten zum Gischten des vierten. Karl Marx' solide gearbeitete, immer auf dem Einfall beruhende, diesen Einfall aber tiefstem Erleben verdankende Musik macht ihn zum echten deutschen Künstler.

Ernst Boucke

Kleine Mitteilungen

Um einen Querschnitt durch ihre künstlerische Arbeit aufzuzeigen, veranstaltet die **Berliner Hochschule für Musik** in der Zeit vom 6.—14. Mai 1938 eine Musikwoche. Vorgesehen sind ein Händel-Abend, ein Mozart-Abend mit ausschließlich konzertanten Werken des Meisters, der von Hochschulprofessoren als Solisten bestritten wird, ein Bach-Abend unter Leitung von Prof. Dr. Fritz Stein, ein a cappella-Chorkonzert unter Leitung von Prof. Kurt Thomas, ein Orgelabend mit zeitgenössischen Werken, ein Kammermusikabend und Aufführungen von „Zauberflöte“ und „Zigeunerbaron“.

Das **Amsterdamer Concertgebouw** feiert demnächst das fünfzigjährige Bestehen. In den beiden Konzerten am 6. und 7. Mai wirken unter Mengelbergs Leitung das Concertgebouw-Orchester und der Amsterdamer Tonkunst Chor mit. Im Stedelijk-Museum wird gleichzeitig eine Musikausstellung eröffnet.

Heidelberg veranstaltet seine diesjährigen musikalischen Festveranstaltungen als **Haydn-Schumann-Tage** (28.—31. Mai). Die Gesamtleitung hat Generalmusikdirektor Kurt Overhoff. Ausführende sind das Städtische Orchester, der verstärkte Bach-Verein unter Leitung von Universitätsmusikdirektor Prof. Dr. Hermann Poppen, das Breronel-Quartett, J. v. Manowarda, H. Fahrni, H. Marten, H. Gießen, O. Sonnen, Prof. L. Hoelscher, R. Noll, A. Berg.

Auf Schloß Burg an der Wupper führt das Reichspropagandaamt Düsseldorf in Verbindung mit der Kreisleitung Bergisch-Land und der Fachschaft Komponisten in der Reichsmusikkammer in diesem Jahre zum fünftenmal seine **„Burgmusiken“** durch. 80% der Werke in den diesjährigen Programmen sind zeitgenössischer Musik gewidmet. Vorgesehen ist: August Weweler-Feier (5. Mai), Kammerkonzert der 3. Komponistentagung (6. Mai), Musik der HJ. (18. Juni), Finnische Musik (10. September), zeitgenössische Kammermusik von Simon, Leonhardt, Albrecht v. Hohenzollern, Gerster, Carriere (22. Oktober) und von Rinkens, Chemin-Petit, Leonhardt, Graener (23. Oktober), Schubert-Abend (5. November).

Das wie alljährlich in Langenberg (Rheinland) für Ende Mai vorgesehene **Niederbergische Musikfest** mußte mit Rücksicht auf die Gaumusikwoche auf den 11. und 12. Juni verlegt werden. Im Mittelpunkt des von Musikdirektor Mombaur gestalteten und ausgeführten Programms steht Beethovens Neunte. Die Vortragsfolge des 2. Festkonzertes sieht Werke von Weber, Schumann (Violinkonzert), Brahms, Kaun und Weweler vor.

In München finden vom 13.—18. Mai **Zeitgenössische Musiktage** statt, veranstaltet durch die Neue Musikalische Arbeitsgemeinschaft. Im ersten Abend bringt die Rundfunkspielschar unter Leitung von Helmuth Seidler Werke von Cesar Bresgen, Franz Biebl, Karl Marx, Gerhard Maasz zur Aufführung. Der zweite Abend bringt Werke von Josef Haas, Karl Marx, Hermann Reutter, Paul Graener, Armin Knab, Hermann Simon und Alfred Beckerath. Im dritten Abend singt der Münchener Bach-Verein unter Leitung von Karl Marx neue Chormusik von Hugo Distler, Fritz Büchtger, E. Lothar v. Knorr und Ernst Pepping.

Das **39. Schweizerische Tonkünstlerfest** wird als sogenanntes „Kleines Fest" am 30. April und 1. Mai in Yverdon durchgeführt.

Das **7. internationale zeitgenössische Musikfest auf der Biennale in Venedig** ist für die Zeit vom 5.—13. September angesetzt. Zur Aufführung sind vorgesehen Werke von Bianchi, Gabriele, Casella, Desderi, Frazzi, Ghedini, Lualdi, Marinuzzi, Masetti, Pilati, Pizzetti, Rosati, Salviucci, Tocchi, Tommasini (Italien); Beck (Schweiz); Fortner, Hindemith (Deutschland); Honegger, Poulenc (Frankreich); Kodály (Ungarn); Martinu (Tschechoslowakei); Pijper (Holland); Stan Golestan (Rumänien); Sowerby (USA.); Villa Lobos (Brasilien); Walton (England).

Deutschlands Außenhandel mit Musikinstrumenten betrug im Februar 1938 5310 dz im Werte von 2242000 RM. Die Vergleichszahlen für den Februar des Vorjahres lauten: 4695 dz — 2092000 RM. Jeweils im Januar bis Februar gestaltete sich der Außenhandel in Musikinstrumenten wertmäßig:

		1938	1937	1936	1935
Ausfuhr	RM.	4552000	4171000	4251000	3293000
Einfuhr	RM.	93000	42000	70000	127000

In den Tagen vom 21.—27. Mai findet in Teplitz-Schönau die diesjährige **„Sudetendeutsche Musikfestwoche"** statt, die eine Übersicht über das sudetendeutsche Musikschaffen geben wird.

Das **4. Freiburger Musikfest,** das die Tradition der Reger-, Bruckner- und Brahms-Feste der vergangenen Jahre fortsetzt, wird unter der Gesamtleitung von Generalmusikdirektor Bruno Vondenhoff in der Zeit vom 9.—17. Juli als Schubert-Fest angekündigt. Das Programm sieht drei Kammermusikabende und drei Orchesterkonzerte vor. Auch die *Es*-dur-Messe wird geboten.

Der Leiter des Regensburger Domchors, Theobald Schrems, hat vor einem Kreis von Fachleuten eine Erfindung vorgeführt, die bereits beim Reichspatentamt angemeldet ist. Es handelt sich um die sogenannte **„Lichtnote"**, ein Lehrmittel für den musikalischen Unterricht, das den Lehrer befähigen soll, die Schüler auf einfachem und schnellem Weg zum sicheren tonalen Singen zu führen.

Personal-Nachrichten

An seinem 49. Geburtstag verlieh der Führer und Reichskanzler wiederum Titel an eine Reihe namhafter Künstler und Wissenschaftler. Auf dem Gebiet der Musik handelt es sich um folgende Persönlichkeiten: es wurden verliehen der Titel Professor dem Klavierpädagogen und Musikschriftsteller **Rudolf Maria Breithaupt** in Berlin, dem Komponisten und Kirchenmusikdirektor **Martin Grabert** in Berlin, dem Konzertpianisten **Siegfried Grundeis** in Leipzig; der Titel Generalmusikdirektor: dem Kapellmeister **Alfons Dressel** in Nürnberg, dem Dirigenten und Städtischen Kapellmeister **Leopold Reichwein** in Bochum und Wien; der Titel Staatskapellmeister: dem Kapellmeister an der Staatsoper Berlin **Karl Elmendorff,** dem Kapellmeister am Deutschen Opernhaus Berlin **Walter Lutze,** dem Kapellmeister an der Staatsoper Hamburg Dr. phil. **Hans Schmidt-Isserstedt,** dem Kapellmeister an der Staatsoper Berlin **Johannes Schüler;** der Titel Kammersänger: **Hendrik Drost** in Nürnberg, **Walter Großmann** in Berlin, **Georg Hann** in München, **Peter Markwort** in Hamburg, **Hans Hermann Nissen** in München, **Hans Joachim Sattler** in Hamburg, **Wilhelm Schirp** in Berlin, **Karl Schmitt-Walter** in Berlin, **Willy Wissiak** in Hannover; der Titel Kammersängerin: **Maria Engel** in Hannover, **Felicie Hüni-Mihacsek** in München, **Hildegard Ranczak** in München, **Gertrud Rünger** in Berlin und München, **Erna Schlüter** in Düsseldorf. Außerdem wurden eine Anzahl hervorragender Orchestermusiker mit dem Titel Kammervirtuose oder Kammermusiker ausgezeichnet.

Die Leitung der Hamburgischen Staatsoper hat für die neue Spielzeit zwei neue Dirgenten verpflichtet, und zwar **Wilhelm Brückner-Rüggeberg** (Freiburg i. Br.) und **Franz Alfred Schmidt,** bisher Solorepetitor und Kapellmeister an der Berliner Staatsoper.

Walter Hindelang, ein Schüler Meinhard v. Zallingers, wurde nach erfolgreichem Gastdirigieren als Kapellmeister an das Opernhaus in Köln verpflichtet.

Zum Intendanten an das Bremer Stadttheater wurde als Nachfolger für den nach Augsburg berufenen Intendanten Dr. Bekker, der Intendant des Stadttheaters Oberhausen, **Kurt Gerdes,** berufen.

In Innsbruck starb die aus Kolmar gebürtige Opernsängerin **Sofie Wolf.** Schülerin der Aglaja Orgeni, Dresden, waren ihre Wirkungsstätten Halle, Köln, Duisburg und die Bayreuther Festspiele.

Am 19. April starb in München kurz vor Vollendung des 55. Lebensjahres der Komponist und Musikschriftsteller **Wolfgang v. Bartels.** Als Sohn eines Malers kam v. Bartels frühzeitig nach München. Er war dort Schüler von Beer-Walbrunn und später in Paris von André Gédalge. Als Komponist debutierte er in England mit Bühnenmusiken. Er schrieb mehrere Opern, stärkeren Erfolg hatte er jedoch mit Kammermusik- und Orchesterwerken (Streichtrio, Violinkonzert, Violakonzert u. a.). Seinem Schaffen gegenüber war er äußerst kritisch, durch seine ausgedehnte Tätigkeit als Musikschriftsteller glaubte er auf kompositorischem Gebiet Zurückhaltung üben zu müssen. Deshalb war es in der letzten Zeit um den Komponisten v. Bartels ziemlich still geworden. Als Rundfunkkritiker und als tatkräftiges Mitglied musikalischer Organisationen (u. a. im Musikausschuß des ADMV.) war sein Einfluß im deutschen Musikleben von besonderer Bedeutung.

Theater und Oper

Antwerpen. Im Flämischen Opernhaus wurden die diesjährigen Wagner-Festspiele mit „Rheingold" eröffnet. Die Aufführung, die unter der Stabführung von Karl Elmendorf stand, fand begeisterten Beifall.

Berlin. Max v. Schillings' erstes Bühnenwerk, „Ingwelde", kommt am 3. Mai in der Staatsoper zur Neuaufführung nach etwa vierzigjähriger Pause. Dirigent ist Robert Heger, die Bühnenleitung hat Barbara v. Schillings als Gast.

— Gustaf Gründgens inszeniert die Uraufführung der komischen Oper „Schneider Wibbel" seines Mitarbeiters Mark Lothar, die an der Staatsoper Mitte Mai herauskommt. Musikalische Leitung Johannes Schüler, Gesamtausstattung Traugott Müller.

— Die Volksoper bereitet unter der musikalischen Leitung von Generalmusikdirektor Erich Orthmann und in der Inszenierung von Dr. Hans Hartleb eine Neueinstudierung des „Rosenkavalier" von Richard Strauß vor.

Köln. Die Kgl. flämische Oper Antwerpen gibt mit der Oper „Anna-Marie" (Text von Timmermans, Musik von Veremans) am 3. Mai ein Gesamtgastspiel.

London. Die Londoner Opernsaison in Covent Garden dauert vom 2. Mai bis 17. Juni. In deutscher Sprache werden gegeben: Wagners „Holländer", „Lohengrin", „Meistersinger", „Ring", Mozarts „Zauberflöte", „Entführung", Beethovens „Fidelio", „Elektra" und „Rosenkavalier" von Richard Strauß, in italienischer Sprache „Rigoletto", „Cavalleria rusticana", „Bajazzo", „Tosca" und „Bohème". Als Dirigenten wirken mit Sir Thomas Beecham und Furtwängler. Bei den Festspielen in Glyndebourne kommen in diesem Jahr außer Mozart-Opern noch Donizettis „Don Pasquale" und zum erstenmal in England Verdis „Macbeth" zur Aufführung.

Paris. Massenets 1892 uraufgeführte Oper „Manon" erlebt demnächst ihre 1000. Aufführung in Paris.

Rom. In Anwesenheit des Komponisten führte die Kgl. Oper „Die Frau ohne Schatten" von Richard Strauß zum erstenmal in italienischer Sprache auf. Die rhythmisch getreue Übersetzung stammt von Rinaldo Küferle. Die musikalische Leitung hatte Gino Marinuzzi, die Regie führte Heinrich K. Strohm (Hamburg). In den Hauptrollen: Viorica Ursuleac, Rosa Pauly, Benvenuto Franci. Trotz des symbolhaften Textes fanden die Zuhörer den Zugang zu diesem Werk und bereiteten der Erstaufführung eine sehr herzliche Aufnahme.

Konzert-Nachrichten

Bad Oeynhausen. Bei einem Konzert der Folkwang-Bläservereinigung (Essen) der NS.-Kulturgemeinde wurde Winfried Zilligs „Heitere Schauspielmusik" zu erfolgreicher Uraufführung gebracht. Der Komponist ist in letzter Zeit vor allem durch seine Oper „Das Opfer" hervorgetreten.

Bayreuth. Mit außerordentlichem Erfolge gastierten die Münchener Philharmoniker unter S. v. Hausegger mit Werken von Weber, Mozart und Schubert.

Berlin. Lucy Siegrist (Zürich) bringt in ihrem Liederabend am 4. Mai im Bach-Saal Werke von Monteverdi, Gluck, Schubert, Cornelius, Brahms, Italienische Volkslieder, Guarnieri, Sibella, Giannini, Joh. Strauß zu Gehör. Die Begleitung hat Willi Haeußlein (Stadttheater Zürich).

Bukarest. Wilhelm Backhaus spielte mit dem Bukarester Philharmonischen Orchester das *Es*-dur-Klavierkonzert von Beethoven und in einem eigenen Konzert Werke von Bach, Beethoven, Brahms und Chopin.

Danzig. Am Karfreitag gelangte hier durch den Domchor zu St. Marien und die Danziger Singakademie e. V. gegr. 1817 J. S. Bachs *h*-moll-Messe unter Leitung von Kirchenmusikdirektor Reinhold Koenenkamp zur Aufführung. Solisten waren Charlotte Bansa-Piratzky (Sopran), Irmgard Pauly (Alt), Albrecht Linke (Tenor), Paul Saebach (Baß). Orgel: Konrad Krieschen, erster Organist an St. Marien. Das Orchester stellte einschließlich der Trompeter die verstärkte Kapelle der Danziger Schutzpolizei (Musikdirektor Stieberitz).

Genf. Im neugebildeten Arbeitskreis für neue Musik spielte der Frankfurter Pianist Dr. Georg Kuhlmann eine Sonate von Wolfgang Niederste-Schee, vier Inventionen von Kurt Hessenberg, Kleiner Marsch und Allegro con brio von Friedrich Böhl, fünf kurze Konzertstudien von Heinz Schröter und drei Mazurken von Karol Szymanowski. Flore Wend (Sopran) sang Lieder nach Clément Marot und Apollinaire von Jean Binet, der selbst begleitete.

Greifswald. Eine ausgezeichnete Wiedergabe fanden „Die Jahreszeiten" von Haydn durch die städtische Chorgemeinschaft und das städtische Orchester, verstärkt durch Musiker der Wehrmacht, unter der Leitung von Artur Reichow. Hervorragenden Anteil an dem Erfolg der Aufführung hatten die Solisten Gunthild Weber, Heinz Marten, Prof. Paul Lohmann.

Mailand. Das Streichquartett des Berliner Philharmonischen Orchesters, das auf einer Gastspielreise durch verschiedene Städte Oberitaliens stärksten Beifall errungen hatte, erzielte auch in Mailand bedeutenden Erfolg.

Stockholm. Künstler der Berliner Gemeinschaft junger Musiker erzielten im Kleinen Saal des Konzerthauses in einer Veranstaltung des schwedischen Volkskonzertbundes stärkste Erfolge. Agathe v. Tiedemann (Klavier), Prof. Gustav Scheck (Flöte) und Günter Baum (Bariton) trugen Werke von Bach, Friedrich d. Gr., Schubert, Brahms und Simon vor.

Aus Künstlerkreisen

Gertraud Dirrigl war Solistin des Orchesterkonzertes in Ansbach, das die NSK. am 12. April veranstaltete. Am 23. spielte die Pianistin im Nürnberger Sender, am 4. Mai konzertiert sie im Deutschen Kurzwellensender.

Kapellmeister **Hans Heinrich Schmitz** aus Dresden, zur Zeit am Deutschen Grenzlandtheater in Görlitz tätig, wurde für die musikalische Bühnenassistenz der Bayreuther Festspiele 1938 verpflichtet.

Zwei neue Chorzyklen von **Fritz Büchtger** gelangen im Mai zur Uraufführung. Der Zyklus „Heitere Weisheit" op. 11 auf den Wittener Musiktagen unter Leitung von Rudolf Ruthenfranz und die „Tierbilder" op. 12 auf den zeitgenössischen Musiktagen in München durch den Münchener Bach-Verein unter Leitung von Karl Marx. Die „Tierbilder" werden weiter gebracht vom Reichssender Köln und in Stuttgart-Esslingen unter Leitung von Distler. Die „Hymnen" op. 8 gelangten im April in Dessau durch den Magdeburger Madrigalchor unter Janssen und im Mai in Nürnberg durch den Chor der Singschule unter Leitung von W. Klink zur Aufführung.

Prof. **Julius Dahlke** (Berlin), der kürzlich als Solist in den Reichssendern Königsberg und München mit Werken von Beethoven, Grieg und Mozart erneut große Erfolge hatte, wird im Mai in Magdeburg Werke von Beethoven und Grovermann zur Aufführung bringen.

Im deutsch-italienischen Kulturaustausch hat die Auslandsstelle der Reichsmusikkammer den Geiger **Wilhelm Stroß** für eine ausgedehnte Italienreise eingeladen. Sein Begleiter ist der Münchener Pianist Aldo Schoen.

Die Altistin **Hildegard Hennecke** aus der Schule Oskar Rees wurde für das diesjährige Mozart-Fest im Juni in Würzburg verpflichtet.

Verantwortlich für die Schriftleitung: Für den Teil „Berliner Musikleben" wie für alle Berlin betreffenden Berichte und Beiträge (ausgenommen die Rubriken „Kleine Mitteilungen" und folgende): Paul Schwers, Berlin-Südende, Doelle-Straße 48. — Verantwortlich für den gesamten übrigen redaktionellen Inhalt: Dr. Richard Petzoldt, Berlin-Wilmersdorf, Rudolstädter Straße 127. — Verantwortlich für den Anzeigenteil: Elly Schumacher, Berlin-Südende, Doelle-Straße 48. — Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel, Leipzig C 1. Erfüllungsort und Gerichtsstand Leipzig. I. Vj. D. A. 975

Wohnungs-Tafel
Künstler / Unterricht / Institute

Gesang

Sopran und Mezzosopran

Helene Fahrni Oratorien u. Lieder. Leipzig C 1 Lortzingstraße 14II, Tel. 22289

Hilde GAMMERSBACH Sopran / Oratorien-Lieder KÖLN-Roisdorf, Bonner Str. 31, Tel. Bonn 5762

Eva Gilbert-Lessmann Konzert- und Oratoriensängerin (Sopr.) Hamburg 39, Agnesstr. 37

Adine Günter-Kothé hoher Sopran SEKRETARIAT: GLIMPF BERLIN W 15, Xantener Straße 14 / Telefon 92 57 27

ELSE REUTER-NEEB Konzert- und Oratoriensängerin - Sopran Weilburg/Lahn Adolfstraße 5, Tel. 514

ELSE RUECKER Konzert- und Oratoriensängerin — Sopran Wiesbaden, Dotzheimer Straße 51, Telefon 208 97

Marta Schilling Sopran · Lied, Oratorium Berlin-Zehld., Sven-Hedin-Str. 64 · 848622

Lotte Schrader Sopran, Oper-Konzert-Oratorium Sekretariat: Berlin-Charlottenburg 1 Fernsprecher 34 59 77

LORE SCHRÖTER Oratorien und Lieder Köln, Salierring 22, Tel. 223904

Aenny Siben Oratorien und Lieder Frankfurt a. M., Wiesenau 11, Tel. 75637

Sopran und Mezzosopran

Carlotta TAG Koloratur-Sopran/Berlin W 35 Steglitzer Straße 21 / Fernsprecher 21 31 41

Hilde Wesselmann Sopran—Oratorium—Lied W.-Barmen, Ronsdorfer Str. 64. Tel. 60000

Alt

Lore Fischer ORATORIEN / LIEDERABENDE Stuttgart W, Gaußstr. 74, Fernruf 65394

RUTH GEHRS ORATORIEN — LIEDER — ORCHESTERGESÄNGE SEKR.: BERLIN-CHARLOTTENBURG 1. TEL. 345977

Margarete Hartmann BERLIN-WILMERSDORF Wexstr. 38, 866853

Eva Jürgens ALT-MEZZO W.-Barmen, Wertherhof 6, Tel. 52291

Bariton

Hans Friedrich MEYER LIED-ORATORIUM, Berlin-Neuwestend, Bolivarallee 7, Tel. 991682

Alfons Schützendorf Bariton Oper — Oratorien Berlin-Charl., Berliner Str. 22, Tel.: 312324 / Gesangspädagoge

Tenor

Clemens ANDRIJENKO Konzert-Oper Berlin-Steglitz, Albrechtstr. 72b

Nummer 20 · 13. Mai

Allgemeine Musikzeitung

Rheinisch-Westfälische Musikzeitung · Süddeutscher Musikkurier
Berlin · Leipzig · Köln · München
65. Jahrgang

Zweites Wagner-Gedenkheft 1938

Frank Wohlfahrt-Berlin: Die Geburt des Musikdramas aus der Ballade

Prof. Dr. Alfred Lorenz-München: Die Abstammung Richard Wagners

Karl Hermann Müller-Berlin:
„Historisches" Kostüm in Wagners Nibelungen-Trilogie?

Friedrich Herzfeld-Berlin: Neues Richard Wagner-Schrifttum



Postversand ab Leipzig

ALLGEMEINE MUSIKZEITUNG

Hauptschriftleitung und Geschäftsstelle: Berlin-Südende, Doelle-Straße 48 • Fernspr. 75 12 38

Telegramm-Anschrift: Musikzeitung Berlin-Südende. Bankkonto: Deutsche Bank und Diskonto-Gesellschaft, Depositenkasse L III, Berlin-Tempelhof. Postscheckkonto: Berlin 283 28. Zu beziehen durch die Geschäftsstelle Berlin-Südende, Doelle-Straße 48, und Köln a. Rh., Am Hof 30—36, sowie durch alle Musikalien- bzw. Buchhandlungen und Postanstalten.
Geschäftsstelle für die Rheinprovinz und Westfalen: Musikalienhandlung P. J. Tonger, Köln a. Rh., Am Hof 30—36; Fernsprecher 225948; Postscheckkonto: Allgemeine Musikzeitung Köln 55923 • Schriftleitung: Studienrat Alois Weber, Köln-Deutz, Markomannenstraße 12; Fernsprecher 12674
Geschäftsstelle für München und Süddeutschland: Süddeutsche Konzertdirektion Otto Bauer, G.m.b.H., München, Wurzer Straße 16, u. Musikalienhandlung Otto Bauer, München, Maximilianstraße 5 • Stadtauslieferungsstelle für Groß-Berlin: Bote & Bock, Berlin W 8, Krausenstraße 61 • Auslieferung in Leipzig: Breitkopf & Härtel, Leipzig C 1, Nürnberger Straße 36—38 • Die Zeitung erscheint jeden Freitag, vom 15. Juli bis 1. September zweiwöchentlich • Bezugspreis durch Postzeitungsamt und den Buchhandel bezogen RM. 6.25 vierteljährlich einschließl. Bestellgeld • Bei Versand nach dem Ausland werden Porto und Streifbandkosten berechnet • **Preis der Einzelnummer RM. 0.70**

Anzeigenpreise werden nach Millimeterzeilen berechnet. Zur Zeit gilt Preisliste Nr. 5 vom 1. Januar 1938. Ausführliche Auskunft auf schriftliche Anfragen
Für unverlangt eingesandte Manuskripte keine Gewähr. Rückporto ist beizufügen

Allgemeine Musikzeitung

Wochenschrift für das Musikleben der Gegenwart

RHEINISCH-WESTFÄLISCHE MUSIKZEITUNG / SÜDDEUTSCHER MUSIK-KURIER

Herausgeber: Paul Schwers

65. Jahrgang — Berlin, Leipzig, Köln, München, 13. Mai 1938 — Nummer 20

Die Geburt des Musikdramas aus der Ballade

Richard Wagners geschichtliche Tat

Von Frank Wohlfahrt, Berlin

Deutsche Eigenart in ihrem künstlerischen Niederschlag läßt sich auf zwei Wesenszüge zurückführen, für die Goethes Ausspruch: „Wer immer strebend sich bemüht, den können wir erlösen" und seine Schau vom „Reich der Mütter" zutiefst bezeichnend sind. So entsteht hier zwangsläufig ein schöpferisches Erleben, das in seiner Auseinandersetzung mit Formbegriffen eine seelische Haltung dokumentiert, die faustischen Ursprungs ist. Ihre unmittelbarsten Wirkungen machte sie in unserer Musik offenbar. Welches Gebiet wir aus der Vielfalt ihrer Formensprache auch herausgreifen mögen, überall erscheint der deutsche Beitrag als grundsätzlich entscheidend. Die deutsche Sonate, die deutsche Passion und das deutsche Lied sind Eigengewächse geworden, die sich von allem anderen deutlich abheben. Und auch der Begriff der Oper sollte sich als ein eigengeprägter erfüllen.

Wagners gewaltige Tat im Bereich szenisch bewegter Musik stellt die neuzeitlich umfassendste Spiegelung deutschen Wesens in jenem Sinne des Faustischen dar. Der Erlösungsgedanke ist Kern- und Keimzelle seiner Welt. Seine Wurzeln birgt er in einem gotischen Lebensgefühl, das damit zugleich in schärfsten Gegensatz zum klassischen Lebensgefühl tritt. Es ist Wagner nicht darum zu tun, im Menschen „das Maß aller Dinge" zu erblicken, sondern im Menschen ein Kräftespiel zu veranschaulichen, das als „Einbruch des Wunderbaren in die Wirklichkeit" zu Ausdrucksspannungen führt. Daraus entwickelt sich auch ständig der jeweilige Konflikt, der eben aus den Überschneidungen verschiedener Ebenen seine dramatischen Akzente gewinnt. Ein solches Vorhaben aber mußte zwangsläufig immer mehr jene Grenzen überschwingen, wie sie der alte Operntyp mit seinen geschlossenen Nummern aufgerichtet hatte. Und trotzdem gibt es auch hier bereits vor Wagner einige Werke, die, auf den Nummerntypus gestützt, eine Erlebnisbahn beschreiten, die vom Inhaltlichen aus gesehen Wagner vorbereiten half. Es sind dieses Mozarts „Don Juan" mit der „romantischen Vision" des Komthurs und die „Zauberflöte". Von der letzteren führt der Weg direkt hinüber zu Webers „Freischütz". Aus der Allegorie einer märchenhaften Phantastik bildet sich jenes symbolträchtige Naturweben heraus, das im „Freischütz" Mensch und Landschaft unter die Dämonie eines Gemeinsamen zwingt. Mit dieser Umwertung aber wurde zugleich der Gedanke des „Liedhaften" verändert und zwar in die Richtung des Balladischen. An einer Stelle im „Freischütz" wird bereits die Ballade als Formbegriff der Oper einverleibt, wenn auch zunächst nur in humorvoller Weise (Ännchens Erzählung vom „Kettenhund Nero"). Diese endgültige Ersetzung des Liedhaften durch das Balladische wandelt die Oper zum Musikdrama! Nachdem die Ballade zu einem Eigengewächs neben dem Kunstlied des 19. Jahrhunderts erstarkt war — wir können sie als subjektive Kleinform des Melodrams bezeichnen — fand sie, wie ursprünglich das Lied im Singspiel, ihren Eingang in die Oper. Was in Webers „Freischütz" als episodisches Moment auftauchte und sich auch über die unheimlichen Wolfsschluchtchöre ausbreitete, dieses Balladische mit seiner hintergründigen Atmosphäre naturhaft dunkler Mächte, das verdichtet sich bei Wagner zum Symbol des Figürlichen. Es tritt hier gleichsam aus seiner Unbehaustheit heraus und wird ideell verankert.

Es ist nun höchst aufschlußreich zu beobachten, wie Wagners Werkwelt sich in steigendem Maße mit diesem Balladischen auseinandersetzt und von dort her die Gestaltungsbasis der romantischen Oper ins Mythische und Mysterienhafte erweitert. Das „Romantische" der Frühopern mit jenem immer wiederkehrenden Einbruch des Wunderbaren in die Wirklichkeit zeigt etwa im „Holländer" dieses Balladische im Sinne des Grundrißhaften auf. Sentas Traumerzählung von der Ankunft ihres dämonischen Gegenspielers im zweiten Akt faßt liedhaft die Vorgänge zusammen,

die sich in den Rahmenakten szenisch-bildlich ereignen. Diese Vorgänge sind mithin nichts anderes als Verstrahlungen jenes Balladenkernes, der, hier noch strophisch gebunden, durch die Senta heraufbeschworen wird. Senta lebt mit ihrem ganzen Wesen in einer Sphäre der Gesichte. Die „Handlung" selber, in ihrer Ballade ausgedrückt, formt jene magische Gesichtigkeit zu sinnfälligem Ereignis. Senta begegnet in der Gestalt des Holländers dem erlösungsbedürftigen Wunschbild ihrer Träume. Dieser Holländer ist die Personifizierung dunkler Triebmächte ohne Bindung in ein kosmisches Gesetz. Sentas Hingabe hebt den Fluch des umhergeworfenen Schweifens, das gesetzlos auf eigener Spur einherschreitet, auf, indem sie ihr Leben darangibt.

Erscheint hier der tragische Konflikt gleichsam elementar auf das Spiel zweier Personen beschränkt, so wird er im „Tannhäuser" erweitert. Der Kampf zwischen Sinnenlust und beseelter Liebe findet von Tannhäuser aus seine Brechung in den Gestalten der Venus und der Elisabeth. Beide ringen um sein Schicksal. Und es gehört zu den großartigsten Momenten des Werkes, daß Tannhäuser, zur Elisabeth zurückgefunden, während des Sängerkrieges, von Erinnerungen an erotische Begebnisse der nackten Triebwelt hingerissen, mit der Venushymne jene Wunder der Liebe preist, die er in untermenschlichen Bereichen erfuhr. Hier waltet ebenfalls jener Einbruch eines Wunderbaren jenseits ethischer Wertungen, der zum dramatischen Angelpunkt wird. Hier werden die nächtigen Zauber der Venusmagie gefeiert. Sie verstoßen gegen die Satzungen menschlicher Ordnung, sie entstammen balladesken Bezirken und rufen den dramatischen Aufprall mit der Außenwelt hervor. Es nützt dem in seine Innenmächte verstrickten Tannhäuser gar nichts, daß er nach der Katastrophe zur Besinnung kommt und zur Sühnung seines „Verbrechens" nach Rom pilgert. Seine Heimkehr ist hoffnungslos und findet ihren gestalterischen Höhepunkt in der großen balladischen „Romerzählung". In ihr ist die ganze Tragik der Auflehnung des vom Dämon besessenen Einzelgängers gegen die Welt menschlicher Ordnungen aufgerollt. Nur ein zweiter „Einbruch des Wunderbaren", durch den Opfertod der Elisabeth aus dem Reiche göttlicher Gnade erwirkt, vermag die Schuld zu tilgen und Erlösung im „Jenseits" zu gewähren, die im Ergrünen des Pilgerstabes symbolisiert wird.

Das dritte Werk in dieser Reihe ist der „Lohengrin". Die des Brudermordes unschuldig angeklagte Elsa zwingt durch die Kraft ihrer Reinheit den Ritter des heiligen Grals zu ihrer Hilfe herbei. Er tritt aus ihrem eigenen Traum in die Wirklichkeit. Auch hier wieder der Einbruch des Wunders. Daß Elsa dieses Wunder nicht fraglos hinnimmt, daß ihre Reinheit und die Reinheit des lichtgesandten Genius nicht verschmelzen können, bedingt den tragisch-balladischen Ablauf. Wieder erleben wir, daß diese irdische Weltordnung den Einbruch des Wunders nicht duldet und ihm trotz aller Wahrträume mit Skeptizismus begegnet. Das faßt die Problemstellung weit tiefer als nur in der oberflächlichen Neugier der Frau. Die „Gralserzählung" Lohengrins ist bereits wieder in jene Einsamkeit entrückt, die eben die Sphären des Hier und des Dort scheidet.

Erschienen im „Holländer", im „Tannhäuser" und im „Lohengrin" die balladischen Momente als musikalische Einzelformen richtunggebend für die Handlung und als solche noch im Rahmen einer opernhaften Gestaltung, so darf der „Tristan" auch vom Formalen her als eine gewaltige Gesamtballade betrachtet werden. Hier sind die Grenzen zwischen den sogenannten „Nummern" mehr oder minder aufgehoben. Alles ist unter einen einzigen großen Bogen gezwungen. Die wenigen Liedstücke sind nur noch insulare Rückerinnerungen. Die Wirkung des Liebestrankes, der in Wahrheit doch ein Todestrank ist, hat die Pforten jenes „Nachtreiches der Mütter" weit aufgetan. Die große Sehnsucht der beiden Hauptfiguren bildet den tragischen Zusammenstoß mit ihrer Umgebung gerade durch jenes Gefangensein in ihrer Zwei-Einsamkeit, durch ihr bedingungsloses Abhandengekommensein der „Tagwelt". Und diese über alles Gegenständliche hinausgreifende Leidenschaft letzter Vereinigung kann eben nur ihre Erfüllung dort finden, von woher beide in dieses Leben eingelassen wurden. Die Macht und „Nacht" der Liebe, hier als „Einbruch des Wunderbaren in die Wirklichkeit" zum Kardinalsgedanken erhoben, wird mit dem Unbekannten der Herkunft und des Hinganges auf die nämliche Formel gebracht.

Die „Meistersinger", in denen musikalisch formal wieder eine gefestigte und gegliederte Ordnung der Anlage auffällt, scheinen jenes Balladische für den flüchtigen Blick auszuschließen. Und doch ist es an entscheidender Stelle vorhanden und zwar bei der Erschaffung des „Preisliedes". Dieser Vorgang künstlerischer Eingebung, durch das Medium der Liebe ausgelöst, stellt den ursprünglich schöpferisch Begabten in schärfsten Gegensatz zu jener Zunft des bloß in Regeln und formalen Konventionen Befangenen. Aber hinter diesem äußerlich bewegenden Vorgang des künstlerischen Wettstreites und der Liebe zwischen dem Ritter und dem Bürgermädchen verschiebt sich das eigentliche Gewicht doch auf die Figur des Hans Sachs. Auch dessen großer „Wahnmonolog", aus männlichem Verzicht geboren, ist balladischen Ursprungs, grenzt die eigene Fülle gegen das Treiben der bloßen Erscheinungswelt ab. Sachs ist der große Erkennende, der zutiefst Illusionslose, aber in sich und seiner Welt doch sicher Gegründete. Er ist eben — Meister! Wunderbar: die tiefe Beziehung zwischen dem „Tristan" und den „Meistersingern". Steht Wagner als Tristan im Brennpunkt eigenen Erlebens und ahnt gleichsam nur das noch zu Vollendende seiner Natur in der fast aus dämmernden Konturen sich gestaltenden Figur des König Marke, so hat er in den Meistersingern die Akzente bereits anders verteilt. Während Wagner-Marke die letzte Treue Wagner-Tristans zu spät begreift, erkennt der aus der Reife schwer errungenen Verzichtes klar gewordene Wagner-Sachs von Anbeginn an den Widerpart seines Selbst in Wagner-Stolzing. Die beiden Schichten des Künstlerischen, die philosophischweise (Hans Sachs) und die elementar-schöpferische (Stolzing) begegnen sich hier in schärfster Gegenüberstellung.

Aus ihrer stärksten Durchdringung steigt jene gewaltige musikdramatische Tetralogie vom „Ring des Nibelungen" auf. Die symphonische Konsequenz des leitmotivischen Gestaltungsprinzipes in Verbindung mit dichterischen Vorlagen aus der germanischen Mythenwelt bedingt einen Gesamtvorwurf, der zur epischen Ballade führt. Der monumentale Stoffkreis in seinem Ausschreiten von Begebnis zu Begebnis und seinen durchlaufenden Rückverankerungen auch in Bezug auf die motivische Substanz rollt in einem Reichtum visionärer Schauungen ab. Die Hierarchie eines Dreifachen von Lichtalben, Menschen und Nachtalben erscheint in dämonisch schicksalshafter Verknüpfung. Das Reich der Mütter wird durch die weise Erda und die drei Nornen in seinem ganzen Tiefenwesen sinnbildlich erschlossen, in das selbst Gott Wotan niedersteigen muß, um „das Ende" zu erfahren. Sogar die Dinge (der Ring, der Tarnhelm, das Schwert Nothung und der Speer Wotans) bekommen symbolische Bedeutung und werden zu Handlungsträgern in das balladische Geschehen einbezogen. Auch in ihre Wirklichkeit bricht das Wunder ein, die Kraft einer balladischen Verwandlung.

Die letzte Stufe vom Mythischen zum Mysterium wurde mit dem „Parsival" erreicht. Das Passionserlebnis gestaltet sich hier zur sakral-transparenten Ballade im verklärten Instrumentalstück des „Karfreitagszaubers".

Die Abstammung Richard Wagners

Zum 125. Geburtstage des Meisters am 22. Mai

Von Prof. Dr. Alfred Lorenz, München

Heute berühre ich einen Gegenstand, welcher in keiner Weise als „neu“ angesprochen werden kann. Ich wiederhole nur, was seit dreißig Jahren und mehr durch die genauesten Forschungen von Carl Fr. Glasenapp, Otto Bournot und den berühmten Genealogen Kekulé v. Stradonitz bewiesen worden ist, aber leider nirgends eine recht übersichtliche und zusammenfassende Darstellung gefunden hat[1]).

Diese Wiederholung ist jedoch nur allzu notwendig. Denn immer und immer wird — besonders in der Auslandspresse, aber leider auch in manchen inländischen Kreisen — die falsche Behauptung aufgestellt, in Wagners Adern sei jüdisches Blut geflossen. Dieses Märchen ist von gewisser Seite mit Vorbedacht[2]) in die Welt gesetzt worden:

Im Jahre 1850 hatte Wagner in der von Robert Schumann gegründeten, seit 1844 von Franz Brendel fortgeführten „Neuen Zeitschrift für Musik“ den Aufsehen erregenden Aufsatz „Das Judentum in der Musik“ veröffentlicht — übrigens einen der überhaupt ersten Aufsätze, die in Deutschland mutig die Judenfrage anzuschneiden gewagt haben. Wiewohl Wagner diesen Aufsatz — um ihn des „Persönlichen“ zu entkleiden — unter dem Decknamen K. Freigedank erscheinen ließ, wurde er, der auf Befragen seine Urheberschaft niemals ableugnete, bald allenthalben als Verfasser erkannt. Die Tagespresse, die schon damals beinahe ganz in jüdischen Händen lag, richtete ihr Verfahren nun so ein, daß sie — höchst politisch — nicht gegen den Artikel auftrat, sondern Wagner durch Kritik seiner Kunstwerke und Schriften unmöglich zu machen suchte. Was alles an gemeinen Schimpfereien gegen Wagner geleistet worden ist, kann man erfahren, wenn man W. Tapperts „Wagner-Lexicon; Wörterbuch der Unhöflichkeit ... zur Gemütsergötzung in müßigen Stunden gesammelt“ (Leipzig bei Fritzsch 1877) durchblättert. Bekanntlich hat das aber alles den Siegeszug der Wagnerschen Kunst und damit auch seiner Ansichten nicht aufhalten können. Im Gegenteil kann man wohl sagen, daß das Verständnis für Wagners zukunftsweisende „Regenerationslehre“ durch das Fortwirken der „Bayreuther Festspiele“[3]) und das Wachsen der Bayreuther Gemeinde immer tiefere Wurzeln schlug. Diesen Kampf Wagners für das arische Ideal nun unwirksam zu machen, warf man teuflisch den Zweifel an seiner Deutschblütigkeit in die Welt. Man behauptete seine Abstammung von seinem Stiefvater Geyer und stempelte diesen zum Juden. Letzteres ist nun eine haltlose Behauptung, einzig gestützt darauf, daß es zufällig einige Juden namens Geyer gibt. Leider hat auch Nietzsche, der einstige Freund R. Wagners, in der Zeit seines Abfalles diesen Irrtum genährt, indem er in der Schmähschrift „Der Fall Wagner“ (1888) die niederträchtige Anmerkung anbrachte: „War Wagner überhaupt ein Deutscher? ... Sein Vater war ein Schauspieler Namens Geyer. Ein Geyer ist beinahe schon ein Adler ...“ Nun ist aber im Gegenteil, selbst wenn man die Abstammung Wagners von seinem Stiefvater annimmt, was gar nicht sicher ist, das rein arische Blut erst recht erweisbar. Denn die Ahnen des Schauspielers Geyers waren Kantoren in Eisleben, in welcher Luther-Stadt Juden — bis zur Emanzipation im 19. Jahrhundert — überhaupt nicht geduldet wurden.

Die Frage aber, ob Wagners Mutter ihr achtes Kind, Richard, ehelich oder im Ehebruch mit dem Freund ihres Gatten geboren habe, ist gänzlich ungeklärt[4]). Wohl hat Wagner mit diesem Gedanken selbst gespielt, hat er doch in dem bekannten Brief vom 14. Januar 1870 an seine Schwester Cäcilie Avenarius nach Lesung der von ihr bewahrten Briefe Geyers geschrieben: „Mir ist es, als ob unser Vater Geyer durch seine Aufopferung für die ganze Familie eine Schuld zu verbüßen glaubte.“ Es ist aber gar nicht unmöglich, daß Wagner, der durch fortwährende Beschäftigung mit seinen dramatischen Stoffen für die wilde Liebe seines Siegmund, Tristan, Tannhäuser, begeistert sein mußte, aus einer romantischen Neigung sich selbst diese Herkunft angedichtet hat. Denn in Wahrheit geben Geyers Briefe nirgends einen Anhaltspunkt, daß der Wiederverheiratung Johanna Wagners ein Ehebruch vorhergegangen sein muß. Sehr klar spricht es Avenarius aus: „So schreibt kein Mann an eine Frau, die sich herbeigelassen hat, mit ihm den befreundeten Gatten zu betrügen.“ Wagner aber, der „das bleiche Herz“ verachtet, „dessen matter Schlag seine Herkunft aus einem ohne Liebe geschlossenen Ehebunde verklagt“, vertauscht hier die Begriffe „Berechnungsheirat“ und „langjährige Ehe“ und möchte, wie Shakespeares Edmund „als kräft'ger Feuergeist, im heißen Diebstahl der Natur“ lieber als „im faulen Dunst des Ehebetts“ gezeugt sein.

Können aber die in Wagner als „vererbt“ anzusehenden Eigenschaften nicht viel eher aus dem Stamme Wagner, als dem Stamme Geyer sich herleiten? Da ist zunächst die obere Gesichtshälfte mit der energischen Hakennase, die sich gerade so bei Adolf Wagner, seinem Oheim zeigt, zu dessen Bild wir greifen müssen, da von seinem Vater keines erhalten ist. Nichts davon bei Geyer. Das vorspringende Kinn fehlt bei beiden, zeigt sich aber deutlich beim ältesten Bruder Richards, Albert, dem ersten Kinde Friedrich Wagners, der mit Richard überhaupt große Ähnlichkeit hat. Die Vorliebe für das Theater allerdings konnte Richard von beiden Seiten geerbt haben. Denn wenn Geyer aus einem Theologiestudenten — und zwar auf Anraten Friedrich Wagners (!) — Schauspieler geworden war, so hatte auch dieser selbst bekanntlich eine solche Schwärmerei für Dichtkunst und Drama, daß seine sämtlichen Kinder (außer dem etwas zurückgebliebenen Julius) zum Theater gehen durften, also jedenfalls ihre künstlerische Ader in der echten Ehe geerbt hatten, wie auch die schriftstellerische und dichterische Begabung sich ebenso in Adolf Wagner, wie in Geyer zeigt. Aber von der besten Eigenschaft Geyers, seinem Maltalent merkt man bei Richard Wagner nichts, sagt er doch selbst in seiner autobiographischen Skizze: „er wollte, ich sollte Maler werden; ich war aber sehr ungeschickt im Zeichnen;“ und in „Mein Leben“: „Sobald es aber von dieser naiven Klexerei zu ernsten Zeichnungsstudien übergehen sollte, hielt ich nicht aus.“ Hingegen zeigt sich das Blut des Tristan-Komponisten eher in der heftigen Liebesleidenschaft seines Großvaters, Gottlob Friedrich Wagner — dieser hatte bekanntlich als stud. theol. fünf Jahre vor der Ehe ein Liebesverhältnis mit seiner späteren Gattin, was auch seinen Berufswechsel nötig machte — als in den braven orgelspielenden Ahnen Geyers.

Bournot stellt überdies fest, daß im Geyerschen Geschlecht zuletzt die Lungentuberkulose geherrscht und frühe Todesfälle verursacht habe. Richard Wagner erfreute sich im Gegensatz hierzu einer zähen Lebenskraft, die ihn alle Stürme seines Lebens siegreich überstehen half.

Endlich ist das großartige Organisationstalent, das Richard Wagner in seinen Theaterreformplänen und bei der Schöpfung des Festspielhauses bewiesen, und der eiserne Wille, mit dem er seine Ideale gegen eine Welt von Feinden durchgesetzt hat, eher von dem tüchtigen Beamten, dem man in der schwersten Zeit des Befreiungskampfes gegen Napoleon, die gesamte polizeiliche Verwaltung Leipzigs anvertrauen konnte, abzuleiten als von einem malenden Schauspieler.

Wie dem aber auch sei, den Beweis für die arische Abstammung Wagners können wir erst für geglückt erachten, wenn wir sowohl Friedrich Wagners, wie auch Ludwig Geyers Ahnen, und natürlich auch die der Mutter genau unter die Lupe nehmen.

Die Ahnen von Friedrich Wagner, dem Vater Richard Wagners, sind im Mannesstamm sechs Generationen zurückverfolgt worden[1]). Wir stellen das am besten tabellarisch dar:

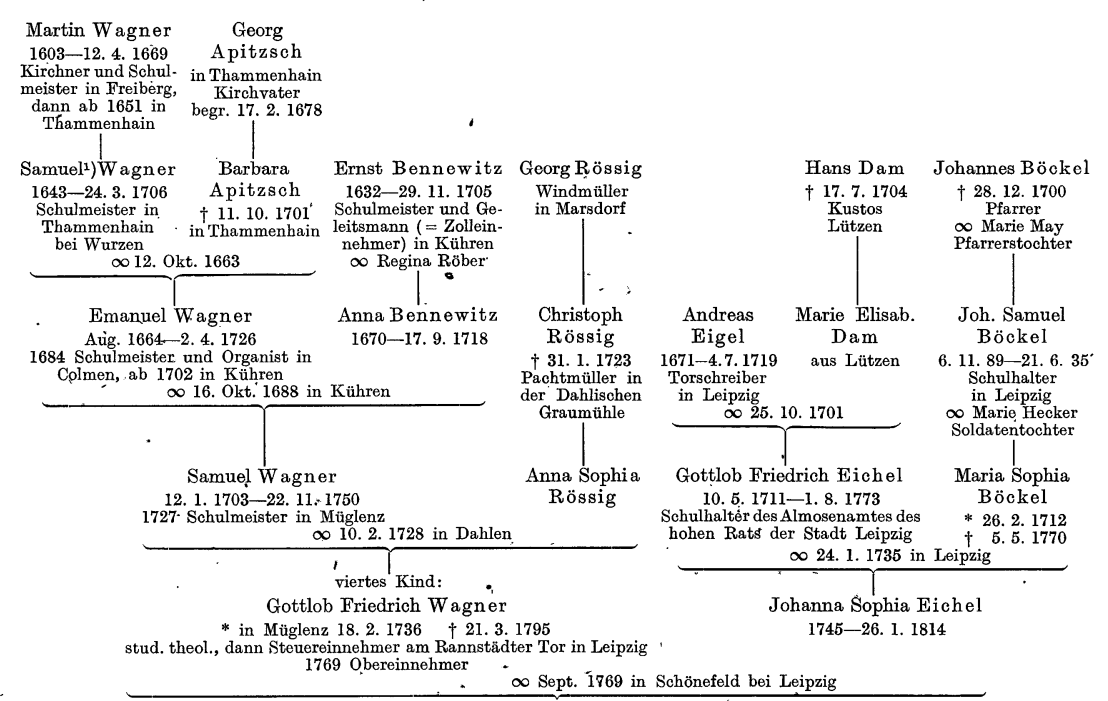
[1]) Glasenapp: Richard Wagner, I. Bd., S. 7f. und 484f.; ferner: Frankensteins Wagner-Jahrbuch 1908. Otto Bournot: Ludwig Geyer, der Stiefvater Wagners, Leipzig 1931. Kekulé v. Stradonitz: Die mütterlichen Ahnen Wagners. Frankensteins Wagner-Jahrbuch 1907.

[2]) Um die Verbreitung dieses Gerüchts hat sich besonders die englische Zeitschrift: „Jewish Chronicle“ bemüht. S. L. Avenarius: Avenarianische Chronik. Leipzig 1912. S. 228.

[3]) Die Verdienste Cosima Wagners an der Weiterführung der Festspiele hat Millenkovich-Morold in seinem Buche „Cosima Wagner“ (Leipzig 1937) ausgezeichnet dargestellt.

[4]) Die AMZ. veröffentlichte schon in ihrer Nummer vom 22. August 1924 einen Aufsatz „Zu Richard Wagners Abkunft“ von Dr. Stürenburg mit den Briefen Ludwig Geyers an Richard Wagners Mutter, aus denen eindeutig das reine Verhältnis dieser beiden Menschen hervorgeht. — Die Schriftleitung.

[1]) Werner Konstantin v. Arnswaldt hat in „Ahnentafeln berühmter Deutscher“ (Leipzig 1929—1932) diese Forschungen großartig vervollständigt, wovon wir teilweise Gebrauch gemacht haben. Er hat noch den Vater Martin Wagners, einen Bergmann in Freiberg entdeckt und die Ahnen von Wagners Mutter bis in die X. Generation zurückgeführt. Um den Druckspiegel unseres Blattes nicht zu überschreiten, begnügen wir uns jedoch hier mit dem Gegebenen. Siehe auch: Curt von Westernhagen: R. Wagners Kampf gegen seelische Fremdherrschaft: (München) S. 121.



Die vollständige Ahnentafel der Mutter Richard Wagners hat uns durch vier Generationen Kekulé v. Stradonitz beschert. Sie lautet:

Johann Heinrich Pätz	Friedrich Kühn	Johann Adam Iglisch	Johann Wilhelm Nägler
Zimmermann zu Magwitz	Bürger und Posamentiermeister zu Weißenfels	Bürger und Lohgerbermeister zu Weißenfels	Bürger und Weißgerbermeister zu Weißenfels
Johann Gottfried Pätz	Eva Elisabeth Kühn	Johann Gottfried Iglisch	Marie Rosina Nägler
Bürger und Weißbäckermeister zu Weißenfels		Bürger und Lohgerbermeister zu Weißenfels	

∞ 18. 8. 1732 zu Weißenfels — ∞ 18. 6. 1737 zu Weißenfels

Johann Gottlob Pätz
Bürger und Weißbäckermeister
* und † in Weißenfels
13. 10. 1741—17. 1. 1802

Dorothea Erdmuthe Iglisch
* und † in Weißenfels
30. 6. 1742—5. 1. 1789

∞ 11. 1. 1763 zu Weißenfels

Johanna Rosine Pätz
* Weißenfels, 19. 9. 1774 † Leipzig, 9. 1. 1848
1. ∞ 2. 6. 1798 mit Karl Friedrich Wilhelm Wagner
2. ∞ 28. 8. 1814 mit Ludwig Heinrich Christian Geyer.

Auch in dieser Ahnentafel vermutet man manchmal eine Unstimmigkeit zwischen den hier zugrunde gelegten amtlichen Papieren und den tatsächlichen Zeugungen. Diese Vermutung leitet sich aus folgenden Sätzen in Wagners großer Lebensbeschreibung „Mein Leben" her: „Über ihre Herkunft hat sich meine Mutter gegen keines ihrer Kinder umständlich vernehmen lassen. Sie stammte aus Weißenfels und gab zu, daß ihre Eltern dort Bäcker — nach neueren Erkundigungen: Mühlenbesitzer — gewesen seien . . . Auffallend war, daß sie in einer gewählten Erziehungsanstalt zu Leipzig untergebracht war, und dort die Sorge eines von ihr sogenannten ‚hohen väterlichen Freundes' genoß, als welchen sie uns später einen weimarischen Prinzen nannte, der sich um ihre Familie in Weißenfels Verdienste erworben hatte. Ihre Erziehung scheint in jener Anstalt durch den plötzlichen Tod dieses väterlichen Freundes unterbrochen worden zu sein." Aus dieser Erzählung glauben manche schließen zu dürfen, daß Johanna Rosine als Kuckucksei in das Nest des biederen Bäckermeisters gelegt worden sei. Stimmt das, dann wäre in der obigen Ahnentafel die Seite der Pätz zu streichen und dafür das sachsen-ernestinische Herzogshaus zu setzen. Jüdische Ahnen würden jedenfalls dadurch nicht eingeschmuggelt werden können.

Wir kommen nun zu den Vorfahren Ludwig Geyers. Aus den Angaben Bournots ergibt sich die auf der folgenden Seite wiedergegebene Übersicht.

Überblicken wir nun alle drei Ahnentafeln[1]) und damit alle Möglichkeiten von Richard Wagners Abstammung, so finden wir die Namen: Wagner, Apitzsch, Röber, Bennewitz, Rössig, Eigel, Dam, Böckel, Mey, Hecker, Pätz, Kühn, Iglisch, Nägler, Geyer, Eberhardt, Schmidt und Fredy (möglichenfalls noch das herzog-

[1]) Der Vorname Samuel darf nicht erschrecken. Es war damals in lutherisch-theologischen Kreisen, also auch in dem mit ihnen zusammenhängenden Schulmeister- und Kantorenstand üblich, Vornamen aus dem alten Testament zu wählen.

[1]) In meinem neuen Buche „Richard Wagner, Ausgewählte Schriften und Briefe" (in Schriftenreihe „Klassiker der Musik in ihren Schriften und Briefen", Verlag von Bernhard Hahnefeld, Berlin) biete ich eine große Tafel, in welcher die Ahnentafel Wagners mit einer Stammtafel der Nachkommenschaft des Wagnerschen Elternpaares übersichtlich verbunden ist.

liche Haus Wettin) und die Berufe: Schulmeister (7mal), Kantor und Musikus (4mal), Kirchner (2mal), Beamter (4mal), Pfarrer (3mal), Soldat (1mal), Müller und Bäcker (4mal), Gerber (3mal), andere Handwerker (2mal), Schauspieler (1mal), Koch (1mal). Wer findet da einen Juden heraus?

Ebenso steht es mit den „inneren Gründen", die oft gegen Wagners Deutschtum ins Feld geführt werden. Da paradiert vor allem immer der Vorwurf, daß Wagners Musik manchmal einen großen Grad von „Sinnlichkeit" zeige. Als ob der Arier nicht sinnlich sein könnte! Man lese doch die Edda und die Islandsaga, um zu erfahren, was alles für furchtbare Ereignisse im Nordländer durch die Sinnlichkeit hervorgerufen werden konnten. Es handelt sich doch um dramatische Darstellungen! Und trifft Wagner das Überirdisch-transszendentale nicht genau so gut? Wer eine Musik als „arisch" nur anerkennt, wenn sie spröde und langweilig ist, hat überhaupt das Wesen der Musik nicht erfaßt. Denn Musik ist ein Abbild des „Willens", der der Urgrund der menschlichen Handlungen ebensosehr ist, wie der der ganzen Natur. Wer diesen Willen, und sei er noch so bejahend, in erhabener Innenschau am besten wiedergibt, ist der beste Musiker. Und die Kraft einer solchen allseitigen Innenschau ist gerade etwas Arisches. Richard Wagner hat sie gehabt, wie kein anderer!

Benjamin Geyer
* 1639 oder 1640
† 21. (26.?) 7. 1720
Stadtmusikus in Eisleben

Johann Eberhardt
Diakon bei St. Andreas in Eisleben

Benjamin Geyer
1682—1742
Organist in Eisleben

Anna Magdalena Eberhardt

∞ 2. 10. 1704 in Eisleben

Friedrich Schmidt
Kantor an St. Anna in Eisleben

Johann Adam Gebler
Posamentierer in Radeberg (katholisch)

unter sieben Kindern:
Gottlieb Benjamin Geyer
get. 23. 5. 1710, begr. 17. 3. 1762
stud. phil. in Leipzig, dann 1737 Kantor bei St. Anna in Eisleben, später bei St. Nicolai und Lehrer am Eislebener Gymnasium

Anna Elisabeth Schmidt
† wahrscheinlich 20. 9. 1785 in Artern

∞ 1737

Thomas Fredy
Herrschaftlicher Koch in Dresden
* wahrscheinlich in Metz, begr. 18. 2. 1757

Katharina Gebler
(wird als Witwe lutherisch)

kath. 2. ∞ 30. 6. 1744

Christian Gottlieb Benjamin Geyer
get. 12. 3. 1744 — 4. 1. (?) 1799
Stud. jur. in Halle, dann Dr. jur. utr. in Leipzig
1772 Kanzlist und Advokat in Eisleben
1779 Justizamtmann in Artern (Thüringen)

Christiane Wilhelmine Elisabeth Fredy
1746—29. 12. 1821

∞ 18. 6. 1776

Ludwig Heinrich Christian Geyer
* 21. 1. 1779 in Eisleben † 30. 9. 1821 in Dresden
Stud. jur., Maler, Schauspieler in Magdeburg, Breslau, Leipzig, Dresden; schließlich auch Dichter
∞ 14. (21.?) 8. 1814 in Pötewitz bei Zeitz mit Johanna Rosine, verw. Wagner.

„Historisches" Kostüm in Wagners Nibelungen-Trilogie?

Von Karl Hermann Müller, Dramaturg am Deutschen Opernhaus Berlin

In einer zusammenfassenden Darstellung über die Geschichte der Opern-Inszenierung müßte den breitesten Raum jenes Kapitel einnehmen, das sich mit der Inszenierung der Musikdramen von Richard Wagner zu befassen hat. Angefangen von den ersten Aufführungen zu des Meisters Lebzeiten über die beispielhaften Wiedergaben der Bayreuther Festspiele, den für unsere heutigen Begriffe zwar primitiven, aber malerisch so herrlich schönen Inszenierungen großer deutscher Bühnen um die Jahrhundertwende, den bedauerlichen Stilisierungsversuchen, ja Entgleisungen der Nachkriegsepoche bis zu dem heute sich mehr und mehr wieder durchsetzenden Streben, den Willen des Autors zu respektieren, ergäbe sich ein überraschend vielseitiges und aufschlußreiches Bild. Freilich würde dieses Bild häufig ein schmerzliches Gefühl auslösen bei dem, für den Wagners Werk ein Heiligtum ist, an das zu rühren nur dem gestattet sein dürfte, der innerlich ganz verwachsen damit ist und in dessen Brust die heilige Flamme künstlerischer Hingabe lodert.

Was Richard Wagner dem deutschen Volke schenkte, ist so groß und so einmalig, daß jeder die Hände davon lassen sollte, dem es nur auf die Zurschaustellung höchst persönlicher Auffassungen, auf subjektive Gestaltung und eigenwillige Originalität, kurzum auf das „Experiment" ankommt. Es gibt ein einziges Wort, das in unverwischbaren Lettern über jeder Inszenierung eines Werkes von Wagner zu stehen hat: Werktreue!

Fragen wir uns nun, wie diese Werktreue auszusehen hat, dann ist die Antwort denkbar einfach: „So, wie es Wagner selbst vorgeschrieben hat." Es gibt kaum einen Opernkomponisten — wenn man dieses hier ja nicht ganz zutreffende Wort einmal anwenden will —, der es so genau genommen hat mit seinen szenischen Angaben und es damit dem Nachschaffenden so leicht gemacht hat wie Richard Wagner. Diese Angaben sind aber nicht etwa als „beiläufige" Festlegungen irgendeiner szenischen Vorstellung zu werten, von denen abzuweichen der Willkür und dem mehr oder minder guten Willen des einzelnen überlassen bleibt, sondern sind feste, unverrückbare Bestandteile des Werkes. Sie sind gewissermaßen die optischen Akkorde, sind die Partitur der Szene und die augenfällige Versinnbildlichung dessen, was die Musik dem Ohr gibt. Denn Wagner schuf visuell, d. h. er hatte ein ganz klares szenisches Bild vor Augen, das sich absolut mit der Musik deckte.

„Werktreue" darf aber keineswegs verwechselt werden mit „Traditionstreue". Die heutigen bühnentechnischen Errungenschaften stehen auf einer Höhe und Vollkommenheit, wie sie zu Wagners Zeit nicht im entferntesten für möglich gehalten wurden. Ebenso haben sich der Geschmack und das ästhetische Empfinden gewandelt. „Traditionstreue" wäre ein starres Kleben an Überlieferungen (z. B. gemalte Wolkensoffitten statt Rundhorizont, Wespentaillen bei weiblichen Trachten statt natürlicher Körperformen usw.). „Werktreue" heißt stets und immer: alle Mittel neuzeitlicher szenischer Deutung im Sinne des Schöpfers in den Dienst des Werkes stellen!

Es leuchtet ohne weiteres ein, daß jede Abweichung von der szenischen Vision, wie Wagner sie sah und niederschrieb, eine Dissonanz zur Folge haben muß, durch die jene notwendige Verbindung zwischen Auge und Ohr schrill zerrissen wird. Dies aber gilt für jede Einzelheit einer Wagner-Inszenierung, also nicht nur für die rein dekorative Gestaltung der Schauplätze, für die — gerade bei Wagner sehr wichtigen — Beleuchtungseffekte, für das Spiel der Darsteller und was sonst noch berücksichtigt werden muß, sondern auch für die Kostüme, ganz besonders im „Ring". Wir wissen, daß es Wagner auch bei ihnen darauf ankam, sie in völligen Einklang mit seiner Musik zu bringen und wir wissen ebenso, wie er nach den ersten Bayreuther Festspielen im Jahre 1876, abgesehen von den technischen Mängeln, die mit den damaligen Mitteln kaum zu beheben waren, gerade die Kostüme recht abfällig beurteilte. Sie entsprachen eben nicht seiner Vorstellung. Wie aber dachte sich Richard Wagner die Kostüme für seine Götter und Helden? Wir finden genügend Angaben von Wagners eigener Hand darüber, so etwa die Ablehnung jeder Überlastung durch archäologische Details oder die einer Gestaltung in der Art der Nazarener, wie sie Schnorr und Cornelius in ihrem „mittelalterlichen Nibelungenlied" zeigten.

Im Hinblick auf die Bestrebungen, wissenschaftliche Erkenntnis nun auch auf die Kostüme des „Ring" zu übertragen und gewissermaßen eine kulturhistorische Kostümkunde auf der Bühne zu treiben, sei an ein Wort von Rudolf Genée erinnert, das ein maßgebender Kenner der Kostümkunde, Max von Böhn, in seinem Aufsatz „Historisches Kostüm" zitiert. Genée vertrat die Ansicht, daß es die Aufgabe des Theaters sei, dem Geist der Dichtung gerecht zu werden, nicht einen Kursus der Geschichte oder der

Kulturgeschichte zu veranstalten. Max von Böhn aber schreibt selbst, „daß das historisch richtige Bühnenkostüm eine Utopie ist". Und Hans Pfitzner, der große Kenner des Bayreuther Meisters, stellte die gerade im Hinblick auf die Schaffensart Wagners bedeutungsvolle Forderung auf, der Vision des Autors nachzuspüren.

Was aber folgert daraus für die Kostümierung der Gestalten des „Ring"? Nichts anderes, als, daß in ihnen eine Synthese gefunden werden muß zwischen der künstlerischen Forderung und dem visuellen Erlebnis Wagners, das in der Musik seinen eindeutigen Ausdruck findet; daß sie zeitlos sein müssen, ewig gültig wie diese Musik, die das Fühlen und Handeln ihrer Träger begleitet und die auch ihrerseits die bis dahin auf der Opernbühne unbekannte Verbindung zum Auge des Zuhörers, nicht nur zu dessen Ohr schafft. Es ist, um nur ein Beispiel zu nennen, unerträglich und steht im krassesten Gegensatz zur musikalischen Sprache, wenn die Götter des „Rheingold" in der antikisierenden Tracht der Fürsten und Edlen einherschreiten, ja fast ärmlicher noch als diese, oder wenn Wotan in der „Walküre" nicht kriegerisch auftritt (entgegen der Vorschrift Wagners, die lautet: „kriegerisch in voller Waffenrüstung").

Aber nicht allein auf die äußeren Formen und Merkmale der Gewänder kommt es an, sondern auch auf ihre Farbe. Denn gerade zwischen Ton und Farbe besteht ein harmonisches Verhältnis so allgemeiner Art, daß manche Menschen ganz instinktiv beim Erklingen einer Tonart eine bestimmte Farbe zu sehen glauben. Um wieviel größer aber muß dieses harmonische Verhältnis bei Wagner sein, dem visuellen Schöpfer. Er umwob die Gestalten seiner Götter mit majestätisch-göttlichen Akkorden, er hob sie mit der sie umspielenden Musik über das Menschliche hinaus, und er gab ihnen auch in düsteren Augenblicken ihres Daseins die erhabene göttliche Haltung durch das Mittel seiner musikalischen Charakterisierung.

Kann es uns dann befriedigen, wenn wir diese Gestalten in schmucklosen, betont einfachen, matten Farben erblicken, die in ihrer zerfließenden Tönung kaum noch als Farben wirken? Wie sollen wir an die Göttlichkeit einer Fricka glauben, wenn wir sie in einem nüchternen, ärmlichen Gewand sehen? Warum soll Siegmund, der Sohn Wotans, des Gotts, der Wölfing, kein Wolfsfell mehr um die Lenden tragen? Warum der junge Siegfried, der noch nie mit Menschen in Berührung kam und nur in der urwüchsigen Natur lebte, nicht mehr mit einem Fell bekleidet sein?

Bewegen wir uns mit derartigen Versuchen nicht wieder gefährlich in der Nähe jener nüchternen Sachlichkeit, die einst auch das Bühnenbild ergriff und die heute doch gottlob als fast ganz überwunden gelten kann? Wissenschaftliche Forschung in allen Ehren, aber nur dort, wo sie wirklich angebracht ist, ganz abgesehen davon, daß uns auch die exakteste Wissenschaft die Antwort auf die Frage schuldig bleiben wird, wie die Götter, Halbgötter und sagenhaften Gestalten, die im „Ring" mitspielen, ausgesehen haben.

Wir wollen nicht den guten Willen und die besten Absichten derer anzweifeln, die sich für das „historische" Kostüm im „Ring" einsetzen. Gewiß kann diese oder jene Änderung vorgenommen werden und die Forschung mag hier manchen wertvollen Hinweis geben. Aber die oberste Frage muß doch immer die sein, ob nicht etwa ein Gegensatz zur Musik entsteht, ob man nicht das Auge des Zuschauers verletzt, während sich doch jeder hütet, das Ohr des Zuhörers auch nur mit der kleinsten Abweichung zu beleidigen. Denn es würde doch zweifellos keinem Dirigenten einfallen, ein Fortissimo spielen zu lassen, wo Wagner Piano vorschreibt, und niemals würde einer auf die absurde Idee kommen, eine von Wagner mit Geigen vorgeschriebene Stelle durch die Trompeten besetzen zu lassen, weil er vielleicht gerade eine besondere Vorliebe für diese Instrumente und nicht für die Geigen hat. So unsinnig uns ein derartiges Vorgehen erscheinen würde, so sehr wir uns mit vollem Recht dagegen wehren würden, ebensowenig können wir einverstanden sein mit kostümlichen Experimenten, die der Absicht des Meisters zuwiderlaufen.

Man hat aber anscheinend außerdem bei derartigen zweifelhaften Experimenten ganz vergessen, daß Wagner den Mythos und nicht die Historie gestaltete. Fühlt man denn nicht, wie sehr man sich damit versündigt gegen den Willen des Meisters und welchen unerträglichen Widerspruch man zu der großartigen Musik schafft? Wagners Streben ging nach monumentaler, lebendiger Versinnbildlichung seiner Gedanken. Diese Gedanken strömen uns entgegen aus jedem Takt seiner Musik, sie schwebten ihm vor, als er das szenische Bild vor seinem geistigen Auge sah. In die lebendige Sprache dieser Musik sich zu versenken, aus ihr heraus das gesamte szenische Bild zu gestalten, gewissermaßen die innere Schau des Meisters in sich selbst heraufzubeschwören — das ist die Pflicht eines jeden, der Wagners Werk auf die Bühne stellt. Denn hinter jeder Einzelheit steht sein klarer und eindeutiger Wille, den zu erfüllen die Ehrfurcht vor dieser großen Persönlichkeit gebietet.

Wer aus diesem Willen heraus schafft, wer die Untrennbarkeit des Optischen vom Akustischen im „Ring" erkannt hat, dem kann die Antwort auf die Frage nach dem historischen Kostüm keine Zweifel mehr verursachen, der wird sich auch hüten, dort zu experimentieren, wo die Forderung des Werkes unmißverständlich ist. Jeder, der sich der hohen, aber auch schweren Aufgabe hingibt, ein Werk Richard Wagners zu inszenieren, sollte aber vor allem auch immer der Worte eingedenk sein, die Wagner selbst schrieb: „Gar nichts liegt mir daran, ob man meine Sachen gibt: Mir liegt einzig daran, daß man sie so gibt, wie ich's mir gedacht habe; wer das nicht will und kann, der soll's bleiben lassen."

Neues Richard Wagner-Schrifttum

Von Friedrich Herzfeld

Über keinen deutschen Geisteshelden ist ein so umfassendes Schrifttum entstanden wie über Richard Wagner. Selbst Goethe und Beethoven bleiben dahinter zurück. Vor allem aus Wagners Leben gibt es darum kaum Neues zu berichten. Die einzige — sehr wertvolle Arbeit dieser Art beschäftigt sich im Grunde auch nicht mit Wagner, sondern mit seinen Ahnen: Richard Wagners Sippe vom Urahn bis zum Enkel von Walter Lange (Max Beck Verlag, Leipzig). Lange verfolgt die Ahnen Wagners weiter, als dies in früheren Arbeiten geschehen ist und kommt so bis zu Moritz Wagner, der 1603 als Bergmann in Freiberg i. Sa. eingetragen ist. Zweimal ergeben sich in Wagners Stammbaum Berührungen mit den Nachkommen Martin Luthers. Doch sind sie ungemein loser Art und erreichen bei weitem nicht irgendwelche Blutsverwandtschaft. Lange hat als Ahnen Wagners die Familie Wagner und nicht etwa Geyer angenommen, was nach dem Stand unserer Kenntnisse das einzig Richtige ist. Die Frage nach Wagners Ahnen ist freilich auch mit dieser Arbeit nur zur Hälfte beantwortet, denn noch immer fehlt Gewißheit über Wagners Mutterlinie. Das Dunkel der Abstammung von Johanna Rosine Pätz, Wagners Mutter, bleibt bestehen. Indessen müssen wir doch wohl Prinz Konstantin aus Weimar als ihren Vater anerkennen. Richard Wagners Großvater war damit der Bruder von Karl August, Goethes großem Freund und Herzog. Dieser Blutsverwandtschaft dürfte größere Bedeutung zukommen als die Verbindungen mit den Nachkommen Luthers. Lange versucht, seinen aus der Natur der Sache etwas trockenen Stoff durch eine beschwingte, poesienahe Sprache aufzulockern, ein Unterfangen, das dankbar anerkannt wird, wenn es natürlich auch nur zum Teil gelingen kann. Beiträge zum Leben Wagners wird auch das demnächst erscheinende Buch vom Schreiber dieser Zeilen „Minna Planer und ihre Ehe mit Richard Wagner" bringen. Gewiß zeichnet es vor allem das Bild der Gefährtin Wagners, die zweiunddreißig Jahre lang sein Leben begleitete. Indessen wirft es auch auf Wagner manches neue Licht.

Eine Lebensbeschreibung in anderer Form ist die Herausgabe von Briefen. Bei Wagner ist hier freilich nicht mehr allzuviel zu tun. Zwar tauchen hier und dort immer wieder neue Briefe von ihm auf. Aber die wichtigsten Briefwechsel sind im Druck erschienen. Die letzte und größte Tat wurde erst unlängst mit der Herausgabe des Briefwechsels zwischen Richard Wagner und Ludwig II. durch Dr. Strobel in Bayreuth vollbracht (siehe die eingehende Würdigung in der AMZ., Dezemberhefte des Jahres 1937). Wer Wagner ganz kennen will, muß aber auch den Menschen kennen, mit dem er am innigsten zusammenlebte: Cosima Wagner. Daß wir uns jetzt besonders eingehend mit ihr beschäftigen, brachte wohl ihr 100. Geburtstag Ende 1937 mit sich. Aber auch abgesehen von diesem äußeren Anlaß lernen wir diese große Frau endlich ohne giftigen Haß und ohne allzu verhimmelnde Liebe kennen. Die wahre Verehrung für sie wächst dadurch ungemein. Sie wurde durch das große Cosima-Wagner-Werk von Max Millenkovich-Morold, das in der AMZ. ausführlich besprochen worden ist, und durch zwei unlängst erschienene Briefsammlungen weiter

verklärt. In dem „Briefwechsel zwischen Cosima Wagner und Fürst Ernst zu Hohenlohe-Langenburg" (Verlag J. G. Cottasche Buchhandlung, Stuttgart) spricht Cosima Wagner zu einem Kunstbegeisterten, der 1891 zum erstenmal nach Bayreuth gepilgert war. Von da an entwickelte sich ein über dreißigjähriger Briefwechsel. Die Werke Wagners stehen hier nicht beherrschend im Mittelpunkt. Fürst Hohenlohe, der Sohn des bekannten Statthalters von Elsaß-Lothringen, war bald in der Diplomatie, bald im Kolonialdienst tätig, er wirkte als Regent in Coburg und war im Weltkriege Leiter der Freiwilligen Krankenpflege Ost. Von all dem berichtete er Cosima Wagner und diese nahm seine Ausführungen mit stets unverminderter geistiger Bereitschaft auf. Und welche Zeiten umfaßte ihr Leben. Geboren wurde sie, als Metternich politisch herrschte. In ihrem vorletzten Brief an Fürst Hohenlohe begrüßt sie die Erscheinung — Mussolinis. Ist sie nicht Seherin, wenn sie am 4. Juli 1923 schreibt: Was man von ihm (Mussolini!) vernimmt, läßt auf eine Kraft schließen, und gewiß wird er sich dessen erinnern, was Deutschland für Italien tat. In dem Briefwechsel von Cosima Wagner mit H. St. Chamberlain spricht mehr die Philosophin, in den Briefen an ihre Tochter Daniela mehr die Mutter und büßende Frau. In den Briefen an Fürst Hohenlohe lernen wir sie am vielseitigsten kennen. Die Fragen des echten Adels werden ebenso tief besprochen wie die des Judentums. Auch sonst schließen diese Briefe die ganze Weite des Lebens zwischen 1890 und 1920 ein.

Ein anderer Zauber liegt über den Briefen Cosima Wagners an Ludwig Schemann, die dessen Tochter Bertha Schemann herausgegeben hat (Verlag Gustav Bosse, Regensburg). Schemann, der unlängst Verstorbene, war einer der jungen Freunde Wagners. Daß diese von Frau Cosima nicht alle gleich geliebt wurden, wissen wir. Schemann war einer der wenigen, denen sie ihr Herz öffnete. Er war Geschichtsprofessor und begann damals mit seinem Wirken für Gobineau. Seine Briefe an Frau Wagner kennen wir nicht. Das ist zu bedauern, aber zu verschmerzen. Denn gerade Cosima Wagners Briefe an Schemann machen wunderbar deutlich, wie sehr sie in jedem Wort auf den Empfänger ihres Briefes einging. Diese Briefe spiegeln darum nicht nur das Wesen der Schreibenden, sondern auch des Angesprochenen wieder. Der Zauber einer aufgeschlossenen, menschlich tiefen Auseinandersetzung liegt über ihnen.

Eine Aufgabe bleibt für das Wagner-Schrifttum indessen immer bestehen: Das Verhältnis der jeweiligen Zeit zu Wagner neu herauszuarbeiten. Daß wir im neuen Deutschland zu Wagner grundsätzlich anders stehen als vorher, bedarf keiner näheren Erklärung. Die Aufgabe, dies neue Verhältnis zu Wagner zu umreißen, hat Erich Valentin in seinem Buch: Richard Wagner, Sinndeutung von Zeit und Werk (Verlag Gustav Bosse, Regensburg) mit begrüßenswerter Entschiedenheit angepackt. Valentin will den Nachweis führen, daß der „Musiker und Dichter Richard Wagner ein Politiker war". Gerade das ist in seinen bisherigen Lebensbeschreibungen fast immer bestritten worden, wozu leidenschaftliche Worte Wagners den Anlaß gegeben haben. Indessen muß man sich dabei über den Begriff des „Politischen" einigen. Im 19. Jahrhundert umfaßte die Politik die Fragen der Staatsform und Staatsgestaltung. Wer Politik trieb, beschäftigte sich etwa mit dem Sturz oder der Stützung von Ministern. In diesem Sinne war Richard Wagner zweifellos kein Politiker, mit Ausnahme der beiden Abirrungen von 1848/49 und 1864/65, die zwar Wagner nicht von seiner besten Seite zeigten, aber wiederum auch nicht sein eigentliches Wesen ausmachen. Nach der Auffassung unseres heutigen, totalen Staates umfaßt aber die Politik außer den reinen Staatsangelegenheiten auch alle Fragen der Weltanschauung und Lebensgestaltung. Daß sich Wagner mit diesen Fragen beschäftigt hat und leidenschaftlich für eine Formung in seinem Sinn gekämpft hat, ist wiederum nie abgestritten worden. Wird der Begriff des Politischen so gefaßt, dann war Wagner natürlich ein politischer Kämpfer. Nochmals gesagt: Er war es nach der heutigen Begriffsetzung des Politischen, er war es im wesentlichen nicht nach der des 19. Jahrhunderts. Valentins Behauptung, daß Wagner ein politischer Kämpfer gewesen sei, bringt — so betrachtet — nicht die geringste Sensation. Daß dies auch keineswegs seine Absicht war, betont Valentin in seinem Vorwort ausdrücklich.

Aber um diese mehr oder minder äußerliche Frage geht es in seinem Buch gar nicht. Valentins bedeutende Leistung besteht vielmehr in der ungewöhnlichen Gründlichkeit und Tiefe, mit der er einer Sinndeutung des Wagnerschen Werkes nachgegangen ist. Er sucht sie nicht aus einer seelenkundlichen Beschreibung des Menschen Wagner. Vielmehr geht es ihm um die Fäden aus Wagners Zeit in sein Werk. Sie hat Valentin in der Tat mit zwingender Klarheit und Verstandesschärfe herausgearbeitet. Daß bei einer Zeitanalyse im Grunde dieselben Gefahren bestehen wie bei der Seelenanalyse, wird niemand bezweifeln. Manche, am verhängnisvollsten Rudolf Grisson, sind ihnen erlegen. Aber Valentin hat diese Klippe glücklich umschifft. Seine Sinndeutung trifft den Punkt, wodurch eine Verknüpfung des Werkes mit dem außer dem Werk Liegenden das Verständnis des Werkes gesteigert wird. Unbeschadet dieser allgemeinen Feststellungen sind über solche Deutungen Meinungsverschiedenheiten natürlich stets möglich. Ob Valentin manchmal nicht doch schon zu weit gegangen ist, ist im letzten eine Frage des persönlichen Bekenntnisses. Wagners Lebensentscheidung nach den Münchener Meistersingern z. B. deutet Valentin im wesentlichen vom Politischen her. Die Meinung, daß sich gerade hier das Allermenschlichste dem Politischen an Bedeutung weit überlegen zeigte, glaubt, sich auf verbürgte Tatsachen stützen zu dürfen. Valentins Behauptung gleich am Anfang, daß Wagners Werke nicht Verkörperungen aus der Idee des 19. Jahrhunderts, sondern Bekenntnisse gegen dieses Jahrhundert gewesen seien, wird schon durch Valentins weitere Ausführungen eigentlich widerlegt und kann auch grundsätzlich bestritten werden. Beides bedingt sich gegenseitig. Wer nicht aus seinem Jahrhundert kommt, kann nicht gegen sein Jahrhundert wirken. Das 19. Jahrhundert ist auch nicht Materialismus und sonst nichts, sondern eine Vielheit von durcheinanderpulsenden Strebungen, die alle in Wagner — wie in jedem anderen rangen. Auch ist jeder Künstler Seher der Zukunft. Weil Beethoven über seine Zeit hinauswuchs, war er aber noch immer ein Kind jener seltsamen Jahre zwischen 1790 und 1830. Natürlich ändern solche mögliche Meinungsverschiedenheiten nicht das geringste an der hohen Achtung vor der außerordentlichen Arbeit Valentins. Die Aufgabe, eine Sinndeutung des Wagnerschen Werkes aus unserer Zeit zu finden, ist ihm jedenfalls gelungen.

Ein ähnliches Ziel hat sich Eugen Schmitz in seinem Heft: Richard Wagner wie wir ihn heute sehen (Verlag Heimatwerk Sachsen, Dresden) gesetzt. Schmitz erzählt in klaren und anschaulichen Bildern Wagners Leben und führt gleichzeitig, soweit es der Raum zuläßt, in dessen Werke ein. Entscheidende Richtpunkte sind ihm dabei das Rassische und das Volklich-Stammesartliche. Mit besonderer Anteilnahme spürt er dem nordisch-germanischen Rasseanteil in Wagner nach. Andererseits betrachtet er ihn als den großen Sohn Sachsens. Die Beobachtung jener Überschneidungen von Rassischem und Volklichem, die sich natürlich ebensooft decken und sich selbstverständlich auch gegenseitig bedingen, führt gerade bei Wagner zu wertvollen Erkenntnissen. Schmitz bleibt nicht dabei stehen, das „Weiche, Schwärmerische, Träumerische" und andererseits das „Streitbare und Kämpferische" einfach aus Wagners sächsischer Stammesart zu erklären, denn alle diese zunächst allgemein gefaßten Eigenschaften wären schließlich auch bei einer Abstammung aus anderem Volkstum möglich. Vielmehr erläutert Schmitz das eigentlich Sächsische Wagners an vielen Einzelheiten, und diesen Darlegungen wird man sich besonders eifrig anschließen. Daß der Sachse Wagner in seinem Heimatland nur während der wenigen Dresdner Jahre wirken konnte, sonst aber seine Tätigkeitsfelder in Riga, Paris, Zürich, München, Wien, Bayreuth und sonstwo suchen mußte, ist eine Tragik für sich.

Auch zum Wagner-Schrifttum gehören die Versuche, das Leben dieses Großen dichterisch zu fassen. Es ist dies schon unendlich oft versucht worden, wenn auch fast immer erfolglos. Wagner steht uns noch zu nah, als daß wir sein Menschtum zwar wirklichkeitsgerecht, trotzdem aber dichterisch sehen und beschreiben könnten, wenn dies überhaupt möglich ist! Bezeichnenderweise ist diese Aufgabe diesmal auch wieder von Cosima her angefaßt worden, und zwar durch Kurt Martens in seinem Roman „Die junge Cosima" (Verlag Otto Janke, Leipzig). Dies Buch will keine Lebensbeschreibung, sondern eben ein Roman sein. Das bedeutet: Wir müssen auf geschichtliche Wahrheit an mehr als einer Stelle zugunsten der dichterischen Freiheit verzichten. Hier meldet sich die Gegenmeinung und fragt, was uns diese Freiheit eigentlich nützen soll. Ist das Leben von Cosima Wagner nicht wechselvoll und buntfarbig genug gewesen? Ist es nicht gerade so, wie es war, tief ergreifend? Warum dann dichterische Freiheiten? Die Klippe solcher Romane ist fast stets die direkte Rede. Selbst bei einem

so bekannten und anerkannten Erzähler wie Martens grenzt sie oft an das Peinliche. Wir können uns die Redeweise dieser Menschen schlechterdings nicht vorstellen oder können sie zum mindesten nicht schwarz auf weiß niederlegen. All das feine Fluten und Schimmern jener Unterhaltungen wird dann grob, ungeschlacht und darum unglaubhaft. Dabei muß anerkannt werden, daß der Roman von Martens noch immer zu den angenehmsten seiner Gattung gehört. In gesteigertem Maße gilt das eben Gesagte von Max Kronbergs Roman „König und Künstler" (Verlag Otto Janke, Leipzig). Hier verbergen sich hinter den dichterischen Freiheiten ganz offenbar grobe Irrtümer. Während von Martens das Seelische der Handelnden fast stets wohl bedacht wird, müssen wir hier grobe Verzerrungen und allerlei Unmöglichkeiten hinnehmen. Es wird grundsätzlich zu fragen sein, ob wir bei derlei volkstümlichen Schilderungen des Lebens großer Tonmeister nicht besonders hohe Anforderungen stellen wollen, anstatt wie bisher der Meinung zu sein, daß man bei dieser Gattung wohl ein Auge zudrücken müsse.

Eine besonders schöne Gabe möchte man, obwohl ursprünglich nicht dafür bestimmt, dennoch zum Wagnerschrifttum rechnen. Es ist die Festschrift der Stadt Leipzig anläßlich ihrer gewaltigen Wagnerfeiern (Max Beck-Verlag, Leipzig). Sie enthält eine Abhandlung über die große Musikausstellung in Leipzig, bringt dann aber vor allem die Vortragsfolgen des umfassenden Wagner-Zyklus im Leipziger Stadttheater. Es soll nicht vergessen werden, daß Wagners Werk hier zum erstenmal in einer geschlossenen Folge lückenlos dargestellt wurde. Daß diese durch die schöne Festschrift auch im Schrifttum festgehalten wurde, gereicht allen Beteiligten nur zur Ehre. Besonders prächtig ist der Bildschmuck gelungen.

Schließlich spricht Wagner auch noch einmal selbst und bezeichnenderweise wieder zu Cosima. Es ist der „Kinder-Katechismus zu Kosel's Geburtstag" (Verlag Schott, Mainz), den Wagners Kinder erstmalig Weihnachten 1873 und mit Orchester 1874 vor der überraschten und beglückten Mutter sangen. Die wenigen Takte bringen eine Umspielung des Namens Cosima. Sie wollen kein Kunstwerk sein. Aber aus ihnen spricht so viel menschliche Wärme, eine so rührende Herzlichkeit Wagners, daß man die schlichte Weise zu seinen menschlich ergreifendsten Äußerungen rechnen möchte. Die Art, wie Cosima hier besungen wurde, löscht all das Schwere aus, das ihr Lebensweg mit sich brachte. Vor so viel reiner Menschlichkeit wird sich jeder beugen. Die Herausgabe erfolgte im Auftrag des Hauses Wahnfried.

Ein deutscher Kirchenmusiker

Zu Martin Graberts 70. Geburtstag

Wenn sich in irgendeinem evangelischen Kirchenmusiker unserer Zeit die künstlerischen und geistigen Werte einer großen Überlieferung rein, ungebrochen, fruchtbar und persönlichkeitsecht verkörpern, dann in Martin Grabert, dem Berlin-Steglitzer Komponisten, Chordirigenten und Orgelmeister, der am 15. Mai seinen 70. Geburtstag begehen kann. Sein Wirken vollzog und vollzieht sich nicht im lauten Tagesgetriebe und im Brennpunkt ehrgeiziger Erfolgskämpfe, es stand stets im Zeichen selbstlos dienender, ernstschaffensverantwortlicher Auftragserfüllung, unter der Aufgabe des frei gewählten, sehr innerlich aufgefaßten Amtes. Graberts künstlerische Erscheinung ist von dem gläubigen Menschen her zu deuten, der seine reichen Gaben einer lebenslangen Verpflichtung, stetem Bekennen weihte. Wenn wir dies stille, doch rastlose Wirken in der Hingabe an die religiöse Idee betonen, so wollen wir doch mit Nachdruck hervorheben, daß es in seiner Weitverzweigtheit keineswegs unbeachtet blieb. Graberts Arbeit, sei es als liturgischer Musiker, als Konzertgeber, Lehrer, Spieler des königlichen Instrumentes oder als Tondichter, der Reifstes vollbrachte, ist weit über den Kreis seiner Gemeinde und seines Heimatortes bekannt und genießt die volle Schätzung der Kenner. Wenn einmal geschichtsforschend verfolgt werden wird, wie sich protestantische Kantorentradition in unseren Tagen fortsetzte und wie zum heute zu beobachtenden Aufbruch einer neuen Kirchenmusikbewegung Vertreter der älteren Generation gleichsam als Bindeglieder einer Entwicklung ihr wesentliches Teil beitrugen, dann wird auch Graberts Name zu nennen und seine Tätigkeit zu untersuchen sein.

Grabert wurde 1869 in Arnswalde (Neumark) geboren. Nach frühzeitigem Verlust seines Vaters wuchs er in Berlin in der Obhut eines Onkels auf. Er wurde Schüler des Instituts für Kirchenmusik und genoß Ausbildung durch Könner wie Bellermann und Bargiel. Hier wurde der Grund gelegt zu Graberts außerordentlicher satzkünstlerischer Handwerksbeherrschung, zu seiner Stilsicherheit. Nach seiner Tätigkeit als Opernkapellmeister in Rostock wurde bald Berlin wieder seine Heimat (Organisten- und Chorleiterstellen). 1924 kam die Berufung an die Steglitzer Marcuskirche, an der er noch heute in ganzer Frische segensreich schafft. Als Dirigent des Brinkmannschen Gesangvereins steht er mit ständiger Konzerttätigkeit auch mitten im weltlichen Musikleben. Daneben war er als Studienrat an Lyzeen reger Förderer der Schulmusikpflege. Seit 1923 Mitarbeiter im Reichsverband der Gemischten Chöre, bekundete er als Kreis- und Gruppenchormeister seine Einsatzfreudigkeit für größere organisatorische Aufgaben. Die heute dringlichst erhobene Reformforderung nach einer liturgischen Sinnvertiefung des kirchenmusikalischen Amtes hat er seit jeher erfüllt. Sein besonderes Verdienst ist es, sich für die Wiederaufführung Bachscher Kantaten im Rahmen des Gottesdienstes und für den Fortbestand des a cappella-Chorwesens in Berlin eingesetzt zu haben.



phot. Carl Trieb, Bln.-Steglitz

Prof. Martin Grabert

Graberts Schaffen umfaßt nahezu alle Gattungen der geistlichen und weltlichen Musik. Der bis zu op. 70 gediehene Bestand gedruckter Werke wird vervollständigt durch eine Fülle von der Veröffentlichung harrenden Manuskripten. Wertvolle Motetten, zahlreiche Kantaten (z. B. „Wie soll ich dich empfangen" op. 62, Reformationskantate op. 67, vor allem aber das fast händelisch machtvolle op. 61 „Der Herr ist mein Licht"), die Musik zum Christus-Passionsspiel, weltliche Frauen-, Männer- und gemischte Chöre, Madrigale und Liedsätze, tief empfundene Sololieder, packende Orgelarbeiten, fein musizierte Kammerschöpfungen (Quartette, Klavierquintette, ein Streichtrio, Sonaten für Violine, Violoncello und Oboe, Klavierkompositionen usw.) bekunden die vielfältigen Fähigkeiten seiner Formkraft. Wir möchten Graberts Musik in ihrem Wesen kurz charakterisieren mit den Worten aus einer eigenen Kunstbetrachtung: „Graberts Musik, deren innerster Quell protestantische Frömmigkeit ist, nimmt stets gefangen durch ihren Herzenston, ihre seeliche Wärme. . . . Man findet darin eine ursprüngliche, melodisch-thematische Erfindungsgabe, die von einem edlen Schönheitssuchen geleitet ist, und eine ungekünstelte, doch durchaus eigenartige und eigenwillige Klangphantasie, die auf logischer harmonischer Denkweise beruht. . . . Dazu gesellen sich ein mit selbstverständlicher Sicherheit gehandhabtes satztechnisch-kontrapunktisches Können und ein entwickeltes Gefühl für die Ausdrucksmöglichkeiten der verwendeten Mittel." Wir wünschen dem gütigen und feingeistigen Menschen und verehrten Künstler Grabert noch viele Jahre harmonischen Wirkens und Schaffens!

Dr. Wolfgang Sachse

Schillings „Ingwelde" wieder in der Berliner Staatsoper

So ist es also geschehen! Dank der unermüdlichen Initiative Barbara v. Schillings', der treuen Behüterin des künstlerischen Erbes ihres vor fünf Jahren dahingegangenen Gatten; und wohl auch mancher anderen Ingweldefreunde.

Es war an einem schönen Maienabend des Jahres 1899, als ich, noch jung in Amt und Würden, zum damaligen Kgl. Opernhaus pilgerte, die Referentenkarte zur Schillings-Premiere stolz in der Tasche. Fünf Jahre waren seit der ruhmreichen Karlsruher Uraufführung unter Mottl ins Land gezogen. Es war merkwürdig zugegangen, ehe die Berliner Erstaufführung wirklich zustande kam. Graf Hochberg, der hochmögende Generalintendant der Preußischen Hoftheater hat durch die ziemlich fatale Vorgeschichte dieser Aufführung seiner Tätigkeit kein Ruhmesblatt zugefügt. Aber er stand hier letzten Endes unter dem „unausgesprochenen Zwang" höherer, um nicht zu sagen „allerhöchster Gewalt". Seine Majestät hatte das neue Stück, das damals die fortschrittliche Kunstwelt zum Aufjubeln brachte, in Wiesbaden gehört. Und das genügte zum „Abwinken". Um nicht vertragsbrüchig zu werden erbat Hochberg die Hilfe seines Kollegen v. Ledebur aus Schwerin, der dann mit seiner ganzen Hofoper anrückte und unter dem unvergeßlichen Hermann Zumpe die „Ingwelde" achtmal im Berliner Opernhaus zur Darstellung brachte. Es waren überraschende Eindrücke. Hermann Gura, der jetzt nach vierzig Jahren noch frisch unter den Zuhörern saß, leitete klug und lebensvoll das Spiel und sang selber den Thorsteinhelden „Klaufe". Harte Wikinger-Sippen, die „Thorsteiner" und die „Gladgarder", standen hier in alter Blutfehde gegeneinander! Die Schweriner aber hatten einen vollen Sieg erfochten und Max Schillings war von diesen Tagen ab auch für Berlin der „Kühne Sänger" auf den die Jugend als wirklich berufenen Wagner-Nachfolger stürmisch hoffte.

Mit Schillings, der diese unglaubliche Partitur im Alter von etwa 23 Jahren schuf, war es schon ein wirkliches Wunder; und ist es im Grunde bis zum heutigen Tage geblieben. Vorausgesetzt, daß man die Dinge vom Zeitpunkt ihrer Entstehung her betrachtet und nicht Maßstäbe von heut anlegt, wo wir die volle Entwicklung eines Strauß, Pfitzner und mancher anderen, wenn auch weniger eminenten „Großkopfeten" hinter uns haben. Aber auch ohne jede zeitliche Einschränkung, so will mir's scheinen, strahlt jetzt noch dieser Jugendrausch Schillings' jene reine, tiefe Wirkung aus, die allein genialisches Wollen aus göttlichem Drang heraus innerlich auszulösen weiß. Ich habe es wiederholt ausgesprochen, daß die Ingwelde weitaus das wertvollste und stilistisch einheitlichste Bühnenwerk des Meisters Schillings ist. Vor allem die vom Tageserfolg getragene „Mona Lisa" steht; trotz der den „Konjunkturtext" überragenden adligen Musik, an wirklichem Kunstwert weit hinter der erstaunlichen Stiltat, dem Reinlichkeitsbekenntnis der Ingwelde. Und diese Tat vermochte der junge Meister zu leisten lediglich als Musiker, ungeachtet aller Hemmungen, von seiten des vom Wagnerwort sattgefütterten Textdichters, des Grafen Sporck. Dabei ist der herbe Stoff aus der Wikingerzeit gut und vor allem an sich gar nicht „wagnerisch". Auch die dramatische und dramarturgische Fassung, obschon wesentlich wagnerischer, mag angehen. Aber die Textworte selbst werden zur wahren Wagner-Persiflage. Der Stabreim, schon bei Wagner oftmals ein nicht ungefährliches Kunstmittel, schlägt hier sozusagen Purzelbäume. Barbara v. Schillings und ihre stillen Mitarbeiter haben diesen Kernfehler zu beseitigen versucht. Leider waren die neuen Textbücher nicht zur Stelle; man konnte mithin bündige Vergleiche nicht anstellen. An der Handlungsführung hat Barbara v. Schillings nur geringes geändert. Hier hätte, um die Klarheit der Handlung von Anfang an schärfer herauszumeißeln, tief in das Wesen der Dichtung eingegriffen werden müssen. Ob solch weitgehende Umgestaltung dann noch mit der Musik, wie sie nun einmal zu Papier steht, zusammengegangen wäre, ist stark zu bezweifeln. So war es wohl immerhin das kleinere Übel, dramaturgisch nur wenig zu ändern, um hier das eigentlich Wichtige, eben die Musik, unbedingt rein zu erhalten. Immerhin: im dritten Akt wären nicht unwesentliche Kürzungen der überlangen Zwiesprache zwischen Ingwelde und dem durch blutigen Verrat wiedergewonnenen Geliebten Gest nötig; auch in den viel zu ausgedehnten Schlußchören mußte gestrichen werden. Dabei möchte ich gleich sagen, daß die Spielführung, so schätzbar sie an sich in vieler Hinsicht war, nicht durchweg die erforderliche Straffung und das nötige scharfe Profil erreichte, die hier nicht entbehrt werden können: Ich verweise insbesondere auf die auseinanderfallenden Kampfszenen des ersten Aktes, auf die zu weiche Führung des zweiten Aktes, und auf die unzweckmäßigen Längen des dritten. Hier erweist sich auch der Umstand, daß das auf dem Meer erscheinende Totenschiff durch ungeeignete Aufstellung des Chores fast ganz den Blicken der Zuschauer entzogen wird, als nachteilig. Diese und manche andere Frage der Regie wurden einst durch Hermann Gura zweckentsprechender gelöst. Dessen entsinne ich mich genau. Es ließe sich die Gesamtwirkung der Darstellung bei Ausmerzung aller augenblicklichen Nachteile um ein Beträchtliches erhöhen.

Und nun zur Musik. Sie kommt natürlich von Wagner herüber, wächst aus seinem Geist heraus. Aber sie erweist sich nirgends als bloße Nachahmung, geht vielmehr eigene Wege. Man glaubt, Verwandtes zu hören, glaubt deutliche Anklänge zu vernehmen; und doch ist im Grunde alles anders gewachsen und gestaltet. Es war die völlige Unberührtheit des jungen Schillings, die ihn davor schützte, zum Kopisten zu werden. Vielleicht ist es manche Tristanstelle, die im zweiten und dritten Akt Vergleiche herausfordert, vielleicht auch einiges aus der Götterdämmerung. Was weiß ich? Nach eigentlichen Reminiszenzen wird man jedenfalls vergeblich suchen. Schillings' Musizierstil ist keuscher, zurückhaltender. Selbst Ausdrucks-Höhepunkte biegt er ab. Charakteristisch dafür ist das berühmt gewordene Vorspiel des zweiten Aktes, dessen verklärter Zauber Hegers Händen übrigens entglitt. Sonst fand sich dieser bewährte Stabführer gut in das weiche Klangbild der Partitur. Manches geriet wohl etwas lärmend und machte mitunter den Sängern Mühe. Heroisches Aufblühen zaubert er mit klarer Hand heraus.

Diese Partitur ist voll mystischer Klangschönheit; sie hat darin kaum ihresgleichen; sie weist überhaupt ganze Strecken von eigener Art auf. Darum trägt sie in sich den Stempel der Meisterschaft, obschon diese nicht immer zu voller Höhe geführt ist; was ja bei der Jugend des Komponisten auch kaum der Fall sein konnte. Aber ihr Stil ist, was ich immer wieder sagen möchte, einheitlich. Damit sind auch gewisse Nachteile verknüpft. Es fehlt an klaren, rhythmischen Gegensätzen, die Bewegung schreitet oft gleichförmig fort, Thematik und Melodik prägen sich nicht scharf genug dem Ohr des Hörers ein. Es fehlt also noch die bewußt gestaltende Hand des erfahrenen Schöpfers. Schließlich war Schillings — seine weitere Entwicklung hat das bewiesen — ja auch keiner von den ganz Großen. Aber er ist uns trotzdem ein hochwichtiger Meister, dessen Werke wir nicht missen wollen; am wenigsten jedenfalls die „Ingwelde". Und gerade diese ist von einer unbegreiflichen Welt nahezu vergessen worden nach einem anfänglichen Siegeszug, der alle guten Geister freudig aufhorchen ließ. Immer wieder frage ich mich nach den Gründen.

Max v. Schillings wurde 1919 Generalintendant der Berliner Staatsoper; und zwar sehr gegen den Willen der damals in Preußen maßgebenden sozialistischen Kunstjuden Kestenberg und Selig, die durchaus den in praktischen Theaterdingen völlig unerfahrenen Paul Bekker an diese Stelle haben wollten. Sozusagen vom ersten Tage ab wühlte Kestenberg mit seinen stillen Helfershelfern gegen den ihm kulturpolitisch unerwünschten Schillings; bis dieser dann tatsächlich im Herbst 1925 — zwar nicht ganz ohne eigene Schuld — ein Opfer der Zersetzungsarbeit wurde. Die Erinnerung an diese „Schmach Preußens" mit allen ihren häßlichen Begleiterscheinungen wirkt noch heut auf mich in hohem Grade abstoßend. Immer wieder frage ich mich, wie dieser noch dazu aus dem Ausland zugewanderte Marxist und Jude Kestenberg fünfzehn Jahre hindurch ununterbrochen die ministerielle Macht innehaben konnte, ohne aus dem Tempel herausgetrieben zu werden. In diesen Spalten ist jedenfalls nichts versäumt worden, um dem Kestenberg-Skandal ein Ende zu bereiten. Leider stand die Zeitung in ihrem unablässigen Kampf gegen das Kestenberg-Regime fast allein da. Damals habe ich wiederholt inständig auf Schillings eingeredet, er möchte für sein eigenes Werk, vor allem für die „Ingwelde" eintreten. Er fand leider, wie er mir offen sagte, nicht den Mut dazu angesichts der politischen Verhältnisse und angesichts der zu erwartenden feindseligen Haltung der gesamten nichtarischen Presse.

So verdanken wir es nun seiner Witwe, Barbara v. Schillings, daß uns das fast verloren gegangene Jugendwerk ihres Gatten endlich in einer würdigen Darstellung wiederbeschert wurde. Sie hat mit ihrer Energie die Tat in erster Linie durchgesetzt. Eine Reihe tüchtiger Sänger stand ihr dabei zur Seite; darunter zwei auswärtige Gäste: Paula Buchner aus Stuttgart, die stimmlich vielleicht nicht ganz hinreichende, aber in der Erscheinung und im Spiel hochschätzbare Gladgardtochter Ingwelde und Carl Hartmann als rächender Thorsteinsohn Bran, dem die eigentlich tragende Partie des dunklen Dramas zufällt, ein Sänger von gutem Geschmack und ausreichendem Können. Für Klaufe, den von der Gattin verratenen und ihrem Geliebten Gest gemeuchelten Wikingerkönig, fand Jaro Prohaska überzeugende Töne. Gest's nicht eben dankbare Rolle lag vorteilhaft bei Walter Goßmann. Überraschend frisch und lebendig sang und gestaltete Fritz Soot den Thorstein-Sprecher Ortlof. Für die wohl noch nicht ganz

sicheren Chöre zeichnete Karl Schmidt. Die nordischen Bühnenbilder stammten von Eduard Suhr und die den neuesten Stilforschungen gemäßen Kostüme von Kurt Palm.

Und nun zu weiteren Taten in deutschen Landen! Ingwelde hat lange genug geruht. Nach viel Schlechtem und Mittelmäßigem gebührt ihr auf deutschen Bühnen ein Ehrenplatz; auch wenn das Publikum von heut dem „Land des Lächelns" oder der „Frau Luna" näher stehen sollte. Paul Schwers

Das Schweizerische Tonkünstlerfest in Yverdon

In diesem Jahre vereinigten sich die schweizerischen Tonkünstler in Yverdon, einem altertümlichen Städtchen am Neuenburger See. Das künstlerische Programm umfaßte ein Kammermusikkonzert und ein Konzert vorwiegend kirchlicher Werke.

Von Walter Lang zu Jacques Ehrhardt ist ein weiter Schritt; er mußte im Kammermusikkonzert getan werden. Walter Langs Klaviertrio op. 24 stand an der Spitze. Lang ist ein Musiker von großem Können, aber auch von Geist und Empfindung. Besonders anziehend, wie sich bei ihm Geist und Empfindung mischen. Daß Lang als vorzüglicher Pianist das Klavier besonders brillant und klangzauberisch behandelt, ist kein Wunder und hebt die Gesamtwirkung des geschmackvollen Werkes nach außen noch ganz beträchtlich. Ein weiterer Basler folgte, Hans Vogt, mit seiner zweiten Klaviersuite. Die vier Sätze sind vor allen Dingen pianistisch dankbare, aber auch ohne Zweifel begabte Musik; bei aller Brillanz verliert der Autor die motivisch-plastische Durcharbeitung nicht aus den Augen. Der Zürcher Reinhold Laquai hat lange nichts mehr von sich hören lassen. Sein kurzes, fünfteiliges Streichtrio dürfte in den letzten Jahren entstanden sein. Es ist ein gereiftes, gut profiliertes, einheitlich geformtes Stück von gediegener Faktur. Eine besondere Note brachte die Kantate „Le Renouveau" von dem Lausanner Musiker und Maler Jean Apothéloz ins Programm. Apothéloz hat einen Text aus dem 15. Jahrhundert für dreistimmigen Kinderchor, fünf Bläser und Klavier vierhändig vertont und damit eine schlichte, leise archaisierende Komposition geschaffen, an der besonders sympathisch die Tatsache ist, daß sie nicht mehr sein will, als sie ist. Mit den „Valses Mulhousiennes" von dem einundachtzigjährigen Jacques Ehrhardt endlich machte ein Werk älterer Schule den Beschluß, bei dem Gefälligkeit von Form und Ausdruck über den Mangel an Bedeutung heute allerdings nicht mehr so ganz hinwegzuhelfen vermögen. Wir können nicht alle Ausführenden mit Namen anführen. Doch seien neben dem Lang-Trio (Zürich) und dem Brun-Trio (Bern) wenigstens Jacques Burdet, der Leiter des trefflichen Kinderchors, der sich bei Apothéloz sogar ein da capo ersang (Ecoles primaires d'Yverdon), und die Bläser des westschweizerischen Radio-Orchesters genannt, die die Bläserpartien bei Apothéloz und Ehrhardt mit hervorragendem Gelingen interpretierten.

Die Tatsache, daß Yverdon in seiner „Société de chant" und der „Récréation" tüchtige Chorvereinigungen und in Roger Vuataz und Jacques Burdet ausgezeichnete Chorleiter besitzt, ermöglichte die Berücksichtigung größerer Vokalkompositionen im Kirchenkonzert (Temple national). Willy Burkhards 93. Psalm, letztes Jahr entstanden, ist auf einstimmigen gemischten Chor und Orgel gestellt und wieder von jenem persönlichen Bekennergeist erfüllt, der das Schaffen dieses gesundheitlich so schwerbehinderten jungen Berner Musikers in noch immer zunehmendem Maße kennzeichnet. Auf dem Hintergrund eines den feinsten Regungen des Textes mit einem Fantasiereichtum und einer Bildhaftigkeit sondergleichen folgenden Orchesterparts erhebt sich in kraftvoller Monumentalität der einstimmige Chor; der Kontrast ist so packend, daß sich seine Spannungen unmittelbar auf den Hörer übertragen. Und dabei wächst alles zu größter organischer Einheit zusammen. Was bei Burkhardt in besonderem Maße vorhanden ist, Physiognomie und seelisches Format, fehlte bei der zweiten Nummer, einem Streichquartett der Dalcroze-Schülerin Fernande Peyrot in einem Grade, der in anderer Umgebung vielleicht nicht so auffallend gewesen wäre. Haben wir es hier doch immerhin mit einem Werk zu tun, aus dem Können, Geschmack und ein ehrliches Wollen sprechen. Für gemischten a cappella-Chor geschrieben sind die drei Sätze der Kantate „Von den letzten Dingen", die den jungen Solothurner Albert Jenny zum erstenmal im Rahmen eines schweizerischen Tonkünstlerfestes zu Worte kommen ließen. Jennys Musik zeugt von Begabung und innerer Kraft, wenn auch noch lange nicht alles ausgereift ist. Stark geballter moderner homophoner Satz in den Außenteilen verbindet sich mit mystischer Grundhaltung, während das archaisierende „Der Pilger" mit seinem cantus firmus lebendige kontrapunktische Kräfte auslöst. Von reifer Überlegenheit nach der technischen wie nach der inhaltlichen Seite hin zeugte Werner Wehrlis monumentale Orgelpassacaglia über Bach. Der barocken Einleitung folgt eine vielgestaltige Reihe von Variationen, die gekrönt wird durch eine in der Erfindung etwas unbekümmerte, aber flott sich entwickelnde und in mächtiger Steigerung auslaufende Fuge. Bach hat hier nicht nur das Motiv, sondern zumindest auch formale Inspirationen gegeben. Während Burkhards Orgelpart bei Alfred Piaget in ausgezeichneten Händen lag, wurde die umfangreiche Wehrlische Komposition von Hans Erismann denkbar virtuos gespielt. Den Abschluß des Konzertes und damit auch des Festes machte eine viersätzige a cappella-Motette „La Flûte de roseau" von Roger Vuataz, in der der Komponist den Versuch unternimmt, mittels der Farben der verschiedenen Klangkörper, die er verwendet: Kinder-, Frauen-, Männerchor, eine Art „orchestration vocale" zu erzielen. Die Wirkung ist gut, der Text (Tagoresche Dichtungen) wird immer charakteristisch beleuchtet, und eine ausdrucksvolle musikalische Deklamation ersetzt die eigentliche polyphone Vertiefung. Prof. Dr. W. Merian

Musikbriefe

Augsburg

Noch zahlreicher als im vergangenen Jahr haben sich Augsburgs Musikfreunde im zweiten Jahr der vom Musikbeauftragten Wilhelm Gundelach gegründeten und betreuten „Konzertgemeinde" zusammengeschlossen. Mit einem Abonnentenstand von 1500 Mitgliedern — 300 Neuanmeldungen mußten der Raumverhälnisse wegen zurückgewiesen werden! — dürfte die Augsburger Konzertgemeinde eine der größten Organisationen in dieser Art sein. Der offizielle Auftakt stellte die unter dem Ehrenprotektorat von Oberbürgermeister Josef Mayr tätige Konzertgemeinde wieder als eine große musikverständige Organisation dar, die sich als Fundament des Augsburger Musiklebens bedeutend bewährt hat. Als ihr eigentlicher Führer genießt Operndirektor Martin Egelkraut sowohl als Programmgestalter als auch in seiner Eigenschaft als Interpret uneingeschränktes Vertrauen.

Den Wünschen der Reichsmusikkammer entsprechend war dem ersten und vierten Konzert je eine Erstaufführung zeitgenössischer Kompositionen beigegeben worden: die „Partita" von Johann Nepomuk David und die „Symphonische Phantasie über ein Thema von Girolamo Frescobaldi" von Karl Höller. Das Violoncellokonzert von Schumann (mit Ludwig Hoelscher als meisterhaftem Interpret), die „Dritte" von Johannes Brahms, das von Wilhelm Kempff in klassischem Ebenmaß vorgetragene *G*-dur-Klavierkonzert von Beethoven und dessen „Siebente" und das Klavierkonzert in *B*-dur von Brahms (mit Elly Ney) waren hinreißende Konzerterlebnisse, die nicht zuletzt der impulsiven und meisterhaften Gestaltung durch Martin Egelkraut zu danken sind. In einer sehr anerkennenswerten Aufführung der „Vierten" von Anton Bruckner in der geläufigen Fassung hob Egelkraut dieses Werk zu einer Wirkung, die mehr als das Romantische erschloß. Einer vielgerühmten Aufführung der „Missa solemnis" von Beethoven durch den städtischen Chor unter der Leitung von Prof. Otto Jochum konnte ich leider krankheitshalber nicht beiwohnen.

Die Augsburger Kammermusik, deren Jahresprogramm einheitlich dem Gebiete der Romantik gilt, begann das Jahr mit einem verheißungsvollen Abend, an dem das Klein-Quartett (Prof. Josef Klein, Alfred Hofmiller, Emil Preißig und Alois Seifert) Schumanns 1. Streichquartett und Schuberts Opus „Der Tod und das Mädchen" vortrug. Am zweiten Abend bot das Paepke-Quartett und die Augsburger Bläservereinigung das Klavier-Quartett op. 5 des Prinzen Louis Ferdinand, das Bläser-Sextett von Ludwig Thuille und das Quintett für Harfe und Streichquartett von E. T. A. Hoffmann, dessen letzter Satz da capo gespielt werden mußte. Karl Kottermaier als Pianist und Theo Menzel als Harfenist wurden neben den beiden Vereinigungen sehr gefeiert.

Eine Aufführung des „Tagewerks" — Chorzyklus mit Soli und Orchester nach Richard Billinger — von Arthur Piechler gipfelte in ungewöhnlichen Beifallskundgebungen für das Werk selbst und seine Wiedergabe durch den Augsburger Oratorienverein unter der Gastleitung von Prof. Oswald Kabasta. Georg Hann (München) und Rosl Baumann als Solisten wurden ihren dankbaren Partien in hohem Maße gerecht. Julius Patzak und Josef v. Manowarda ersangen sich in den von KdF. organisierten Meisterkonzerten große Erfolge. Oskar A. Martin

Kaiserslautern

Das bedeutendste Ereignis der Berichtszeit war das Festkonzert, das anläßlich des fünfzigjährigen Bestehens unseres Theaterorchesters die Musikfreunde von nah und fern vereinigte und seinen besonderen Glanz durch das Erscheinen von Prof. Dr. Peter Raabe am Dirigentenpult und von Prof. Elly Ney erhielt. In einer kurzen Ansprache überbrachte Dr. Peter Raabe

unserem Orchester die Glückwünsche der Reichsmusikkammer. Seine temperamentvollen Ausführungen schloß er mit einem Bekenntnis zu den großen deutschen Tondichtern. Ein beglückendes künstlerisches Erlebnis vermittelte Elly Ney mit der unübertrefflich schönen Wiedergabe des 5. Klavierkonzertes von Beethoven. Schlußstein des Abends war die 2. Brahms-Symphonie, bei deren Wiedergabe das Orchester noch einmal seine disziplinierte Kraft entfalten konnte. Dirigent und Musiker wurden begeistert gefeiert.

Was dieses Orchester unter der Leitung der Kapellmeister Erich Walter, Heinrich Geiger und Walter Ehrhardt an Theaterarbeit leistet, verdient ebenfalls volle Anerkennung. Die Aufführungen der Opern „Maskenball", „Tiefland", „Fra Diavolo" und „Schwarzer Peter" waren untrügliche Kennzeichen für die Leistungsfähigkeit des Orchesters, das auch in der Operette seinen Mann stellt. Für den Chronisten bemerkenswert ist die Tatsache, daß die beiden Kaiserslauterer Bühnen, das saarpfälzische Landestheater und die Pfalzoper in künstlerischer Zusammenarbeit eine Aufführung von Goethes „Egmont" mit Beethovens Musik zu Wege brachten. Dem rührigen Intendanten Bruno v. Niessen sind des weiteren nicht nur eine Reihe von Gastinszenierungen zu danken, sondern auch mehrere Gastspiele, die der Theaterspielzeit diesmal ein besonderes Gepräge geben. So sang Margarete Teschemacher (Dresden) die Amelia, Hans Reinmar (Berlin) in einer anderen „Maskenball"-Aufführung den René und Dr. Hans Pölzer (München) den Pedro in „Tiefland". Für einen eigenen Abend war Kammersänger Rudolf Bockelmann gewonnen worden, der auch hier bewies, daß er ein Wagner-Sänger bester Prägung ist.

Das Saarpfalzorchester bot einen Abend, bei dem der ausgezeichnete Münchner Heldentenor Marius Andersen sang. Das Orchester erfüllte unter der Stabführung von Generalmusikdirektor Ernst Boehe seine Aufgabe durch die klangprächtige Wiedergabe der „Tannhäuser"-Ouvertüre und der symphonischen Phantasie „Aus Italien" von Richard Strauß.

Von den einheimischen Gesangvereinen veranstaltete in der Berichtszeit der Sängerkreis eine Feierstunde, die unter der Leitung Heinrich Krehbiels in sorgfältiger Gestaltung Ausschnitte aus den drei Großveranstaltungen des 12. Deutschen Sängerbundesfestes brachte. Zur Bereicherung der Vortragsfolge fügte sich das Hornquartett der Pfalzoper mit drei Aufgabengruppen ein. Schließlich luden noch die Kirchenchöre zu Weihnachtsfeierstunden ein. Einheimische Musikfreunde trugen zum guten Gelingen bei.

Dr. Erwin Ritter

Mannheim

Konzerte. Die 3. musikalische Akademie des Nationaltheaterorchesters brachte einleitend als Uraufführung „Serenade für Kammerorchester op. 6" von Gottfried Müller, eine Variationsarbeit über das Innsbrucklied, einfach, durchsichtig, eine niedliche Gelegenheitsschöpfung. Sie ist Karl Elmendorff, seinem eifrigen Betreuer, gewidmet. Er sicherte ihr denn auch eine freundliche Aufnahme. Zweite Orchestergabe war Bruckners Neunte in der Urfassung. Als Solist begeisterte Prof. L. Hoelscher durch die überlegene Bezwingung von Schumanns Violoncellokonzert. Die 4. Akademie stand im Zeichen slawischer Musik. Elmendorff löste die Aufgaben mit erlesenem Klangsinn, rhythmischer Klarheit und überzeugendem inneren Schwung. Guila Bustabo, die Solistin des Abends, begeisterte mit Dvořáks Violinkonzert. Das 5. Konzert leitete als Neuheit Wilh. Petersens *cis*-moll-Symphonie Nr. 3 ein, uraufgeführt 1934 in Darmstadt, eine Schöpfung, hinter der eine Persönlichkeit steht, im Sinne eines klaren Wollens, gepaart mit Geist und hohem technischen Können. Das Opus liegt auf der Linie Wagner–R. Strauß–Bruckner, ohne in blinde Anlehnung zu verfallen. Die Partitur birgt viel Feines und Apartes, es gibt da reizvolle Episoden. Elmendorff und das Orchester setzten sich für Petersen — er wirkt bekanntlich an der hiesigen Hochschule für Musik — kräftig ein und erzielten eine herzliche Aufnahme. Die Durchführung von Mozarts Symphonie Nr. 23 hätte etwas mehr Frohsinn vertragen können. Viorica Ursuleac sicherte sich mit R. Straußschen Gesängen warme Aufnahme. — Die erste und zweite musikalische Feierstunde der NS.-Gemeinschaft „Kraft durch Freude" sahen ebenfalls Elmendorff am Pult. Erna Schlüter, die Hochdramatische der Düsseldorfer Oper, erntete mit Liedern von R. Strauß starken, Elly Ney im 2. Abend mit Schumanns Klavierkonzert stärksten Beifall.

Aus der Reihe der Klavierabende strebten energisch heraus jene von Edwin Fischer, Claudio Arrau und Walter Bohle. Zu ihnen gesellte sich unser junger, in jüngster Zeit aufhorchen machender Pianist Erwin Schmieder, hervorgegangen aus der Meisterklasse Hoehns. Außerordentlich regsam war wie immer die Hochschule für Musik. Aus der Fülle ihrer Veranstaltungen greifen wir heraus: den Sonatenabend Albert Baranski (Violine) und Adalbert Skocic (Klavier), den historisch interessant aufgebauten Orgelabend von Arno Landmann und die anregende Stunde: „Deutsche Hausmusik aus acht Jahrhunderten", ferner den Beethoven gewidmeten Kammermusikabend von Karl Müller.

Ein Kammerkonzert, ausgeführt von den Lehrern der Meisterklassen, vermittelte uns als Neuheit die geistvoll gesponnene und in ihren Klangreizen höchst anziehende „Sinfonietta für Streicher" von W. Petersen. Im 2., Beethoven gewidmeten Orchesterkonzert bestätigte Richard Laugs, der neue Lehrer für Klavier, mit der Bewältigung des *c*-moll-Klavierkonzerts die bereits festgestellten günstigen Eindrücke, während Rasberger mit der Interpretation der Eroica bewies, daß er nicht nur mit dem Orchester eingehende Vorarbeit geleistet hatte, sondern auch bis zur Seele des Werkes vorgedrungen war.

Michael Thumann

Aus dem Berliner Musikleben

Im **3. Konzert der Hans Pfitzner-Gesellschaft**, einem Kammermusik-Abend im Beethoven-Saal, kamen von Werken des Meisters das Klaviertrio op. 8 und das Duo für Violine, Violoncello und Klavier op. 43 zu Gehör. In ihnen spiegeln sich höchst verschiedenartige Entwicklungsperioden Pfitzners. In denkbar schroffstem Gegensatz zu dem von kämpferischem Geist erfüllten Trio des Siebenundzwanzigjährigen, einem in seiner Ausdrucks-Intensität und Eigenart aufwühlenden Werk gärender Jugend, das von einem tief in sich versponnenen, langsamen Satz gekrönt wird, ist das hier vor kurzem gewürdigte Duo allen Seelenkämpfen entrückt. Es atmet die Heiterkeit eines Geistes, der überwunden hat. Jedenfalls ist das Klaviertrio, dessen romantischer Eigenwelt wir heute volles Verständnis entgegenbringen, zur Erkenntnis des Werdegangs Pfitzners unentbehrlich. Wir sind deshalb dem **Elly Ney-Trio** für die von liebevollster Einfühlsamkeit getragene, schlechthin vollkommene Wiedergabe dieser schwer zu erschließenden, anspruchsvollen Schöpfung zu großem Dank verpflichtet. Er gebührt gleichermaßen dem meisterlichen Vortrag des Duos, das wir gern einmal mit der Begleitung des kleinen Orchesters hören würden. Das neue *E*-dur-Quartett von Karl Hoeller, dessen sich die **Strub-Quartettvereinigung** in einer Aufführung von nicht zu überbietender Geschlossenheit annahm — es erklang zum erstenmal in Berlin — ist trotz deutlich spürbarer Einflüsse Max Regers ein Werk von wesentlich persönlicher Haltung. Am stärksten überzeugte das in seiner sprühenden Rhythmik unwiderstehliche und hinreißend vorgetragene Scherzo, während an der Wirkung der übrigen Sätze die Kunst des Kontrapunktikers Hoeller einen stärkeren Anteil hat, als seine Erfindungskraft.

Wir begrüßen es lebhaft, daß die **Fachschaft Komponisten der Reichsmusikkammer** an ihrem jüngsten Kammermusik-Abend der schaffenden Tätigkeit Max Marschalks gedachte. Unter seinen Liedern erschienen uns die „Mondnacht" und die „Waldnacht", um ihrer romantischen Stimmung willen, besonders wertvoll. Margarethe Roll sang die Lieder zu Hermann Hoppes anschmiegsamer Klavierbegleitung mit warmbeseeltem Stimmklang und reifem Verständnis. Ernst Geutebrücks Volkslieder aus dem „Kleinen Rosengarten" von Hermann Löns für eine Singstimme mit Streichquartett-Begleitung kamen durch die Altistin Gerty Molzen und das Fehse-Quartett hingebungsvoll zu Gehör. Sie sind mit gutem Bedacht auf Einfachheit abgestellt. Dem Streichquartett ist die Aufgabe zugedacht, die Stimmung zu vertiefen. — In seiner „Kleinen Sonate" für Klavier op. 6 gelingt es Friedrich Welter, dem Hauptteil des Menuets durch die Verbindung des alten Tanzes mit gegenwartsnaher Begleitung einen eigentümlichen Reiz zu verleihen. Die beiden Ecksätze der Sonate schlagen bei sprunghafter Thematik einen kapriziösen Ton an, der sich im „Rondo scherzando" noch verschärft. Walter Thiele erwarb sich mit dem lebensvollen Vortrag des Werkes die warme Anerkennung der Hörer. Von dem *Es*-dur-Trio Fritz Müller-Rehrmanns für Violine, Violoncello und Klavier (op. 7), das Rudolf Zernick, Hermann Rohde und der Komponist zum Vortrag brachten, habe ich die beiden ersten Sätze gehört. Von ihnen überzeugte das federnde Scherzo mit dem wirksamen Gegensatz des ruhigeren Trios mehr, als der nach guten Vorbildern gearbeitete, aber weniger persönliche 1. Satz.

Ein Liederabend der Münchener Sängerin **Helma Panke** bewegte sich auf künstlerischer Höhe. Das Programm wahrte erfreulicherweise ein durchaus eigenes Gesicht. Es war unter anderem höchst charakteristischen und eindrucksvollen altspanischen Gesängen und dem „incarnatus est" aus Mozarts *c*-moll-Messe gewidmet. Der in ausgezeichneter Schule durchgebildete, zu vorbildlicher Leichtigkeit erzogene Sopran der Künstlerin strömt, bei dunkler Klangfärbung, in allen Lagen den gleichen Wohllaut aus. Im zarten Gespinst des „pianissimo" von ungewöhnlichem Reiz, ist er zugleich eines leuchtenden Aufschwungs fähig. Im Vortrag wurde Helma Panke, die sich die verständnisvolle Klavierbegleitung Max Sonntags gesichert hatte, dem von aller Erdenschwere befreiten, beseelten Klang Mozarts ebenso gerecht, wie der blutvollen Leidenschaft der Dvořákschen „Zigeunermelodien" und der unwiderstehlichen Natürlichkeit schalkhafter schweizerischer Volkslieder. Zwei glitzernd untermalte Lieder Georg v. Westermans („Wiegenlied" und „Erste Rosen erwachen") fanden in ihrer Eingänglichkeit das Ohr des Publikums.

Adolf Diesterweg

Erich Fincke (Bariton) und **Carl Krüger** (Klavier) vereinten sich zu einem Lieder- und Klavierabend. Krüger vermochte vor allem in den Telemann-Variationen von Reger stark zu überzeugen. Man kennt die außerordentlichen Schwierigkeiten dieses Stückes. Krüger meisterte es mit recht sicherer Technik. Vor allem verzichtete er darauf, die Möglichkeiten zum äußersten *ff* allzu reich auszunutzen, wie man es oft hört. Vielmehr betonte er das Leichte und Duftige dieses Werkes. Erich Finckes Bariton ist groß und mächtig, vorerst aber noch mit einem leichten Schleier überzogen. Auch wären noch stärkere Klangabschattungen zwischen dem *p* und *f* erwünscht. Fincke beschränkte sich auf den Vortrag von Arien aus dem 17. und 18. Jahrhundert.

Zweifellos hat die Pianistin **Margarete Mindermann** alles, was zum Handwerk gehört, in bester Ordnung. Ihre Technik ist erfreulich zuverlässig. Sehr pfleglich wird der Anschlag behandelt. Besonders dem *p* und *pp* weiß sie viele Farben zu entlocken. Freilich ist von solcher Tüchtigkeit bis zur Meisterung der Wanderer-Fantasie noch ein weiter Weg. Eigentlich ist dies Werk, wie selten eines, nur vom Manne ganz zu erschließen. Zum anderen setzt es letzte geistige Reife voraus. Margarete Mindermann spielte außerdem noch die *h*-moll-Sonate von Chopin und den Carneval von Schumann. Sie wandelt also sozusagen nur in Gletscherregionen. Und doch macht ihr frauliches Musikantentum eine Wanderung in stillen Waldtälern viel verheißungsvoller. Friedrich Herzfeld

An ihrem Bach-Abend im Meistersaal fand die Berliner Cembalistin **Schle Michalke** in der nur vom einfachen Streichquartett begleiteten Form die ausdruckskräftigste Darstellungsweise barocker Cembalokonzerte. Als Hausmusik edelster Prägung offenbaren diese Werke so am deutlichsten ihre tiefen Schönheiten. Freilich bedingt solche Durchsichtigkeit des Klanges feinstes Zusammenwirken der Ausführenden, denn unnachsichtlich treten jetzt Unsicherheiten oder Tonschwankungen ans Tageslicht. Deshalb hätten die Damen des schätzenswerten Kleist-Quartetts vielleicht noch ein paar Proben drangeben können. Schle Michalke war ihnen eine zuverlässige und mit der Ausdruckswelt ihres schönen Instruments wohlvertraute Führerin. Auch in Solowerken (*d*-moll-Toccata); Italienisches Konzert) bezeugte die Künstlerin ihre grundmusikalische Verbundenheit mit den technischen Gegebenheiten des Kielflügels. Ein besonderer Genuß war die klangschöne Darstellung der weltlichen Kantate „Weichet nur, betrübte Schatten". Lieselotte Grooß von der Volksoper sang den Sopranpart sicher und mit sonorem Ton, prachtvoll fügte sich das Oboenspiel Hermann Beckers in das Ensemble der musizierenden Damen ein. Dr. Richard-Petzoldt

Auf Einladung der Deutsch-Italienischen Gesellschaft spielte **Franco Alfano** eigene Werke mit dem Breronel-Quartett (Vittorio Brero, Otto Schad, Rudolf Nel, Theo Schürgers) in der Singakademie. Man hörte u. a. eine Sonata per Pianoforte e Violino (1923) und das Mussolini gewidmete Quartetto II in *Do* (1925/26). Die Darbietungen hatten um so größeren Reiz, als durch die Mitwirkung des italienischen Meisters in wesentlichen Partien am Flügel dem Hörer die Authentizität des Klangbildes in stärkerem Maße als gewöhnlich gewährleistet wurde. Was diese Musik gleichermaßen von Puccini etwa wie von Debussy abrückt, ist bei aller romanischen Freudigkeit am durchleuchteten, transparenten Klang die ihr Profil bestimmende plastische Kantigkeit und leuchtende Schärfe der Linien, die den Komponisten vor kernigen Herbheiten nicht zurückschrecken läßt. Diese sind positiv zu werten, weil ihr Schöpfer alles andere als einseitig ist: er weiß plötzlich zu entrücken; der langsame, sich zwischen den unerreichbarsten Sternen verlierende Schluß des schnellen 1. Satzes der Sonate gehört mit zum Schönsten in der modernen Musik. Alfano und Vitt. Brero, der hier ein aller beschreibenden Worte spottendes, zauberhaftes Flageolettpianissimo hervorbrachte, waren bei der Ausführung durch beglückende Künstlerschaft geeint. Der zweite, langsame, Satz führt allmählich aus dieser Entrückung wieder auf die Erde. Das Quartett hebt biciniengleich wie ältester Kirchengesang an und schwillt dann schwärmerisch zur Vierstimmigkeit empor; es hat gelegentlich impressionistisch aufgelöste Klänge, die bald wie gläserne Lichtkörper, bald wie Flammen und Wind dahinschwingen. Das höchst eindruckstarke Werk schien mir inspiriert von der Idee „Italien, schönes altes, schönes neues Land!" Die Quartettgenossen spielten es mit Virtuosität und Inbrunst zugleich. Das durch die Anwesenheit von Vertretern der italienischen und deutschen Diplomatie besonders glänzende Haus brachte dem italienischen Meister reichen, ehrenden Beifall dar.

Der Liederabend **Hildegard Wilde** bewirkte die Feststellung, daß hier die Trägerin einer von Natur kräftigen und glanzvollen Stimme ihre vorläufig noch unzulängliche Schulung für ausreichend gehalten hat, schon öffentlich aufzutreten. Daß sie die Hoffnung durchaus nicht zu verlieren braucht, zeigte immerhin die Arie „Sei miei sospiri" von Stradella. Karl August Graue am Flügel, ein Pianist von Rang, hatte infolge der vielen Takt- und Tonungenauigkeiten einen schweren Stand. Ernst Boucke

Die Gemeinde **Elly Neys** erlebte in der Philharmonie durch die größte der lebenden Pianistinnen wieder einmal künstlerische Feierstunden. Der für Klavierabende eigentlich schon zu riesige Raum wird zum Medium dieser geistig so bezwingenden Persönlichkeit, der Gefühlsstrom vom Flügel aus zu den Hörern wird keinen Augenblick unterbrochen. Was soll man Neues zum Preise dieser verehrungswürdigen, hoheitsvollen Dienerin an der Musik sagen, die ihr Wirken ganz unter die verpflichtende Aufgabe prophetischen Kündens unserer klassischen und romantischen Meister gestellt hat und auch mit Worten der Einführung — meist wählt sie charakteristische Selbstaussagen der Genien — für ihre Mittlerziele wirbt? Ob es die gebändigte, zu den innersten Werkgeheimnissen vordringende Deutung der *As*-dur-Sonate op. 110 Beethovens, die gelöst schwingende, durch einen Anklang still lächelnder Resignation hintergründig gemachte Gestaltung der *C*-dur-Sonate (K.-V. Nr. 330) von Mozart oder die mit leidenschaftlichsten Spannungen ins Ausdrucksdämonische gewandte Wiedergabe der Wandererfantasie Schuberts ist, stets empfängt man durch ihr Spiel eine seelische Erschütterung, die sich unauslöschlich einprägt. Der Dank der Besucher kam aus tiefstem Herzensgrunde.

Für den Maianfang hält das Theater des Volkes „**Extrablätter**" bereit, die die Leute mit offenbarem Vergnügen zur Kenntnis nehmen. Mit dem den Publikumsgeschmack kennenden Textverfasser Gustav Quedenfeldt teilt sich der geschickte Nico Dostal als Komponist dieser Schau-Operette in die Verantwortlichkeit und in den Beifall. Die Handlung enthält alles, was das Herz begehrt, und spielt in jener elegant-mondänen Gesellschaftssphäre, deren vordringlichste Sorge nach dem Stilwillen dieser Gattung Liebesabenteuer mit Verwicklungen und glücklichem Ende zu sein scheinen. Dieser Wirbelwind mit Schicksalen wird erzeugt durch widersprechende Extrablatt-Falschmeldungen, die also diesem netten Einfall zufolge auch etwas Gutes (sogar Ehen!) stiften können. Für Komik ist durch mancherlei drastisch gezeichnete Nebenfiguren gesorgt. Dostals gut gearbeitete Musik hört sich da am beschwingendsten an, wo sie rhythmisch spritzig und pointiert ist, tänzerische Verve hat. Wo die Schlager empfindsam werden, sind altbewährte Puccini-Rezepte befolgt. Für die Aufführung hat das Haus ein glanzvolles Aufgebot von Kräften einzusetzen. Dr. Edmund Nick legt Tempo und Klangfarbigkeit in die Wiedergabe der Partitur, Hellmuth Goetze führt unterhaltsam und lebendig Regie, Ludwig Hornsteiner verwirklicht wahrhaft prunkhafte Bildträume. Ausgezeichnet die Ballettvorführungen. Die koloraturengewandte Lillie Claus hat es nicht schwer, den großen Opernstar zu verkörpern, und man beglückwünscht sie zu ihrem blendend und rank ausschauenden, sympathisch singenden Bühnengatten, dem Kolonialattaché Harry (Hermann Wolder). Charmant wie stets die keck-natürliche Mara Jakisch als Bessie, die mit dem munteren Allerweltsjournalisten Bemmelmann (Christian Gollong), dem Vater all dieser Lügenmeldungen, selig wird. Ausgezeichnet das übrige Ensemble.

Dr. Wolfgang Sachse

Vom Musikalienmarkt

Henry Litolffs Verlag, Braunschweig.

C. v. Pászthory: Sechs Lieder nach Gedichten von Hermann Hesse.

Die feinsinnigen Gedichte des Lyrikers Hermann Hesse sind auf eine nicht minder feinfühlsame Art vertont worden. Am besten sind die zartschwebenden Stimmungen getroffen worden. Rein musikalisch fällt auf, daß die Lieder meist in einer anderen Tonart enden, als sie begonnen haben. Erfahrungsgemäß liegt darin ein Hindernis für die Wirkung. Vorbildlich ist die Ausstattung der Liedersammlung. Sie enthält auf Kunstdruckpapier drei Umschlagzeichnungen von Eva v. Pászthory, die die Stimmung der Lieder auf ihre Weise noch einmal festzuhalten suchen.

Friedrich Herzfeld

Verlag Hans Ragotzky, Berlin.

Konrad Wölki: Musik für schlichte Feierstunden (Suite Nr. 2 für Zupfinstrumente), op. 31.

Der „ernste" Musiker steigt nicht gern von seinem Kothurn herab. Aber es ist heute weniger denn je möglich, sich den Forderungen der Laien- und Volksmusik zu verschließen. Man muß es begrüßen, wenn Männer vom Schlage Wölkis auf diesem Gebiet durch arteigene Werke der Flut unkünstlerischer Potpourris und Bearbeitungen einen Damm entgegensetzen. Saubere Musikalität, Geradheit des Empfindens und melodisch-harmonische Reize sprechen aus den fünf Sätzen dieser leicht verständlichen Suite.

Dr. Richard Petzoldt

Musikverlag Tonger, Köln.

Wilhelm Maler: Drei Fest- und Spielmusiken (zweite Folge). Aufruf.

Diese Fest- und Spielmusik enthält ein Vorspiel für Streicher in machtvollen Schreitrhythmen. Das Vorspiel führt zu dem Lied „Arbeitsmann, laß im Schwung die Kolben gehen". Der zweite Satz ist ruhig und zeichnet sich durch schöne kontrapunktische Haltung aus. Der dritte Satz ist ein munteres Rondo. Aus Malers Musik spricht kraftvolle Art, die auch nicht vor harmonischen Härten zurückschreckt. Das Lied vom Arbeitsmann ist in der Sonderausgabe noch einmal mit der Begleitung von Trompeten und Posaunen erschienen.

Friedrich Herzfeld

Verlag Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Johann Nep. David: „Christus, der ist mein Leben". Lehrstück für Orgel.

Das vorliegende Werk wurde beim „Fest der deutschen Kirchenmusik" im Oktober vergangenen Jahres von Prof. Mich. Schneider aus der Taufe gehoben und ist uns von daher in bester Erinnerung. David hat es dem geistigen Leiter dieser Tagung, Oberkonsistorialrat Oskar Söhngen, gewidmet und damit zum Ausdruck gebracht, daß diesem Werk eine gewisse programmatische Bedeutung für die neue Kirchenmusik zukommen soll. In der Tat tritt hier vielleicht noch deutlicher als in den frühern Heften des Davidschen Choralwerks die Grundrichtung seines Schaffens zu Tage. Die beiden bestimmenden Kräfte könnte man aus dem Titel des Werkes ablesen. Einmal erweist sich deutlich genug das Kirchenlied als tragender Grund für Davids Schaffen. Die Melodik nicht nur der Cantus firmus-Stimmen, sondern auch in den kontrapunktierenden Stimmen gehört nun einmal dem evangelischen Kirchenlied an und bleibt in dessen Sphäre. Vor allem auch tonal. Obwohl der Komponist harte Zusammenklänge nicht scheut, bleibt seine Melodik stets im Raum des Quintenzirkels. Dabei handelt es sich jedoch nicht eigentlich um eine liturgische Bearbeitung des Chorals. David nennt sein Stück „Lehrstück". Darin kommt die andere Seite der neuen Kirchenmusik zum Ausdruck, ihre Bindung an die „inneren Gesetze" der Musik. David hat offenbar an die großen kontrapunktischen Choralwerke J. S. Bachs, etwa den dritten Teil der Klavierübung gedacht, die in ähnlicher Weise das Kirchenlied zu großen kontrapunktischen Gebäuden benutzt. So wird hier in jedem Satz ein bestimmtes Gesetz der linearen Schreibweise, etwa „Doppelter Kontrapunkt der Duodezime in Umkehrung" oder „Kanon der Septime" durchgeführt und der Satz entsprechend gekennzeichnet. Daß dies Programm durchaus meisterlich durchgeführt ist, läßt sich mit Worten nicht darstellen, kann und sollte aber erprobt werden. Das Werk ist weder technisch noch musikalisch leicht. Es ist aber für die Orgel geschrieben. Und es klingt darauf. Daher lohnt sich die Mühe. Möge es oft erklingen!

Dr. Ulrich Leupold

Verlag Albrecht Oertel (Richard Bangers Nachfolger), Würzburg.

Eduard Eichler: Elementar-Violinschule, 1. Heft.

Diese Schule ist für den Gruppenunterricht bestimmt, der schon früher an Präparanden- und Lehrerausbildungsanstalten üblich war, neuerdings auch, wie es scheint mit Erfolg, obgleich er ein Notbehelf ist, auch an Volksschulen eingeführt ist. Der Übungsstoff ist, da dieser Violinunterricht im Anschluß an den Gesangsunterricht erteilt wird, meistens dem Liedgut, auch älterem, entnommen, wobei der Kanon stark berücksichtigt ist; auch zwei- und dreistimmige Stücke finden sich. Besonderes Gewicht wird mit Recht auf die Ausbildung des vierten Fingers gelegt. Wer an einer Volksschule Gruppenunterricht auf der Geige zu geben hat, dem sei geraten zu versuchen, ob sich diese Schule in der Praxis bewährt.

Wilhelm Altmann

Kleine Mitteilungen

Für junge aufstrebende Talente wurde ein **Leipziger städtischer Musikpreis** in Höhe von 5000 RM. gestiftet.

Die auf eine Tradition von mehr als hundert Jahren zurückblickenden **Schlesischen Musikfeste,** für deren Durchführung sich Görlitz immer besondere Verdienste erworben hat, wurden jetzt, auf Anregung der Landesleitung der Reichsmusikkammer, dem Schutz des Oberpräsidenten unterstellt und werden fortan — unter möglichstem Verzicht auf Gastkräfte — als wirklich schlesische Angelegenheit ausgebaut. So wird in Zukunft die „Schlesische Philharmonie" mitwirken und der Breslauer Generalmusikdirektor Philipp Wüst zumindest einen Teil der Konzerte dirigieren. Geplant sind für das diesjährige Fest (27.—29. Mai) neben einer feierlichen Eröffnung, in der ein vom Oberpräsidenten gestifteter Musikpreis für Komponisten zur Verteilung gelangt, zwei Symphoniekonzerte, ein Kammermusik- und ein Solistenkonzert, ferner eine große Choraufführung (Haydn, „Die Jahreszeiten"). Im Schlußkonzert wird die 9. Symphonie von L. van Beethoven aufgeführt. Das Musikfest findet alljährlich wechselnd in Oberschlesien, Breslau und Görlitz statt. In diesem Jahre sind die Veranstaltungen, zu denen im übrigen noch ein Volksliedsingen der HJ. und eine gemeinsame Veranstaltung des Senders Gleiwitz und KdF. hinzutritt, auf die Städte Gleiwitz, Beuthen und Hindenburg verteilt worden.

Im Spielplan der **Salzburger Festspiele,** die in der Zeit vom 23. Juli bis 31. August 1938 durchgeführt werden, sind im Festspielhaus folgende Werke vorgesehen: „Così fan tutte", „Don Giovanni", „Fidelio", „Die Meistersinger von Nürnberg", „Tannhäuser", „Falstaff", „Der Rosenkavalier". Für die musikalische Leitung wurde Wilhelm Furtwängler gewonnen. Außerdem

dirigieren: Vittorio Guy, Hans Knappertsbusch, Karl Böhm. Die Bekanntgabe des Konzertprogramms erfolgt in Kürze.

Unter Einbeziehung der bisherigen Schlesischen Orchester-Gemeinschaft ist mit dem 1. Mai das **Gau-Orchester Schlesien** gegründet worden. Zum Leiter des neuen Orchesters ist Kapellmeister Humpert berufen worden, der sich im oberschlesischen Industriegebiet einen Namen gemacht hat.

Das von der Versorgungsstiftung der deutschen Komponisten im Dezember 1937 angekaufte und inzwischen zweckentsprechend eingerichtete Villengrundstück in Bad Harzburg wird als **Komponisten-Heim,** dem Reichsminister Dr. Goebbels seinen Namen gibt, am 14. Mai eingeweiht. Es soll deutschen Komponisten die Möglichkeit zur Erholung und Ausspannung bieten und darüber hinaus Komponisten und Komponistenwitwen auch dazu dienen, hier ihren Lebensabend zu verbringen. Insgesamt können in dem Heim, zu dem ein zwanzigtausend Quadratmeter großer Garten gehört, fünfunddreißig Personen untergebracht werden.

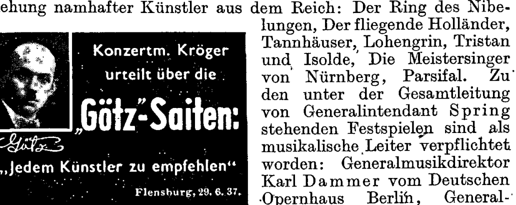
Das Belgische Klavierquartett (Quatuor Belge à Clavier) schreibt aus Anlaß seines zehnjährigen Bestehens einen **Internationalen Kompositionswettbewerb** aus, der für alle Komponisten ohne Unterschied der Staatsangehörigkeit, des Alters oder der künstlerischen Tendenz offen ist. Verlangt wird ein Quartett für Klavier, Violine, Bratsche und Violoncello (20—30 Minuten). Die beiden Preise betragen 8000 und 3000 belgische Franken. Die Manuskripte sind eingeschrieben und anonym vor dem 1. Oktober 1938 an M. L'hussier de Lobel, rue Van Moer, Brüssel, einzusenden.

Als Geburtstagsgeschenk für den Führer stiftete die Stadt Bayreuth für fünfzig Musikbeflissene der Ostmark die Mittel zum **kostenlosen Besuch der Bayreuther Festspiele.**

Das Oberkommando des Heeres verordnete: **Kompositionen von Wehrmachtsangehörigen sind dem Oberkommando des Heeres (AHA, Abt. H IV) vorzulegen,** bevor sie zum Vortrag gelangen oder bevor sie von den zuständigen Dienststellen zur Drucklegung genehmigt werden. Die Einsendung hat in Partitur, Klavierauszug und Orchestermaterial zu erfolgen. Gleichzeitig ist die für das betreffende Stück vorgesehene Benennung anzugeben.

Der **Kasseler A cappella-Chor** ist von der deutschen Arbeitsfront-NS. K.d.F. zu einer Konzertreise in das deutsche Ostland verpflichtet worden. Der Chor wird unter Leitung von Staatskapellmeister Dr. h. c. Robert Laugs in folgenden Städten konzertieren: Brandenburg, Küstrin, Neudamm, Soldin, Landsberg, Driesen, Schneidemühl, Berlin. Bei dieser Gelegenheit singt der Chor mehr als sechzig verschiedene Chorwerke von der Zeit des 16. Jahrhunderts bis zur Neuzeit. Das Abschlußkonzert in der Reichshauptstadt findet am 16. Mai statt.

Die Oper der Hansestadt Köln, die unter der Leitung von Generalintendant Alexander Spring sich mit allgemein anerkanntem künstlerischen Erfolg der werkgetreuen Wiedergabe der Schöpfungen Richard Wagners widmet, veranstaltet vom 21. Mai bis 6. Juni aus Anlaß des 125. Geburtstags des Meisters **Richard Wagner-Festwochen.** Aufgeführt werden in festlicher Form und unter Hinzuziehung namhafter Künstler aus dem Reich: Der Ring des Nibelungen, Der fliegende Holländer, Tannhäuser, Lohengrin, Tristan und Isolde, Die Meistersinger von Nürnberg, Parsifal. Zu den unter der Gesamtleitung von Generalintendant Spring stehenden Festspielen sind als musikalische Leiter verpflichtet worden: Generalmusikdirektor Karl Dammer vom Deutschen Opernhaus Berlin, Generalmusikdirektor Karl Elmendorff von der Staatsoper Berlin, Prof. Karl Kittel (Bayreuth), Prof. Eugen Papst (Köln), Generalmusikdirektor Fritz Zaun (Köln).



Die Robert Schumann-Gesellschaft in Zwickau veranstaltet in diesem Jahre wieder ein **Robert Schumann-Fest,** das diesmal einen ganz besonderen Höhepunkt durch seine Ausgestaltung darstellt. U. a. wird Prof. Alfred Hoehn das Klavierkonzert spielen. Der Leiter der Berliner Singakademie, Prof. Dr. Georg Schumann, bringt mit dem kleinen Chor der Singakademie sein neuestes Werk „Vita somnium" zur Aufführung. Außerdem werden geboten die sehr selten gehörte Ouvertüre zu Schillers „Braut von Messina" sowie die 1. Symphonie des Zwickauer Meisters unter der Leitung des Städtischen Musikdirektors Kurt Barth.

Einem Aufsatz über die bauliche Neugestaltung des Fehrbelliner Platzes in Berlin-Wilmersdorf (V. B. vom 6. Mai) entnehmen wir die Nachricht, daß in einem dort zu errichtenden städtischen Gebäude das **Konservatorium der Reichshauptstadt Berlin neue Räume** erhalten soll. Das Institut ist bisher noch immer in den völlig unzulänglichen Räumen des früheren Sternschen Konservatoriums in der Bernburger Straße untergebracht.

Die Stadt Baden bei Wien, der Entstehungsort von Beethovens 9. Symphonie, der C-dur-Messe und der „letzten Quartette" führt vom 3.—9. September ein **Beethoven-Fest** durch. Ausführende sind die Wiener Philharmoniker unter Hans Knappertsbusch, die Wiener Symphoniker unter Oswald Kabasta, das Weißgärber-Quartett Wien, Frederic Lamond sowie die örtlichen musikalischen Vereinigungen.

Personal-Nachrichten

Am 4. Mai beging Prof. **Robert Teichmüller** in Leipzig seinen 75. Geburtstag. Seit 1897 zählt Teichmüller zu den bewährtesten Klavierpädagogen des Leipziger Konservatoriums. Aus der Fülle seines Wissens und Könnens heraus hat er vielen deutschen und ausländischen Schülern die Wege zur künstlerischen Erfassung erschlossen. Teichmüller bot außerdem Revisionsausgaben von klassischen und romantischen Klavierwerken und schrieb zusammen mit Kurt Herrmann einen inhaltsreichen und schätzenswerten Führer durch die moderne Klaviermusik. Erst nach fünfzigjähriger pädagogischer Tätigkeit ist er mit einem sehr wertvollen kleinen Band über Klaviertechnik hervorgetreten. Die AMZ. veröffentlicht demnächst einen Beitrag des Jubilars über den heutigen Stand des häuslichen Musizierens.

Generalmusikdirektor **Leopold Reichwein,** der sich in seiner zwischen Wien und Bochum geteilten Dirigententätigkeit außerordentliche Verdienste erwarb, wird am 16. Mai sechzig Jahre alt.

Theater und Oper

Berlin. Rudolf Siegels komische Oper „Dandolo" führte der Deutsche Kurzwellensender in einer (etwas kürzenden) Funkbearbeitung auf, nachdem sich schon der Münchener Sender des von unseren Bühnen immer noch nicht nach Gebühr beachteten Meisterwerkes, das die AMZ. wiederholt, zum letzten Male anläßlich des 60. Geburtstages des Komponisten, würdigte, angenommen. Siegel leitete die in allen Teilen gelungene, durch die geschickte Funkregie Ernst Wilhelmys in lebendiger Spannung gehaltene Aufführung selbst und wurde von einem begeistert mitgehenden Orchester und vorzüglich gewählten Solisten (Dandolo: H. H. Fiedler) unterstützt. Dr. E. K.

— Die Gastspielreise des italienischen Tenors Lauri Volpi mit einer Reihe italienischer Künstler beginnt in Berlin im Deutschen Opernhaus am 14. Mai mit „Bohème". Es folgen „Rigoletto", „Aida", „Bohème". Die Tournée endet wiederum im Deutschen Opernhaus Mitte Juni.

Braunschweig. Das Braunschweigische Landestheater veranstaltet in der Zeit vom 22.—28. Mai eine Theaterfestwoche, die Werke lebender Dramatiker und Komponisten umfaßt. Auf dem Programm stehen an Opern „Der Rosenkavalier" von R. Strauß, „Odysseus bei Circe" von Herbert Trantow (Uraufführung), „Persephone" von Strawinsky und „Die Spinnstube" von Kodaly.

Bukarest. Die Frankfurter Oper beschloß ihr äußerst erfolgreiches Wagner-Gastspiel im ausverkauften Haus mit der „Götterdämmerung". Unter musikalischer Leitung von Generalmusikdirektor Franz Konwitschny gaben die Frankfurter Sängerinnen und Sänger und das Frankfurter Orchester ihr Bestes her. Am Tage zuvor hatte das Orchester ein Symphoniekonzert gegeben, dessen Reinertrag zugunsten des Baues eines neuen Operngebäudes in Bukarest dient.

Hannover. In Hannover soll neben dem Opern- und Schauspielhaus ein drittes Theater geschaffen werden, ein Plan, der insbesondere von der NS.-Gemeinschaft „Kraft durch Freude" betrieben wird. Es besteht die Absicht, ein Filmtheater für diesen Zweck umzugestalten.

Köln. Als Erstaufführung wird Graeners Oper „Don Juans letztes Abenteuer" vorbereitet.

Linz. Die Nürnberger Oper gab unter Leitung des Generalintendanten Dr. Johannes Maurach ein Gastspiel mit vollständigem Sänger- und Orchesterpersonal im Landestheater Linz. Zur Aufführung gelangte Verdis Oper „Die Macht des Schicksals". Die Aufführung, von Bernhard Conz dirigiert und von Oberspielleiter Dietrich inszeniert, wurde mit großem Beifall aufgenommen.

London. Kammersänger Dr. Waldemar Staegemann wurde eingeladen, in der Covent-Garden-Opera die Opern „Fidelio", „Lohengrin" und „Entführung aus dem Serail" zu inszenieren.

München. Im Zusammenhang mit den großen Umbauplänen der Stadt wird auch der Bau eines neuen großen Opernhauses angekündigt, von dem bekanntlich früher schon einmal die Rede war. Auch ein neues Operettentheater soll errichtet werden.

Neapel. Als Galavorstellung anläßlich der Anwesenheit des Führers wurde im staatlichen Teatro San Carlo Verdis „Aida" gegeben. Gina Cigna sowie Giovanna Pederzini, Francesco Merli und Benvenuto Franci, die berühmten Mitglieder der Königlichen Oper in Rom, waren die Träger der Hauptrollen. Auch die herrlichen Bühnenbilder und die vorbildlichen Leistungen des Orchesters machten den stärksten Eindruck. Nach dem 2. Akt verließ der Führer die Vorstellung.

Konzert-Nachrichten

Berlin. Auf Einladung der Nordischen Gesellschaft und unter dem Protektorat des Schwedischen Gesandten Minister Arvid Richert konzertiert der berühmte Schwedische Männerchor „De Svenske" (Stockholm) unter Leitung seines bewährten Dirigenten Emil Carelius am 16. Mai in der Singakademie. Das Programm weist Chöre alter und zeitgenössischer nordischer Komponisten auf.

— Waldo Favres Berliner Solisten-Vereinigung wirkt am 23. Mai im Konzert des Berliner Philharmonischen Orchesters unter Leitung von Dr. Volkmar Andreae in der Dante-Symphonie von Franz Liszt mit.

— Das abschließende Chorkonzert des Reger-Festes findet nicht, wie ursprünglich angezeigt, am 27. Mai, sondern am 28. Mai statt. Solistin ist Kammersängerin Emmi Leisner, die als Hauptwerk zusammen mit dem Männerchor ehemaliger Schüler des Domchors Regers selten gehörte „Weihe der Nacht" singen wird. Der verstärkte Hochschulchor unter Leitung von Prof. Dr. Fritz Stein wird den 100. Psalm zur Aufführung und den 1. Satz eines unvollendeten Requiems aus dem letzten Schaffensjahr des Meisters zur Uraufführung bringen.

Rom. Furtwängler und die Berliner Philharmoniker hatten mit Werken von Brahms, Schumann, Wagner und Beethoven wieder triumphalen Erfolg. Die Gäste reisten dann zur Mitwirkung am Florentiner Musikmai weiter, über deren Verlauf unseren Lesern demnächst im Zusammenhang berichtet werden wird.

Utrecht. Carl Schuricht beendete seinen großen Konzertzyklus in Utrecht mit der Aufführung der 9. Symphonie von Beethoven. Als einzige deutsche Solistin sang Martha Martensen (München) die Sopranpartie. Die Aufführung war ausverkauft und mußte wiederholt werden.

Zürich. Unter Leitung von Wilhelm Furtwängler gaben die Berliner Philharmoniker in der bis auf den letzten Platz gefüllten Tonhalle in Zürich ein Gastspiel. Ihr Auftreten gestaltete sich zu einem gewaltigen Erfolg. Im zweiten Teil des Konzerts wurde Bruckners 8. Symphonie gespielt.

Aus Künstlerkreisen

Hilde Wesselmann hatte mit ihrem Begleiter Rudolf Müller-Chappuis bei ihrem Liederabend in Paris einen großen Erfolg und wurde für November wieder verpflichtet. Ende Mai singt die Künstlerin in Darmstadt unter Abendroth in den „Jahreszeiten".

Marta Schilling und **Heinz Marten** (beide Schule Oscar Rees) wurden für die Samuel-Scheidt-Feier verpflichtet, die im Rahmen der Berliner Kunstwochen unter Leitung von Prof. Rahlwes in der Philharmonie stattfindet.

Felix Weingartner vollendete eine neue Oper „Apostata".

Margarethe Roll ist wieder von einer Balkanreise zurückgekehrt. Die Künstlerin hat u. a. in Belgrad und Bukarest Lieder und in Hermannstadt in der Johannes-Passion gesungen und hat, laut vorliegender Pressestimmen, einen sehr großen Erfolg zu verzeichnen.

Jón Leifs komponiert ein Oratorium auf isländische Originaltexte der Edda. Die deutsche Übersetzung besorgt Felix Genzmer.

Prof. **Hans Chemin-Petit** hatte als Gastdirigent des Collegium musicum Memel in zwei Konzerten außerordentliche Erfolge.

Cesar Bresgen, dessen „Feiermusik" für großes Orchester kürzlich im Leipziger Gewandhaus unter Prof. Abendroth eine äußerst erfolgreiche Aufführung erlebte, hat dieses Werk auf Einladung des NS.-Studentenbundes nunmehr bei der Kulturtagung in Königsberg und anschließend in Berlin dirigiert. Er wurde auch eingeladen, seine Musik zu Eichendorffs „Freier" bei den Reichsfestspielen in Heidelberg selber zu leiten.

Verantwortlich für die Schriftleitung: Für den Teil „Berliner Musikleben" wie für alle Berlin betreffenden Berichte und Beiträge (ausgenommen die Rubriken „Kleine Mitteilungen" und folgende): Paul Schwers, Berlin-Südende, Doelle-Straße 48. — Verantwortlich für den gesamten übrigen redaktionellen Inhalt: Dr. Richard Petzoldt, Berlin-Wilmersdorf, Rudolstädter Straße 127. — Verantwortlich für den Anzeigenteil: Elly Schumacher, Berlin-Südende, Doelle-Straße 48. — Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel, Leipzig C 1. Erfüllungsort und Gerichtsstand Leipzig. I. Vj. D. A. 975

Wohnungs-Tafel
Künstler / Unterricht / Institute

Gesang

Sopran und Mezzosopran

Helene Fahrni Oratorien u. Lieder. Leipzig C 1 Lortzingstraße 14II, Tel. 22289

Hilde GAMMERSBACH Sopran / Oratorien-Lieder KÖLN-Roisdorf, Bonner Str. 31, Tel. Bonn 5762

Eva Gilbert-Lessmann Konzert- und Oratoriensängerin (Sopr.) Hamburg 39, Agnesstr. 37

Adine Günter-Kothé hoher Sopran SEKRETARIAT: GLIMPF BERLIN W 15, Xantener Straße 14 / Telefon 92 57 27

ELSE REUTER-NEEB Konzert- und Oratoriensängerin - Sopran Weilburg/Lahn Adolfstraße 5, Tel. 514

ELSE RUECKER Konzert- und Oratoriensängerin — Sopran Wiesbaden, Dotzheimer Straße 51, Telefon 208 97

Marta Schilling Sopran · Lied, Oratorium Berlin-Zehld., Sven-Hedin-Str. 64 · 84 86 22

Lotte Schrader Sopran, Oper-Konzert-Oratorium Sekretariat: Berlin-Charlottenburg 1 Fernsprecher 34 59 77

LORE SCHRÖTER Oratorien und Lieder Köln, Salierring 22, Tel. 223904

Aenny Siben Oratorien und Lieder Frankfurt a. M., Wiesenau 11, Tel. 75637

Sopran und Mezzosopran

Carlotta TAG Koloratur-Sopran/Berlin W 35 Steglitzer Straße 21 / Fernsprecher 21 31 41

Hilde Wesselmann Sopran—Oratorium—Lied W.-Barmen, Oberbergische Str. 64. Tel. 60 000

Alt

Lore Fischer ORATORIEN / LIEDERABENDE Stuttgart W, Gaußstr. 74, Fernruf 65394

RUTH GEHRS ORATORIEN — LIEDER — ORCHESTERGESÄNGE SEKR.: BERLIN-CHARLOTTENBURG 1. TEL. 34 59 77

Margarete Hartmann BERLIN-WILMERSDORF Wexstr. 38, 86 68 53

Eva Jürgens ALT-MEZZO W.-Barmen, Wertherhof 6, Tel. 522 91

Bariton

Hans Friedrich MEYER LIED-ORATORIUM, Berlin-Neuwestend, Bolivarallee 7, Tel. 991 682

Alfons Schützendorf Bariton Oper — Oratorien Berlin-Charl., Berliner Str. 22, Tel.: 31 23 24 / Gesangspädagoge

Tenor

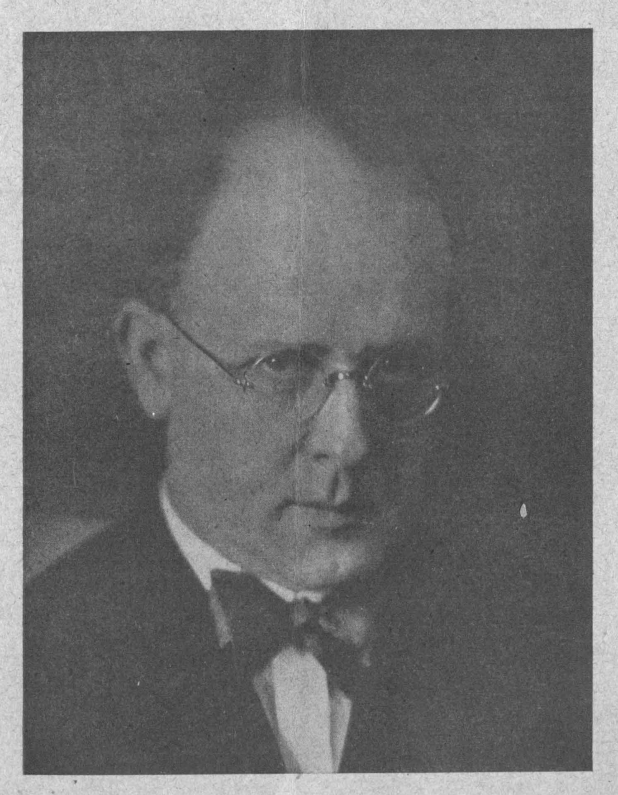
Clemens ANDRIJENKO Konzert-Oper Berlin-Steglitz, Albrechtstr. 72b

Dauerinserate verbürgen Erfolg!
Die AMZ. bietet günstige Sonderbedingungen!

Nummer 23 · 3. Juni 1938

Allgemeine Musikzeitung

Rheinisch-Westfälische Musikzeitung · Süddeutscher Musikkurier
Berlin · Leipzig · Köln · München
65. Jahrgang



Musikdirektor Kurt Barth-Zwickau

Postversand ab Leipzig

ALLGEMEINE MUSIKZEITUNG

Hauptschriftleitung und Geschäftsstelle: Berlin-Südende, Doelle-Straße 48 • Fernspr. 75 12 38

Telegramm-Anschrift: Musikzeitung Berlin-Südende. Bankkonto: Deutsche Bank und Diskonto-Gesellschaft, Depositenkasse L III, Berlin-Tempelhof. Postscheckkonto: Berlin 28328. Zu beziehen durch die Geschäftsstelle Berlin-Südende, Doelle-Straße 48, und Köln a. Rh., Am Hof 30—36, sowie durch alle Musikalien- bzw. Buchhandlungen und Postanstalten.

Geschäftsstelle für die Rheinprovinz und Westfalen: Musikalienhandlung P. J. Tonger, Köln a. Rh., Am Hof 30—36; Fernsprecher 225948; Postscheckkonto: Allgemeine Musikzeitung Köln 55923 • Schriftleitung: Studienrat Alois Weber, Köln-Deutz, Markomannenstraße 12; Fernsprecher 12674

Geschäftsstelle für München und Süddeutschland: Süddeutsche Konzertdirektion Otto Bauer, G.m.b.H., München, Wurzer Straße 16, u. Musikalienhandlung Otto Bauer, München, Maximilianstraße 5 • Stadtauslieferungsstelle für Groß-Berlin: Bote & Bock, Berlin W 8, Krausenstraße 61 • Auslieferung in Leipzig: Breitkopf & Härtel, Leipzig C 1, Nürnberger Straße 36—38 • Die Zeitung erscheint jeden Freitag, vom 15. Juli bis 1. September zweiwöchentlich • Bezugspreis durch Postzeitungsamt und den Buchhandel bezogen RM. 6.25 vierteljährlich einschließl. Bestellgeld • Bei Versand nach dem Ausland werden Porto und Streifbandkosten berechnet • Preis der Einzelnummer RM. 0.70

Anzeigenpreise werden nach Millimeterzeilen berechnet. Zur Zeit gilt Preisliste Nr. 5 vom 1. Januar 1938. Ausführliche Auskunft auf schriftliche Anfragen. Für unverlangt eingesandte Manuskripte keine Gewähr. Rückporto ist beizufügen

Allgemeine Musikzeitung

Wochenschrift für das Musikleben der Gegenwart

RHEINISCH-WESTFÄLISCHE MUSIKZEITUNG / SÜDDEUTSCHER MUSIK-KURIER

Herausgeber: Paul Schwers

65. Jahrgang — Berlin, Leipzig, Köln, München, 3. Juni 1938 — Nummer 23

Zur Methodik der Musikpsychologie

Von Prof. Max Milian, Budapest

In seinen sehr beachtenswerten „Bemerkungen zur Musikpsychologie" (AMZ. vom 15. und 22. April dieses Jahres) weist Dr. Edmund Wachten treffend darauf hin, daß auf dem Gebiete dieser Wissenschaft häufig Ursache (das Kunstwerk) und Wirkung (der Eindruck) vermischt werden, wodurch die Eindeutigkeit der Ergebnisse gefährdet wird. Es ist klar, daß sich der Gesichtswinkel, aus dem der Gegenstand der Forschung betrachtet wird, verrücken muß, wenn man im Verlaufe der Untersuchung unversehens von einem Sattel auf den anderen voltigiert. Die Scheidung und Abgrenzung der Gebiete bildet daher die unerläßliche Vorbedingung ersprießlicher Fortschritte.

Der Aufgabenkreis der Musikpsychologie scheint mir jedoch mit der Gegenüberstellung von „Psychologie der Musikerscheinung" und „Psychologie der Musikwirkung" nicht scharf genug umschrieben. Gehört doch die Analyse und Wertung der Musikerscheinung, d. h. des Kunstwerkes, mehr in das Gebiet der ästhetischen Betrachtung, da es sich hier nicht um psychologische Vorgänge, sondern um das Produkt der schöpferischen Tätigkeit handelt. Vorteilhafter erscheint daher die Teilung des Forschungsgebietes in eine Psychologie des Schaffens (produktive Psychologie), des Auffassens (rezeptive Psychologie) und — als Mittelzweig — des Nachbildens (reproduktive Psychologie). Diese letztere — die Vortragslehre — ist bisher teils formalistisch behandelt worden (ich denke hier besonders an Riemanns Schriften über Phrasierung), teils ästhetisch, d. h. auf Grund des künstlerischen Geschmacks. Dagegen steht die psychologische Begründung des Vortrags noch aus, für die aber die neueren Fortschritte in der physiologischen Erforschung des Instrumentalspiels (besonders seit Steinhausen) und der Gesangsfunktion mannigfache Anhaltspunkte bieten dürften. Die Bedeutung der Physiologie für die Musikpsychologie liegt eben darin, daß sie in vielen Fällen, wo die introspektive Methode versagt, einen festen Halt bietet. (Die metaphysische Frage des Verhältnisses zwischen Psyche und Physis kann dabei ganz außer acht gelassen werden; es genügt die Feststellung, daß bei seelischen Erlebnissen Veränderungen in der Nerventätigkeit nachweisbar sind).

Für die Psychologie des Schaffens wären naturgemäß vor allem die Zeugnisse schöpferisch begabter Musiker heranzuziehen, die zugleich über eine psychologische Fachbildung verfügen — ein Fall, der im praktischen Leben allerdings nur selten vorkommen dürfte. Neben der Beschreibung und Zergliederung des schöpferischen Aktes ist aber auch sein Ursprung zu berücksichtigen (genetische Methode). Hier erweist sich wieder die reinliche Scheidung der vielfach verschlungenen Wurzeln der Musik und Sprache als bedeutsam. Wir haben diese Wurzeln zweifellos in elementaren Trieben zu suchen; und da die Musik in ihrem Anfangsstadium, wo sie sich noch nicht zur Kunst entwickelt hat, den Ausdruck psychischer Erregungszustände darstellt, die primitive Sprache hingegen eine Lautgebärde zum Zwecke der Mitteilung ist, so darf es als feststehend gelten, daß die Musik dem Entladungstrieb entspringt, die Sprache dem Mitteilungsdrang. An dieser Unterscheidung ist festzuhalten, wenn wir auch annehmen dürfen, daß sich Musik und Sprache lange Zeit gemeinschaftlich entwickelt haben — bedienen sie sich doch desselben Organs, wenn auch in verschiedener Weise — wodurch das Urbild mannigfache Vermischungen und Überschneidungen aufweist. So finden wir in den Warnungs-, Angriffs-, Lockrufen u. a. Signalen der Tiere, wo der musikalische Laut als Verständigungsmittel dient, gemeinsame Keime des Gesanges und der Sprache. Ein Warnungssignal kann neben der Mitteilung einer Gefahr auch Ausdruck der Angst sein, der Lockgesang des Vogels als Äußerung des Geschlechtstriebes zugleich der Liebeswerbung dienen.

Die Melodie der Sprache überwog zweifellos anfänglich das intellektuelle Element und hat auch im fertigen Sprachorganismus ihre Bedeutung nicht verloren. In diesem Sinne ist der Ausspruch Herders zu verstehen: „Die erste Sprache des Menschen war Gesang". Auch Forscher wie Steinthal, Wundt u. a. erklären jene Lautäußerungen, in denen wir vor allem musikalische Keime erblicken, für ursprünglicher als die Sprachlaute und halten es für gewiß, daß sie diesen zeitlich vorausgingen. Aus all dem ergibt sich wohl zur Genüge, daß Spencers Annahme, die Musik habe sich aus der gesteigerten Rede entwickelt („The origin and function of music"), kaum wahrscheinlich ist, sondern daß vielmehr umgekehrt die gesteigerte Rede, die Poesie, ihren Ursprung in musikalischen Elementen findet, wobei auch der Anteil des Tanzes und der rhythmisch geregelten Arbeit zu berücksichtigen ist. Darum können wir auch Riemann nicht zustimmen, wenn er das Elementare der Musik, das auch ihm unmittelbarer Gefühlserguß ist, als dem Mitteilungstrieb entsprungen erklärt. Es gehört allerdings, wie Hausegger hervorhebt, auch zum Wesen des Ausdrucks, verstanden zu werden (durch die Mitempfindung der Erregungszustände anderer), aber das Lustgefühl wird dabei nicht dadurch erzielt, daß man die Aufmerksamkeit anderer erregt, sondern vor allem dadurch, daß man sich von einer inneren Spannung befreit. Der langwierige Veredlungsprozeß der vom elementaren Ausdrucksbedürfnis bis zum künstlerischen Schaffensdrang führt, kann hier natürlich nur angedeutet werden.

Auch bezüglich des Musikgenusses möchte ich nicht unterlassen, auf die wichtige Rolle hinzuweisen, die hier der Physiologie als Hilfswissenschaft zukommt. Wir haben von ihr noch bedeutsame Aufschlüsse zu erwarten, wenn wir uns nur nicht, wie es bisher fast ausnahmslos geschehen ist, ausschließlich auf die Physiologie des Hörens beschränken: wird doch beim Genusse des musikalischen Kunstwerks nicht nicht nur der Schneckenapparat, sondern der gesamte Organismus betätigt! Wir singen, schwingen und taktieren innerlich mit (bei motorisch veranlagten Individuen kann dies auch äußerlich beobachtet werden), Haltung, Atmung, Puls und Muskeltonus — alles paßt sich dem Rhythmus, dem Takte, der Dynamik und Agogik der gehörten Musik an. Und so findet die Musikpsychologie in der Physiologie der Musik eine werktätige Genossin. —

Daß sich das Interesse der Musikforschung in gesteigertem Maße der Musikpsychologie zuzuwenden beginnt, ergibt sich nicht nur aus dem allgemeinen Siegeszug der modernen Gestalt — oder Ganzheitspsychologie, es ist dies auch in der Tatsache begründet, daß die Tonpsychologie, trotz der tiefgründigen Untersuchung eines Stumpf und Brentano — auch die wertvolle Schrift: „Zur Grundlegung der Tonpsychologie" von Géza Révész (Leipzig 1913) darf in diesem Zusammenhange genannt werden — doch keine nennenswerten Ergebnisse für die Erkenntnis des Musikhörens gezeitigt hat; sie kam über die Ton- und Intervallforschung nicht hinaus und konnte nicht einmal zur Psychologie des Akkords vorstoßen. Auch erfahren wir fast gar nichts über das — sozusagen objektive — Verhalten des Tons. (Die Begründung einer solchen „Biologie des Tons" versucht der Verfasser dieser Zeilen in einer demnächst in diesem Blatte erscheinenden Studie.) Erst die neue Richtung der Seelenlehre konnte uns über das Wesen der Melodie, Harmonie und anderer Faktoren aufklären. Sie zeigt, daß aus Tönen erst dann Melodien, Harmonien usw. entstehen können, wenn das Bild, die „Gestalt" mit ihren sinnvollen Beziehungen und Zusammenhängen schon vorher im Geiste des Schaffenden vorhanden war.

Aus unseren Ausführungen geht wohl mit genügender Deutlichkeit hervor, daß wir, wie auch Dr. Wachten betont, erst am Beginn der musikpsychologischen Arbeit stehen und daß sich somit für die einschlägige Forschung ein reiches Feld eröffnet. Daß es sich dabei nicht um „graue Theorie" handelt, möge ein Wort des Altmeisters Goethe bestätigen: „Die Kunst ist eine Vermittlerin des Unaussprechlichen; darum scheint es eine Torheit sie wieder durch Worte vermitteln zu wollen. Doch indem wir uns darin bemühen, findet sich für den Verstand so mancher Gewinn, der dem ausübenden Vermögen auch wieder zugute kommt."

Beethovens erste Leonore

Vor 100 Jahren starb Anna Milder-Hauptmann

Von August Pohl, Köln a. Rh.

Am 29. Mai 1838 starb Anna Milder zu Berlin. Die Beerdigung fand in aller Stille statt, nachdem man ihr, ihrem Wunsch gemäß, die Rollen der Alkeste, Armida und Iphigenie in den Sarg mitgegeben hatte. Gluck war demnach ihr Erlebnis gewesen. Die Gegenwart wäre heute kaum in der Lage, sich von dem bedeutenden Können der Sängerin ein Bild zu machen, da die Gluck-Oper — das letzte Jubiläum bewies es — die Herzen der Kunstpfleger kaum mehr bewegt. Aber die Wiedergabe eines anderen Werkes, das sie uraufführen half und das noch mitten unter uns lebt und dessen Verehrung keineswegs im Abnehmen begriffen ist, macht eine Erinnerung an sie verständlich: Beethovens „Fidelio".

Erst heute erkennen wir es ganz, wie grundverschieden dieses Werk ihrem sonstigen Darstellungskreis war und von welchem inneren Erlebnis die Milder durchbebt war, als sie immer wieder sich dieser Rolle annahm. Schikaneder, der Tausendsassa jener Wiener Glanzzeit, war es, der die Milder entdeckt und achtzehnjährig in dem „Spiegel von Arkadien" von Süßmeyer herausstellte. Ein Jahr später wird sie an das Hoftheater verpflichtet. Seltene Kraft wird ihrer Stimme nachgerühmt und eine „kaiserliche" Figur. Beethoven, von ihrem Können begeistert, schafft seine Leonore nach ihrem Gestalten und richtet sich — ein seltener Fall — nach ihrem gesanglichen Vermögen: „Für die Milder oben b", heißt es in den Skizzen zum zweiten Finale der Oper. 1805 und bei der Wiederaufnahme 1814 bleibt sie die Darstellerin. Und sie ist dem Werke treu geblieben. „Tausend Dank von meiner Seite, daß Sie meinem ‚Fidelio' so treu geblieben sind", schreibt der Meister ihr 1816 nach Berlin. 1809 singt sie mehrmals vor Napoleon in Schönbrunn. Der Kaiser wünscht sie nach Paris, aber die bevorstehende Eheschließung mit dem Juwelier Hauptmann vereitelt den Plan des Monarchen. Und somit blieb sie Deutschland erhalten. Fürst Hardenberg hatte sie anläßlich des Wiener Kongresses gehört und gab die Veranlassung zu Gastspielen nach Berlin, die zu ihrer Daueranstellung führten. „Fidelio" wurde hier auf ihren ausdrücklichen Wunsch in den Spielplan aufgenommen, nachdem man ihm zunächst mit einem Hinweis auf das gleichnamige Paersche Werk eine Ablehnung erteilt hatte.

Am 14. Oktober 1815 erlebte auch Berlin seinen Fidelio und ihre Leonore. Triumph reihte sich an Triumph! „Fehlte auch der schönen Stimme die Biegsamkeit", läßt sich eine Zeitstimme vernehmen, „das Organ war wie eine Orgel — oder Glockenton, zu mächtig, daß ihr leichtere Koluraturen weniger lagen, so kam dieser Mangel den überlebensgroßen Gestalten Glucks und bei Beethoven weniger in Betracht." In der „Alkeste" wußte unsere Milder durch ihre edle, fürstliche Gestalt derart zu fesseln, daß Bildhauer Rauch vorschlug, eine Statue nach ihr zu schaffen. Durch allzu hohe Anschaffungskosten des Materials blieb der Gedanke leider unausgeführt. Reichardt nennt sie die schönste, vollste, reinste Stimme. Die Barduaschen Aufzeichnungen wissen besonders eindringlich zu berichten: „Wenn die imposante Gestalt der Milder auftrat, war es wirklich wie eine Erscheinung aus dem alten Griechenland. Bis in die kleinsten Bewegungen war alles an ihr groß und edel. Der Kopf mit dem goldnen Reif saß prachtvoll auf dem schönen Halse. Wenn sie den Arm erhob, und der rote faltenreiche Mantel sich um die hohe Gestalt drapierte — das war ein Bild der Antike. Ihr stolzer Gang entsprach der majestätischen Gestalt. Man konnte nichts Imposanteres sehen, als wenn sie als ‚Iphigenie' am Schluß einer Szene hinausschritt. Der Klang ihrer Stimme war hinreißend. Wie sie ruhig dastand, groß, langsam in

den Gesten, die breiten Lippen sich voneinander taten und das Gold ihres Tones hervorquoll. Einzig war sie als „Alkeste“, wenn sie den Felsen hinabstieg und den Eingang zur Unterwelt erblickte — der wunderbare Schrei ihrer Zauberkehle durchbebte alle Herzen.“

Auch das Schaffen anderer Meister wurde von ihrer großen Kunst befruchtet. Cherubinis „Faniska“ ist ohne sie undenkbar, seine „Medea“ gehörte zu den bevorzugten Rollen ihrer Berliner Glanzzeit. Gasparo Spontini, seit 1820 Direktor des Berliner Opernhauses, gab durch sein selbstherrliches Gebahren Anlaß zum ernsten Zerwürfnis mit der Künstlerin, die doch seinen Opern „Vestalin“ und „Olympia“ die herrlichsten Lorbeeren am deutschen Kunsthimmel verschafft hatte. Üble Ränke, die der Kritiker Rellstab besonders zu geißeln wußte, führten zur Entlassung der Milder im Jahre 1829. Zelter schreibt hierüber an Goethe: „Ihre Stimme ist noch heut' ein Werk Gottes. Unsere Oper ist ein gebrechlicher Körper; sie müssen an die Türen pensionierter Mitglieder kommen und sich ziemlich arroganten Forderungen untergeben. Mad. Milder kriegt über ihre Pension für jede Oper 150 Thaler und für eine Oper von Spontini verlangt sie 50 Louisdor, weil dieser an ihrer Pensionierung schuld ist.“

Anna Milder wurde am 13. Dezember 1785 in Konstantinopel geboren. Ihr Vater war dort beim österreichischen Gesandten als Konditor und Cafétier tätig. Über Bukarest gelangte sie nach Wien, wo sie Unterricht bei Haydns Schüler Neukomm nahm. Ihr Ehebund stellte sich bald als ein recht unglücklicher heraus, der ihr einen sorgenreichen Lebensabend beschied. Ihr Gatte überlebte sie um zwanzig Jahre und starb in einem Wiener Armenhause. Zu den Berliner Verehrern zählte neben dem Varnhagenschen und Zelterschen Kreise vornehmlich E. T. A. Hoffmann. Hier war sie auch um die Förderung der Kunst Franz Schuberts bemüht. Er schickte ihr auf ihre Aufforderung seine Oper „Alfonso und Estrella“. Für den Berliner Geschmack wünschte sie jedoch etwas Morgenländisches mit einer Sopranrolle für sie selbst. Auch von den Liedern war sie entzückt und sang „Erlkönig“ und „Suleika“ in einem Konzert im Juni 1825. Für sie schrieb Schubert schließlich den berühmten „Hirt auf dem Felsen“ mit Klarinette, den sie freilich erst nach seinem Tode erhielt. Ihre Grabstätte wurde zum 100. Todestage Beethovens mit einer Tafel versehen und für alle Zukunft sichergestellt.

Stellt man Vergleiche an zwischen den beiden Fidelio-Sängerinnen in Beethovens Zeit, der Milder und der Schröder-Devrient, so darf wohl gesagt sein, daß erstere dem gesanglichen, tontragenden, pastosen Gestalten der Rolle den Vorzug gab, während die Schröder-Devrient dem dramatischen Impuls vornehmlich gerecht wurde. Hierin huldigte diese jenem Fortschritt im Bühnengeschehen, der am Eingang einer neuen darstellerischen Kunst stand, den sie zum Teil mit erschaffen und der für den kommenden Stil grundlegend werden sollte. Beiden aber gemeinsam war das seltene Glück, bei ihrem Gestalten den Schöpfer an der Seite zu wissen und den Funken zu empfangen, der zum Vermächtnis geworden, weiter wirkte bis in unsere Tage.

Deutscher Belcanto zwischen zwei Kongressen

Von Prof. Hans Emge[1]), Berlin

Im vergangenen Sommer hat in Paris ein von dreißig Nationen, darunter einer starken deutschen Abordnung, besuchter Kongreß stattgefunden, der sich mit den Fragen der Stimmförderung und Gesangsausbildung von den verschiedensten Fachgebieten aus beschäftigt hat. Es ging also eigentlich alle an, was da verhandelt wurde, die Opern- wie die Konzertsänger, die Gesanglehrer und -lehrerinnen, die Intendanten, Spielleiter, Kapellmeister, Komponisten, vor allem auch das gesamte musikalische Publikum. Wie man hört, wird auch demnächst ein stattlicher deutscher Gesangskongreß zusammentreten, der für eine künftige internationale Stimmkonferenz auf deutschem Boden den nationalen Auftakt bilden soll. Da lohnt es wohl, zu fragen, wo wir stehen und was das dringendste Kapitel unter einer Unzahl lockender und notwendiger Teilthemen auf diesem Gebiet sein wird.

Ich glaube, man kann dies Zentralproblem auf die Formel bringen: „Erhaltung, Pflege, Förderung des nationalen Bestandes an hochwertigen Singstimmen.“ Das ist kein neues, aber ein nie genug zu unterstreichendes Problem. Nicht erst seit Jahrzehnten brennt uns diese Sorge auf den Nägeln, sondern schon seit Jahrhunderten klagt man in allen führenden Musiknationen über den vermeintlichen Verfall der Singkunst, über den Niedergang des Vorrats an Gesangsorganen erster Ordnung.

Wir brauchen den Mut aber nicht sinken zu lassen; denn alle Zeiten schenkten uns herrliche Sänger: Seltenheiten, die viele begeisterten und beglückten. Gutes Stimmaterial finden wir in allen Ländern — sogar hervorragendes in Deutschland. Tüchtige Lehrer sind auch hier nicht ausgestorben. Zum Schutze der singenden Jugend ward und wird viel getan, auch in der Schulmusik. Man denke nur an die Singbewegung von Pestalozzi und Nägeli zu Anfang des vorigen Jahrhunderts. Die Zeit lehrt aber, daß nicht gerastet, sondern energisch durchgegriffen werden muß, wenn aus dem Material haltbare Werte entstehen sollen. Der erschreckend hohe Prozentsatz der nach zwei- bis fünfjähriger Bühnenlaufbahn wieder ausscheidenden jungen Sänger und Sängerinnen gibt zu denken. Häufigste Ursache ist: die jungen Stimmen zeigen sich den Anforderungen auf die Dauer nicht gewachsen, weil Schönheit der Stimme und Können nicht gleichen Schritt halten und das Nichtkönnen die Schönheit vernichtet.

Laßt uns darum immer wieder an die Ermahnungen der Berufensten aller Zeiten erinnern, die uns ermutigen und auf dem Gebiete des Schönsingens nie verzagen lassen; sie zeigen uns den Weg. Wir brauchen ihn nur einzuschlagen und mit unabänderlicher Folgerichtigkeit beibehalten, um die Stimmen unserer Jugend zu schützen, zu sichern und für den sonst gefährdeten Sängernachwuchs zu erhalten.

Vertiefen wir uns — um Schönstes herauszugreifen — einmal in die Luther-Gedanken über die Kunst des Singens. Sie hätten dem Weltkongreß der Stimme „auf fast allen Gebieten“ Auftakt sein können: „Musicam habe ich allezeit lieb gehabt. Wer diese Kunst kann, der ist guter Art und zu allem Guten geschickt. Ein Schulmeister besonders muß singen können, sonst sehe ich ihn nicht an! Singen ist die beste Kunst und Übung. Es hat nichts zu tun mit der Welt, ist nicht vor dem Gericht, noch in Hadersachen. Sänger seyn auch fröhlich und schlagen sie Sorgen mit Singen hinweg! Man soll auch junge Gesellen zum Predigtamt nicht anordnen, sie haben sich denn in der Schule wohl versucht und geübet im Singen. Die Jugend soll man stets zu dieser Kunst gewöhnen, denn sie macht feine, geschickte Leute.“

Blättern wir weiter in deutschen, klassischen Schulwerken der Singekunst, die zu ihrer Zeit sehr begehrt waren, und viele Auflagen erlebten, so finden wir, um nur einige vortreffliche zu nennen,

1548 bei Heinrich Faber,
1572 „ Christoff Rid,
1595 „ Adam Gumpelzheimer,
1632 „ Christoph Demantius,
1683 „ Johannes Quirsfeld,

(„wie ein Knabe leicht und bald zur Singekunst gelangen und die nöthigsten Dinge darzu kürtzlich begreiffen und erlernen kann“) auf die erste Frage:

„Was ist Music?“,

die bei allen fast gleichlautende Antwort:

„Sie ist eine Kunst recht und lieblich zu singen“.

„Je höher der Gesang hinaus gehet mit desto linder und lieblicher Stimme soll der Knabe singen und den Mund nicht deßwegen weiter auffmachen oder den Ton mit vollem Halse heraus drücken.

Doch soll sich der Knabe hüten / daß er im Munde die Zähne nicht vorsetze / und also durch dieselben singe. Noch durch allzuwenige Eröffnung des Mundes / die Stimme inwendig an den Gaumen schlage / und durch die Nase singe.

Daß er nicht mit einem Esels- oder andern übellautenden Geschrey den Gesang entweder übermäßig anfange / oder wenn er angefangen ist / mit beständiger Stimme über oder unter sich ziehe und ende.

Bei den Cantilenen wird mit tr. gewiesen / wie ein Knabe durch solche Uebung allsachte kan zu einer zierlichen trilli ge-

[1]) Inzwischen hat das Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda beschlossen, zu einem „Internationalen Kongreß für Singen und Sprechen“ einzuladen, der vom 16.—23. Oktober in Frankfurt a. M. stattfinden soll. Prof. Emge wird im Rahmen dieses Kongresses einen Vortrag halten. — Die Schriftleitung.

wohnet werden / welches ihm der Docente schon erst wird durch einen langsamen tremulanten weisen / biß der Halß nach und nach zur Geschwindigkeit gewohnet wird.

Wenn geschwinde Läufer kommen / soll er nicht die Noten nur heraus hauchen / sondern eine jede mit ihrem Ton anschlagen. Doch nicht mit der Brust, welches der Lungen höchst schädlich ist / sondern zwischen dem Schlunde und der Kehlen / darzu der Gaumen etwas gebrauchet wird."

Aus diesen Beispielen längst vergangener Zeiten erkennen wir die Sorge um die Stimme der Jugend und ihre Pflege. Auch den Regeln der Gesangskunst der Italiener verschloß man sich nicht während der Blütezeit ihrer berühmten Singschulen in Bologna, Mailand, Venedig, Rom und Neapel.

In der Vorrede seiner Anweisung zum musikalischen zierlichen Gesange sagt Johann Adam Hiller 1780: „Immer noch haben die Italiener, wenn nicht in anderen Teilen der Musik, doch gewiß im Gesange den Vorzug vor uns und dürften ihn wohl auch noch lange behalten". —

Richard Wagner betont in seinen gesammelten Schriften auf das große Können der italienischen Sänger hinweisend: „Beachtet diese berühmtesten Sänger der Welt. Von wem wollt ihr lernen als von den Künstlern unserer großen ital. Oper, welche nicht nur von Paris, sondern von allen Hauptstädten der Welt eigentlich als überirdische Wesen verehrt werden? Hier erfährt ihr, was eigentlich die Kunst des Gesanges ist, von ihnen lernten erst die wiederum berühmten Sänger der großen französichen Oper, was Singen heißt, und daß dieses kein Spaß ist, wie die guten Gaumenschreihälse in Deutschland es erwähnen, die etwa die Sache für abgemacht halten, wenn sie das Herz auf dem rechten Flecke, nämlich dicht am Magen sitzen haben".

In dem Bericht über eine in München zu errichtende Musikschule forderte Richard Wagner bei der Ausbildung des deutschen dramatischen Sängers, daß „auch der Gesangswohlklang der italienischen Schule nicht aufgeopfert" und „daß in das Studium das reflektierende Befassen auch mit dem italienischen Gesange inbegriffen" sein müßte —„und zwar, wie unerläßlich, mit Anwendung der italienischen Sprache".

Der von Richard Wagner sehr geschätzte Verfasser der großen Gesangsschule für Deutschland, Friedrich Schmitt ruft im Jahre 1854 aus: „Gesangkunst! Herrlichste aller musikalischen Künste. Gemacht — die Ohren und Herzen der Menschen zu bezaubern! Welches andere Instrument ließe sich mit dir, mit der menschlichen Stimme vergleichen, welche alle Empfindungen und Gefühle unmittelbar aus der Brust ausströmen lassen kann. Du, o Kunst! In andern Ländern namentlich in Italien, gehegt und gepflegt, seit Jahrhunderten auf der höchsten Stufe der Vollkommenheit, hast durch deine große ital. Gesangschule — das Eigentum und der Stolz der Nation — ein bleibendes Denkmal deiner Größe errichtet".

Vor einhundertdreiunddreißig Jahren schrieb ein in Deutschland reisender Gesanglehrer: „— — daß die Singstimme wie irgend ein anderes Instrument der Schule und zwar recht eigentliche Schule bedürfe, in welcher die Bildung der Stimme von der Bildung des Vortrags ganz gesondert ist, wird wohl niemand leugnen.

Wo finden sich nun aber Anstalten für solche eigentlichen Kunstschulen in Deutschland?

Ich hatte das Glück zweyen der edelsten und thätigsten Fürsten vorgestellt zu werden, die beyde als wahre Freunde der Tonkunst längst bekannt sind. Die Milde des Einen hörte mich aus; dann wurde mir erwidert: „Die jetzigen Zeitläufte begünstigen alle solche Unternehmungen zu wenig, und erschöpfen wohl den besten Willen in Sorgen für dringende, erste Bedürfnisse!' Die Munterkeit des Andern unterbrach mich: ‚Recht schön, aber das Heranziehen dauert lang: so greifen wir lieber nach dem, was schon da ist, und nehmen allenfalls vorlieb!' Verschiedene der vornehmen Herren Direktoren, Intendanten und Inspektoren berühmter Operngesellschaften, Kapellen usw. konnte ich, wenn sie ja aufmerkten, nicht weiter bringen, als zu einem verschiedenartig modifizierten Lächeln und zu tiefen Bemerkungen wie: ‚Das ist wohl wahr, aber es gehet nicht!' — ‚Das wäre wohl möglich, aber wer soll sich den Mund verbrennen?' — ‚Wir haben uns bisher geholfen, so wird's ja auch ferner gehen!' — ‚Das kostete wenigstens einiges Geld, und sonach bleibt's beym guten Wunsche!' — —

Also; was findet sich in Deutschland im Ganzen in Absicht auf öffentlichen, kunstmäßigen Gesang? Das findet sich: ungeachtet mancher löblichen Bemühungen Einzelner ist unsere Singkunst im Sinken."

Wir aber wollen uns nicht behelfen, sondern fröhlich helfen und unverdrossen — wie bisher — für die singende Jugend eintreten.

Was wir ihr als Lehrer sein müssen, finden wir in treffenden Worten knapp umrissen in der Anleitung zur Singekunst aus dem Italienischen des Herrn Peter Franz Tosi (geboren um 1650) in der Agricola-Übersetzung von 1757: „Von der ersten Stunde an bis zur letzten erinnere sich der Meister, daß er alles dessen, was er nicht gelehrt hat und aller der Fehler, die er nicht verbessert hat, schuldig ist."

Eine ernste Mahnung für alle Zeiten!

Aber nicht nur für den Lehrer — der wird immer sein möglichstes tun. Der Erfolg seiner Arbeit hängt hauptsächlich von der Anzahl der Lektionen ab, die der Lernende erhält. Jeder Wissende hat dies am eigenen Leibe erfahren. Tägliches Üben unter Aufsicht des Lehrers war stets das Ideal aller von der Gesangskunst Besessenen und wird es auch bleiben. Jeder „Kongreß der Stimme" sollte sich dringend mit der Lösung dieser wichtigsten Aufgabe befassen. Wir haben die Pflicht, den berechtigten Wunsch der Gesangsstudierenden zu erfüllen: die Stundenzahl für Stimmpflege wesentlich zu erhöhen. Auch aus rein wirtschaftlichen Gründen ist die positive Beantwortung dieser Frage nicht länger zu umgehen, denn niemand ist heute mehr in der Lage, sechs bis acht Jahre zu lernen, wie die Italiener in alter Zeit.

Deshalb gründet umgehend Hochschulen für Gesangskultur. Schließt sie den Staatlichen Hochschulen für Musik an, verpflichtet Lehrer, die auch durch ihre Leistung das vollste Vertrauen der Studierenden haben. Gebt jedem Lehrer höchstens zehn Lernende sorgfältigster Auslese, die täglich intensiv unterrichtet werden. Diese tägliche Lockerung der Stimme würde auch bei uns Wunder wirken und die Sorge um den Sänger- und Gesangslehrernachwuchs bald überwinden.

„— — Drumb solln die Knaben wacker sein /
Im studiern groß ehr legen ein /
Zu irem und des nechsten nutz /
Dem Vaterland zu gut und schutz /
Ja fürnemlich zu Gottes preiß /
der nicht lest unbelont den fleiß — —"

(so Magister Christoff Rid — 1572.)

Die Reichsmusiktage in Düsseldorf

Uraufführung von Ludwig Mauricks „Simplicius Simplicissimus"

Die Düsseldorfer Reichsmusiktage, deren Ziel es war, weit über den Rahmen der üblichen Musikertagungen und Tonkünstlerfeste hinaus das ganze deutsche Musikleben in allen seinen Erscheinungen und Schattierungen, allen seinen Gliederungen und Bestrebungen zu umfassen, haben diese Absicht mit der Fülle, ja, Überfülle des Veranstaltungsprogramms denkbar vollkommen verwirklicht. Wenn diese Verwirklichung bei dem allerersten Unternehmen solcher Art noch nicht in jeder Einzelheit und für jedermann besondere Wünsche oder Erwartungen dem vorschwebenden Ideal entsprechen mochte, so war das eine Selbstverständlichkeit. Es kann bei der Würdigung und Wertung dieser Tage auch nicht die Bilanz des sozusagen fachkünstlerischen Reinertrags im Vordergrunde stehen, sondern nur die Betrachtung des neuen Gedankens, der hier zum ersten Male in die Tat umgesetzt wurde, und die Abschätzung der Zukunftsmöglichkeiten, die er in sich birgt. Und in dieser Hinsicht darf gesagt werden, daß gerade die Vielfältigkeit der beteiligten Faktoren: Komponisten alter und junger Generation, Musikerzieher, Musikwissenschaftler, Kulturpolitiker, NSD.-Studentenbund, Hitler-Jugend, Betriebsmusikgemeinschaften usw. mit der entsprechenden Vielheit ihrer Zielsetzungen wie ihres Suchens und Wollens von der Fruchtbarkeit des Grundgedankens der Reichsmusiktage überzeugen mußte, der ja darin besteht, alle diese Kräfte und Strebungen in enger Berührung miteinander zu bringen, sie einander näher kennenlernen, besser verstehen, einander anregen zu lassen und sie allmählich zu einer immer engeren gedanklichen und tatsächlichen Gemeinschaft zu verschmelzen,

deren Zweck nur sein kann: gemeinsame Marschrichtung auf das Ziel eines Neubaus der deutschen Musikkultur, die, im Boden des Volkstums verwurzelt, Künstler und Laien, Schaffende und Aufnehmende, Gebende und Nehmende in natürlicher Wechselbeziehung erhält, wie sie ja fraglos im Laufe der letzten Jahrzehnte zum Unheil für alle Teile verloren gegangen war. Das war auch der Tenor aller Ansprachen und Reden, die im Laufe der Woche — bei der Eröffnungsfeier, bei Empfängen und den festlichen Einleitungen der verschiedenen Sondertagungen oder Musiklager — gehalten wurden. (Auf die Rede des Reichsministers Dr. Goebbels, des Schirmherrn der Reichsmusiktage, auf der großen kulturpolitischen Kundgebung, die bei Abfassung dieses Vorberichtes noch nicht stattgefunden hat, kann hier noch nicht Bezug genommen werden.) Alle Redner gedachten dabei auch der Tatsache, daß bis zur vollen Realisierung jenes universalen Grundgedankens noch manches zu klären, manche Schwierigkeit zu beheben bleibt. Darin aber beruht eben die Arbeit, die eigentliche Aufgabe solcher Gesamttreffen aller mit dem Musikschaffen und der Musikpflege irgendwie in Verbindung stehenden Einzelpersönlichkeiten, Institutuionen und Organisationen.

Das rein künstlerische „Ergebnis" einer solchen Woche in seiner Gesamtheit wertend zu betrachten, ist schon darum so gut wie ausgeschlossen, weil viele Veranstaltungen gleichzeitig stattfanden, so daß nur eine von ihnen besucht werden konnte. Da zudem, wie gesagt, der „Werkschau" bei diesem ersten Anlaß seiner Art nicht das gleiche Gewicht beigemessen werden darf wie der gedanklichen, im weiteren Sinne kulturpolitischen Bedeutung des völlig neuartigen Unternehmens, so muß es gestattet sein, bei der Betrachtung der vorgeführten Proben des Gegenwartsschaffens eine Auswahl des die Leser einer Fachzeitschrift in dieser Hinsicht am meisten Interessierenden herauszugreifen.

Das mit einiger Spannung erwartete „Ereignis" unter den Beiträgen des Düsseldorfer Opernhauses zur musikalischen Gestaltung der Fest- und Arbeitswoche war die Uraufführung eines neuen Werkes von Ludwig Maurick: des „heiter-besinnlichen Spiels in sechs Bildern für Soli, Sprecher, Chor und Orchester" „Simplicius Simplicissimus" (nach Grimmelshausens berühmtem Roman). Der Dichterkomponist hat vor drei Jahren hier mit seiner „Heimkehr des Jörg Tilmann" auf sich aufmerksam gemacht. Damals wie auch jetzt wieder kam es ihm darauf an, eine schicksaltragende Gestalt aus zeitnahen Erlebniskreisen in das verklärende Zwielicht zeitloser Symbolik zu rücken. Die angestrebte künstlerische Form dafür ist die des szenischen Oratoriums im Sinne mancher ähnlichen Versuche der letzten Jahre. Opernmäßig ausgestaltet sind nur die einzelnen Bilder der locker aneinander gereihten Handlungsstationen. Als verbindender roter Faden ziehen sich durch das Ganze Vor- und Zwischenspiele einzelner Sänger, Sprecher, Ensembles und vor allem des Chors. In ihnen wird — mit reichem Aufwand an philosophischen Betrachtungen — die tiefere Bedeutung des Geschehens kommentiert. Der Chor fungiert dabei als überragend unbeteiligte, ihre Ausdeutung in die Handlung streuende Zuschauerschaft auf der Bühne (man denkt an Orffs „Carmina burana"!). Die dichterische Idee, die mehr aus allen diesen „Randbemerkungen" klar wird, als aus der dramatischen Logik der Szenenfolge selbst, ist: der Weg des Simplicius vom Pechvogel, Narren und Abenteurer zum reifen Menschen der Tat, zum selbstbewußten „Soldaten" des Lebens. — In den Chören und Ensembles gibt auch der Musiker Maurick sein Bestes. Sie sind klangschön gesetzt und plastisch in der Erfindung. Wo der Komponist symphonisch ausholt, ist er großen Vorbildern („Meistersinger" = Wagner und „Rosenkavalier" = Strauß) noch stark verpflichtet. Auch aus früheren Stilepochen schöpfte er viele Anregungen. Erst der Ausgleich, die Verschmelzung der zahlreichen, gegensätzlichen Elemente wird ihm einen Persönlichkeitsstil schenken können. Unbezweifelbar aber spricht aus der Partitur ein vollblütiges Musiziertalent, von dem sich noch manches erhoffen läßt. Die Aufführung unter eigener Leitung des Autors, in der wirkungsvollen Regie von Hubert Franz und der geschickt mit Projektionen arbeitenden Ausstattung Gustav Vargos brachte Maurick einen sehr bemerkenswerten Erfolg. Michel Rühls Chöre hatten daran einen bedeutenden Verdienstanteil. Aus der zahllosen Liste der solistischen Mithelfer seien nur Paul Helm (Simplicius), Josef Lindlar (Olivier), Alfred Poell (Herzbruder), Ernst Renzhammer (Springinsfeld) und Gertrud Jenne (Viktoria) genannt. (Ein weiterer Bericht folgt.)

Walter Abendroth

Deutsches Reger-Fest in Berlin

Max Reger hat zu seinen Lebzeiten kein besonders herzliches Verhältnis zur Reichshauptstadt gehabt. Das beruhte auf Gegenseitigkeit ... Nun will die Gegenwart nachholen, was die Vergangenheit versäumt hat. Ein wuchtiges Reger-Fest der Deutschen Reger-Gesellschaft wurde den Manen des Meisters in Berlin geweiht und als erster Teil der diesjährigen Kunstwochen gestaltet[1]). Die Berliner Konzerthörer folgten dem vielfältigen Ruf mit unterschiedlicher Bereitwilligkeit. Wichtigstes Ergebnis dieser stolzen Heerschau Regerscher Werke, fast durchweg von ersten Kräften ausgeführt, ist die Richtigstellung so mancher kunstordnenden Anschauung. Vor allem wurde klar, daß — wie auch Prof. Fritz Stein bei der Eröffnungsfeier im Rathaus hervorhob — die Verdächtigungen Regers als Wegbereiter des „Kunstbolschewismus" jeder Begründung entbehren. Trotz der mitunter fast maßlos geweiteten Harmonik, trotz des letzten Endes nur scheinbaren „Zurück zur Polyphonie" enthüllt sich Reger immer mehr als deutscher Romantiker reinster Prägung. Inwiefern diese Musik Grundlage eines zukünftigen Schaffens sein kann, entzieht sich wohl noch unserer Kenntnis. Sie liegt als abgeschlossenes Ganzes vor, bzw. hinter uns. Noch etwas ließ sich erkennen. Die Vorwürfe nämlich gegen die „Einförmigkeit" dieser Klänge, gegen die „Ähnlichkeit" der Scherzomotive etwa oder gegen die „typischen" Fugenthemen treten als Positiva hervor. Sie sind Kennzeichen für den entwickelten Eigenstil des Komponisten. Denn dieselben Einwände müßten sich doch wohl nach zwölftägigem Genuß von Haydns oder Schuberts Musik erheben?

Die zwölf Veranstaltungen des Berliner Reger-Festes konnten natürlich nur Stichproben aus den verschiedenen Schaffensgebieten und Schaffenszeiten des Komponisten bringen, sonst wären Reger-Monate nötig gewesen! So standen sich je zwei Orchester-, Chor- und Orgelkonzerte, vier Kammermusiken und je ein Klavier- und Liederabend gegenüber. Aufführungsorte waren die Philharmonie, der Beethoven-Saal, die Hochschule, der Dom und die Marienkirche. Durch diese Beschränkung auf den Alltag ging natürlich etwas vom Begriff des „Festlichen", wie er etwa den von romantischem Hauch umwitterten Schloßkonzerten eigen ist oder wie ihn überdurchschnittliche Veranstaltungen in kleineren Städten naturgemäß bekommen, verloren. Die Reger-Tage begannen in der wenigstens freundlich geschmückten Philharmonie mit einem von der Gemeinschaft „Kraft durch Freude" voll beschickten Konzert der Philharmoniker unter Carl Schuricht. Georg Kulenkampff spielte — sinnvoll nach Noten — das kaum je gehörte Violinkonzert wunderbar schön. Ob diese in den Einzelheiten herrliche, sich letztlich freilich doch nicht zur zwingenden Einheit schließende Musik zur Einführung in Regers Kunst sehr geeignet war, mag dahingestellt bleiben. Schuricht beschloß den Abend temperamentvoll mit den Hiller-Variationen. Das erste Chorkonzert in St. Marien rief die musikalischen Kräfte der Berliner Propstei (Leitung: Hans Georg Görner) auf den Plan. In liebevoll bemühter Nachgestaltung erklangen drei von den vier Choralkantaten, Zeugen von Regers Streben um die Auseinandersetzung zwischen fremder Diatonik und eigener Chromatik.

Die innere Besitzergreifung von der kunstgeschichtlichen Erscheinung „Reger" geschieht am leichtesten noch immer von seiner Kammermusik aus. (Auch die Hausmusik hätte hier ihren Ansatzpunkt, wenn nicht zumeist äußerliche Schwierigkeiten im Wege stünden.) Eine Größe, neuerdings sogar nicht mehr unbekannt, sondern wissenschaftlich meßbar, tritt hier leider oft störend hervor: der „Ermüdungsfaktor", an den Reger selbst entweder im Rausch des Schaffenmüssens nicht gedacht hat, oder der eben in unserer schnell lebenden und nervösen Zeit sich früher bemerkbar macht als ehedem. Unter ihm leidet unbestreitbar der nur passive Zuhörer des Klaviertrios, selbst wenn Musiker wie Conrad Hansen, Siegfried Borries und Arthur Troester es herrlich ausdeuten. Frei davon ist dagegen das schöne späte Klavierquartett *a*-moll. Hier gesellte sich Reinhard Wolfs samtiger Bratschenklang zu den genannten Ausführenden. Georg Kulenkampff hatte für seinen Kammermusikabend eine abwechslungs- und genußreiche Folge aufgestellt. Mit Reinhard Wolf und Tibor de Machula spielte er das wahrhaft schöne und sehr reife *d*-moll-Streichtrio, das Reger wieder einmal so recht als Andante-Variationen-Komponisten zeigte. Eine Meisterleistung: die makellose Wiedergabe der Bach-nahen ersten Solosonate für Violine. Am Schluß stand die unmittelbar eingehende, so wohltuend lyrische Violin-Klaviersonate *fis*-moll im beglückenden Zusammenspiel von Kulenkampff und Siegfried Schultze.

Während Fritz Heitmann für seinen Orgelabend im Dom vorzugsweise die opera über 100 gewählt hatte, brachte Günther Ramin an der leistungsfähigen Orgel des Hochschulsaals den

[1]) 1936, also zwanzig Jahre nach des Meisters Tode, ging auf private Anregung eine dreitägige Reger-Feier in Berlin voraus.

„mittleren“, oft mit hemmungsloser Phantasie schweifenden Reger der op. 40, 63 und 60 durch die Gewalt seines ekstatischen Spiels nahe. Mit dem zweiten Chorkonzert, ebenfalls im Hochschulsaal, wurde das Reger-Fest beendet.

Als ergreifende Totenfeier für den Meister erklang der 1. Satz des von Reger unvollendet gelassenen „Requiem“ als Uraufführung. Nur die engeren Freunde des Komponisten wußten bisher von dem Vorhandensein eines beträchtlichen Bruchstücks. Im allgemeinen nahm man an — und so steht es auch in den Biographien — daß Reger beabsichtigte, einen der großen lateinischen liturgischen Texte auf seine Weise zum Klingen zu bringen. Das Requiem ist indessen nicht die letzte Arbeit Regers gewesen. Der 1. Satz entstand im Herbst 1914 und lag am 10. November des ersten Kriegsjahres stichfertig vor, vom Komponisten mit der Opuszahl 145 versehen. Wir wissen nicht, warum Reger am „Confutatis“ des „Dies irae“-Satzes mit der Komposition einhielt, ob äußerliche (man behauptet Schwierigkeiten mit der lateinischen Sprache) oder vielmehr innerliche Gründe maßgebend gewesen sind. Das Requiem sollte „Dem Andenken der im Kriege gefallenen Helden“ gewidmet sein. Last und Tragik des Zeitgeschehens sprechen aus dem Torso. Es ist, als ob der Mensch, sich seiner Ohnmacht bewußt, in den Kyrie-Rufen an die Gottheit das sinnlose Toben des Kriegsgewitters zu übertönen sucht. Stilistisch ist vor allem der Anfang betont schlicht gehalten, harmonisch weit schlichter z. B. als der romantische „Einsiedler“, ähnlicher vielleicht dem „Requiem“ nach Hebbel, die in der Opuszahl beide dem lateinischen Requiem unmittelbar vorangehen. Zum ersten Mal in seinem Schaffen bedient sich Reger mit starker Wirkung des dem Chor gegenübergestellten und mit ihm kunstvoll verschlungenen Soloquartetts. Prof. Fritz Stein hatte in angestrengter Vorarbeit seinen Hochschulchor mit dem Burkhardtschen NS.-Chor und dem Oratorienverein Johannes Stehmann zusammengeschweißt und zur würdigen Lösung der edlen Aufgabe herangebildet. Die jungen Sänger Karola Behr, Karola Görlich, Walter Sturm und Karl Wolfram erwiesen sich der Ehre, bei der späten Uraufführung eines Regerschen Werkes das Soloquartett zu singen, würdig. Der in neubarocker Pracht sich auftürmende 100. Psalm beendete den Abend und damit das viele schöne Eindrücke hinterlassende Reger-Fest. Trotz der äußersten psychischen und physischen Anstrengung aller Beteiligten blieb auch diesmal die Klarlegung der Polyphonie des Schlusses mit der klanglichen Einfügung des Bläserchorals problematisch. Zwischen den großen Chorwerken sang Emmi Leisner eindringlich und reif „An die Hoffnung“ und „Die Weihe der Nacht“. Dem Männerchor ehemaliger Domchorschüler und dem Landesorchester war wertvolle Unterstützung zu danken. — An dieser Stelle sei auch einer wertvollen literarischen Hilfe an der geistigen Durchdringung des Festes und der aufgeführten Werke gedacht. In seiner Schrift „Max Reger. Mensch und Werk“ (Verlag Bote & Bock) umreißt Prof. Dr. Karl Hasse (Köln) liebevoll die deutsche Sendung des Tonschöpfers und die Voraussetzungen zum Verständnis der Regerschen Musik. In Gemeinschaft mit Prof. Hermann Unger, Dr. zur Nedden und Sophie Maur unterzieht er außerdem die Werke des Festes einer stilistischen und gedanklichen Deutung. Dr. Richard Petzoldt

* * *

Die Kammermusik des Reger-Festes wurde durch einen Abend des Strub-Quartettes mit Elly Ney eröffnet. Zwei der lichtesten Werke Regers erklangen dabei. Als Krönung des Abends das *Es*-dur-Quartett op. 109, das auch in Regers ganzem Kammermusikschaffen eine Krönung ist. Hier wurde er mit wahrhaft tiefen Einfällen begnadet und konnte ihnen jene klare und unbedingte Formung geben, die das Werk in den Kreis wahrhaft klassischer Schöpfungen einreiht. Das Klavierquintett *c*-moll steht nicht ganz auf dieser hohen Linie, zeichnet sich aber auch durch eine starke innere Logik aus. Außerdem erklangen noch vier Stücke aus der Suite für Violine und Klavier *a*-moll op. 103a und die *d*-moll-Suite für Violoncello allein. Bewährte sich wieder die einzigartige Kunst von Ludwig Hoelscher, so boten bei den andern Werken Max Strub mit seinen Genossen prachtvoll geschlossene Aufführungen, wobei Elly Ney ihre starke Persönlichkeit am Flügel einsetzte.

Der zweite Orchesterabend brachte nur zwei Werke: Die *G*-dur-Serenade op. 95 und das Klavierkonzert op. 114. Beide Werke bezeichnen die äußersten Pole des Regerschen Schaffens. Die *G*-dur-Serenade ist vielleicht seine lichteste Arbeit. Lustvolles Fabulieren in Humperdincknähe, Spielen mit Orchestergruppen aus heiterster Seele u. a. sind Kennzeichen dieses Werkes. Man sieht den häuslichen Reger vor sich in seiner Güte, in der Liebe zu Frau und Kindern, im Scherzen mit allen Dingen des Lebens und somit im unbefangenen und frischen Drauflosmusizieren. Daß auch dies Werk in einer knapperen Zusammendrängung noch stärker wirken würde, ist allerdings nicht zu leugnen. Im *f*-moll-Klavierkonzert spricht der ganz andere Reger zu uns. Wie in den Weidener Orgelwerken türmen sich ungeheure Klangmassen, gespenstige Tonballungen schreien uns an. Dämonische Fetzen brausen an uns vorüber: die Nachtseite Regers hat sich aufgetan. Man würde an den dämonischen Beethoven denken können, wenn nicht eben Reger versagt geblieben wäre, alle die in seinem Inneren aufsteigenden Ungetüme zu bannen und zu meistern. In Wahrheit überwältigen sie ihn. Der Hörer hat darum mehr den Eindruck eines leidvollen Stöhnens als den eines gewachsenen Kunstwerkes. Das Maß der Leiden und der Qualen in Regers Brust erschüttern dennoch zutiefst. Deuter dieses ungeheuren Werkes war Alfred Hoehn. Daß er es überhaupt spielt, beweist seinen Rang. Das Philharmonische Orchester führte diesmal Hermann Abendroth mit seinem bekannten Persönlichkeitseinsatz.

Wieder Kammermusik brachte ein Abend des Havemann-Quartetts. Das dunkelste Werk, das dabei erklang, war zweifellos das *F*-dur-Sextett op. 118. Nicht mit Unrecht hört man es so gut wie nie. Viel klarer und überzeugender ist das *fis*-moll-Quartett op. 121. Es ist immer wieder eine der Unbegreiflichkeiten bei Reger, daß er in so großer Zeitnähe so verschiedenartig schaffen konnte. Aus einer andern Zeit, nämlich noch aus Weiden, stammt die Klarinettensonate *fis*-moll op. 49, Nr. 2. Mit ihrem quellenden Musikantentum ist sie eine würdige Schwester der *As*-dur-Sonate op. 49, Nr. 1. Außer dem in der Kunst der Wiedergabe längst bekannten Havemann-Quartett wirkte Prof. A. Richter (Klarinette) und H. E. Riebensahm (Klavier) mit.

Nicht fehlen durfte der Klaviermeister. Genauer gesagt: der Meister, der für zwei Klaviere schrieb. Da die Polyphonie Regers eigenstes Gebiet war, mußte ihn diese Form besonders reizen. Wirklich sind seine Schöpfungen für zwei Klaviere, von denen diesmal die Introduction, Passacaglia und Fuge op. 96 und die Beethoven-Variationen op. 86 erklangen, von vielen den Orchesterfassungen vorgezogen worden. Von den Stücken für ein Klavier beeindruckte besonders tief die Resignation op. 26, Nr. 5. Sie wurde auf den Tod von Johannes Brahms geschrieben. Daß echtester Brahmsgeist in ihr lebt, ist unverkennbar. Einen besseren Mittler als Eduard Erdmann hätte man sich unmöglich denken können. Seine geistige Art greift auch hier in die Tiefe. Am andern Klavier wirkte Sava Savoff, ein bisher unbekannter, junger Russe, der sicherlich Schüler von Erdmann ist. Ihr gemeinsames Musizieren war vielleicht der Höhepunkt des ganzen Reger-Festes.

Der Liederkomponist Reger wandert am stärksten auf den Bahnen von Brahms. Während er sonst, etwa in der Form der Variationen, etwas völlig Eigenes und Neues fand, begnügt er sich hier mit den schon beschrittenen Wegen. Daß er dabei Perlen fand, ist gewiß, wenn auch die Tatsache, daß seine Lieder in Konzerten so gut wie nie gesungen werden, das Gegenteil zu beweisen scheint. Am stärksten bezwingt Reger auch im Lied dort, wo er am einfachsten ist. Darum schuf etwa das Lied „Trost“ einige Minuten von aufrichtigstem Ergriffensein. Emmy Leisner mit Michael Raucheisen war die hingebungsvolle Sängerin des Abends.

Friedrich Herzfeld

Internationales Musikfest in Stuttgart

Oper. Volle neun Tage beanspruchte das Fest, zu besuchen waren drei Opernabende, je ebensoviele Orchester- und Kammerkonzerte und ein Chorkonzert. Der Berichterstatter, zur Entscheidung genötigt, ob er die Einteilung des Stoffes nach Gattungen oder nach Nationen vornehmen soll, entschließt sich für das Erste und beginnt darum mit der Oper. „Der Cid“ von Peter Cornelius dürfte besser Ximene heißen, Denn sie, das edle Weib, das Züge der Elsa und Isolde bekommen hat, stellt die wichtigste Gestalt der lyrischen Oper dar und ist auch vom Komponisten mit besonderer Liebe behandelt worden. Zur Steigerung des Empfindens bis zu dramatischer Glut vermochte es Cornelius nicht zu bringen, er war zartbeseelter Lyriker und als solcher hat er sein Werk mit Schönheiten reich ausgestattet. Er macht auch von Motiven Gebrauch, besser gesagt von Leitmelodien, also ohne in Wagners gefährliche Nähe zu kommen. Gustav Deharde hat das ritterliche Werk inszeniert, Herbert Albert die musikalische Einstudierung und die Leitung übernommen, E. Czubok und Trude Eipperle sangen die Hauptpartien. Von den drei italienischen Einaktern, die hintereinander zur Aufführung gelangten, hat sich Malipieros „Falscher Harlekin“, die melodiöse und zierliche Goldoni-Komödie an deutschen Theatern schon bekannt gemacht. Sie gefiel auch hier und wurde als wirkliches Schmuckstück gezeigt. G. Puhlmann hat das hübsche Operchen inszeniert, A. Riachners Hand führte den Dirigentenstab. „Orpheus“ von Casella kommt in seinem Aufbau der dramatischen Kantate nahe. Zwei Sagen, die bekannten von Eurydikes Tod und die später auftauchende von dem der Wut thrazischer Weiber zum Opfer fallenden Sänger sind darin behandelt. Die Titelpartie (H. Allmeroth) hat das Übergewicht, die weiteren Partien spielen eine bescheidene Rolle. Die Musik ist ernst gehalten, Anlehnung

an ältere Stilweise und dann wieder das Verwenden durchaus neuer kompositorischer Mittel gibt ihr Eigenart. Die Inszenierung besorgte Karl Schmieger, Casella war selbst der musikalische Leiter. Dann die „Groteske“, der „Teufel im Kirchturm“ von Adriano Lualdi, ebenfalls als deutsche Erstaufführung. Die Musik fließt wie aus einem Brunnen, bleibt immer gesanglich, ist nicht gerade persönlich, aber auch nicht alltäglich. Auf der Bühne geht es toll zu, die Groteske kann sich ja viel erlauben. Vor zwanzig Jahren hätte man diesen „Teufel“ wahrscheinlich futuristisch genannt und mit einigem Recht. Auf witzige und geistvolle Weise macht sich der Spötter Lualdi über die am Alten klebenden Menschen lustig, er zeigt den mit der Zeit getriebenen Mißbrauch. Ohne Bekanntschaft mit dem Textbuch (bei der ersten Aufführung lag es nicht vor) ist es ganz unmöglich, die Idee des Dichters zu verstehen und das bleibt die Schwäche seines Stücks. Von den Sängern wird genau soviel verlangt, wie in der Oper, je mehr sie den richtigen Canto beherrschen, um so besser ist es. Der „Teufel“ nahm die Theatergäste alle am Kragen und schüttelte sie gehörig durch. Die originelle Neuheit gefiel das zweite Mal besser, als bei der Voraufführung. Die Sänger verdienen ein Gesamtlob, famos gelungen war die Inszenierungsarbeit (Puhlmann), Lualdi trat als Dirigent bei der Wiederholung an A. Rischners Platz.

Kurz fassen darf ich mich über „Enoch Arden“. Daß das Werk Gersters, zumal es sehr gut besetzt war, Eindruck machte, dient zur Bestätigung seines allgemein anerkannten Wertes.

Symphonie und Kleines Orchesterstück. Wennschon Proben zeitgenössischen Schaffens, waren die Orchesterwerke durchaus nicht alle neueren Datums. „Uraufführung“ gab es nur eine einzige, aber darauf kommt es schließlich nicht an, sondern auf Gehalt und Wert der Musik. Als französischer Symphoniker wurde Roussel († 1937) eingeführt. Seine *g*-moll-Symphonie erklärt gut, daß der Komponist zu einem bedeutenden Namen gelangt ist. In der Musik steckt Kraft, was sie von feingeschliffenen Werken französischer Herkunft merklich unterscheidet. Alfanos 2. Symphonie hält sich kaum noch an klassische Vorbilder, Strenge geht ihr ab, aber sie hat wunderschöne Partien, namentlich im Allegro mit pastoralem Einschlag. Sibelius gibt seiner „Siebenten“ (op. 105) die gedrängte einsätzige Form. Dunkle Farben sind, wie immer bei ihm, vorgezogen, Schwermütiges klingt oft durch. Nach Tönung und Stimmung ein echter Sibelius. Eine „Symphonische Suite“ von E. Geutebrück und eine „Symphonische Fantasie“ von A. Irmler haben gemeinsam, daß der Strom der Erfindung zäh darin fließt, Conrad Beck (Ostinato) verdient Beachtung, ungezwungen musikantisch benimmt sich Alex. Moyzes (Ouvertüre Jánošik), an Leichtigkeit übertrifft ihn noch Marcel Poot mit seiner heiteren Ouvertüre. Eine Molée fantasque von A. Bliss dient als Probe englischer Musik, die auch in ihrem Ursprungsland als einigermaßen wunderlich angesehen werden mag. Henk Badings stellt sich als trefflicher Könner vor (Tragische Ouvertüre), Georg Schumann („vita Somnium“) zeigt uns, welch weiter Abstand besteht zwischen ihm, dem sicher und wohlgeborgen seines Weges Gehenden und jener Klasse von Komponisten, die eilen, ohne ein genaues Ziel vor Augen zu haben.

Zu den Werken konzertierenden Stiles, T. Rangströms stimmungsgetränkter Klavierballade, Wladigeroffs effektvollem 3. Klavierkonzert und Erik Tarps frischem Violinkonzertino gehörte auch G. Klußmanns Orgelkonzert, das den Komponisten aus dem Zwange selbstgeschaffener Kontrapunktfesseln nicht losläßt. Freude hatte man an Max Trapps, den besonnenen Musiker verratenden Violoncellokonzert, wahrhaft beglückt fühlte man sich durch Hans Pfitzners Duo für Violine und Violoncello.

Mit Auswahl sei die Kammermusik genannt. Zum Wertvollsten gehörte Szymanowskis Streichquartett (op. 37). Eine kleine Kantate „Herbst“ von Willy Burkhard (Sopran und Klaviertrio) ist ein reizvoll gelungenes Bild in zarten Farben, könnte eine „stille Musik“ genannt werden. Die Geister sprühender Lebendigkeit sind losgelassen bei Papandopulos Kammerkonzert für Sopran und apart ausgesuchtes, kleines Orchester. Man staunt über solche Virtuosität und vergißt fast, daß es sich um mehr als ein Effektstück handelt, denn der Jugoslawe ist Vollblutmusiker. An Tradition nicht gebunden, schafft er sich seinen eigenen Stil, französische Einflüsse mögen dabei mitwirken. Jacques Jbert gewährt dem Saxophon Einlaß in den Kammermusiksaal, seinem Concertino (mit elf Instrumenten) kommt glänzende Wirkung zu. Drei Arien nach Klopstock von Robert Oboussier (Sopran, Oboe und Cembalo) nehmen die Richtung auf das besondere, wobei der Komponist von künstlerischem Geschmack sich leiten ließ. Klaviergesänge, Grotesken von Leukauf, vor allem sehr schöne Lieder der Finnländer Linnala und Ranta dürfen nicht übergangen werden.

Eindrucksvoll verlief auch das Chorkonzert. Es brachte die großen Chorwerke „Verkündigung“ von Heinz Schubert, Kaminskis Gryanus und das Tedeum von Kodály und zeigte, daß es auch in dem Bereiche dieser oratorienhaften Gattung nicht an schöpferischen Kräften fehlt, die als berufene Männer anzusehen sind.

Somit gab es viel zu hören und konnten vielerlei Betrachtungen angestellt und Vergleiche gezogen werden. Unvollständig wäre der Bericht, wenn nicht auch der vorzüglichen Leistung der Künstler im Konzertsaal gedacht würde. Ihre Zahl ist so groß, daß Namen nicht angeführt werden können. Gastierende Dirigenten waren A. Lualdi, H. Pfitzner, Boris Papandopulo, Hermann Dettinger und Max Trapp. Generalmusikdirektor Herbert Albert hat bewundernswerte Energie entfaltet, der Hauptteil der Arbeit lag auf seinen Schultern. Er hatte das Württembergische Staatsorchester zum Mithelfer, das es seinem Leiter an nie erlahmender Spannkraft gleichtat.

Alexander Eisenmann

Gastspiel der Flämischen Oper in Köln

„Anna-Marie“ von Felix Timmermanns und Renaat Veremans

Im Rahmen des kulturellen Austauschprogramms zwischen Deutschland und den benachbarten Ländern gastierte die Königliche Flämische Oper Antwerpen mit ihrem gesamten künstlerischen Personal (Solisten, Orchester, Chor). Zur deutschen Erstaufführung gelangte die im Februar dieses Jahres in Antwerpen uraufgeführte Oper „Anna-Marie“. Den Text schrieb in Anlehnung an seinen Roman „Die Delphine“ — eine Freundesgemeinschaft, die im „Delphin“ ihre Stammkneipe hat — Felix Timmermanns. Im Libretto bleiben die epischen Grundzüge des Romans gewahrt. Mit erdennaher und lebensfroher Realistik wird die Atmosphäre biedermeierlicher, kleinstädtischer Idylle in satten Farben gemalt oder in Rembrandtsches Dämmerlicht getaucht. Weit aus schwingen sich die lyrischen Stimmungen, und das eigentlich Dramatische wird in knapper Zuspitzung wie ein grelles Licht unvermittelt aufgesetzt. Aus der Verflochtenheit des viellinigen Geschehens heben sich zwei Haupthandlungen heraus, die bei aller inneren Bezogenheit eine wirkungsvolle dramatische Zuspitzung nicht recht zulassen: Der Notar gewinnt nach zwanzig Jahren seine adelsstolze, sich ihm immer versagende Jugendgeliebte zur Frau, wenn auch nur unter der Androhung, aus dem Leben zu scheiden im Falle ihrer Absage. Seine schöne, zu Besuch weilende Nichte Anna-Marie aus Italien lieben der idealistische Maler Livinus, den seine Braut Severijntje eifersüchtig hütet, und der schwerblütige, schon verheiratete Guido, dessen Gefühle erwidert werden. Den Kampf zwischen Pflicht und Neigung löst das Mädchen durch den Freitod im Wasser.

Die Musik von Renaat Veremans sucht in Gehalt und Gestalt keine neuen Wege, sondern setzt die Tradition neuromantischer Musiker fort. Sichere Beherrschung der Orchestertechnik, reiche Ausnutzung der Farbensetzung und geschickte Anwendung des operndramatischen Stiles sind die Voraussetzung für ein problemloses, aus lyrischem Empfinden geborenes, in weitgespannter Melodik sich entfaltendes, das Gegensätzliche verhalten, aber klar charakterisierendes Musizieren. Das eigentümlich Flämische, auf der Bühne in der kraftvollen, volksnahen Sprache, in den Charakteren und besonders in der ganzen Atmosphäre sich offenbarend, tritt in der Musik im allgemeinen zurück, nur in einzelnen Liedern und in den Chor- und Tanzszenen spürt man die heimatliche Verbundenheit.

Die stimmungsvollen, aus lebensfrohem Sinn für Farbe und intime Raumgestaltung gestalteten Bühnenbilder waren nach Entwürfen von Timmermanns angefertigt. H. E. Mutzenbechers Regie zielte auf fein abgestimmte und von inneren Kräften bewegte und beseelte Charakteristik. R. Veremans war am Dirigentenpult der authentische Interpret seines Werkes: gestützt auf ein ausgezeichnetes Orchester entfaltete er mit sparsamer Zeichengebung die Klangschönheiten der Partitur in lebendigem Fluß. Von hoher künstlerischer Kultur, besonders auch in der Ausgeglichenheit des Zusammenspiels, zeugten die Leistungen der Solisten. Gerrit Harmsen umriß die Gestalt des Notars in kraftvoller Zeichnung, in Haltung und durch seine ausdrucksvoll charakterisierende Gesangskunst eine geschlossene Persönlichkeit herausstellend. Den episch-lyrischen Grundzug der Oper durchbrach stimmgewaltig das hochdramatische Temperament von Bertha Briffaux (Nichte), während ihr Gegenspieler Eduard de Decker als Guido seinen klangschönen Baßbariton mit kluger Beherrschtheit ausdrucksvoll entfaltete. Einen biegsamen, hell leuchtenden Tenor setzte der Intendant Jef Sterkens als Maler Livinus ein, und sein eifersüchtiges Severinchen spielte Maria v. d. Meirsch mit allem Liebreiz. Den eigentümlichen Charakter der spät zur Erkenntnis gelangenden, adelsstolzen Cesarinne wußte Roza Christiane lebenswahr zu gestalten. Auch die Nebenrollen waren mit Irma de Borger, G. Vercamer, J. Loyens und J. Heirstrate gut besetzt.

Die Oper wurde mit herzlichem, lang anhaltendem Beifall aufgenommen, alle Mitwirkenden wurden immer wieder hervorgerufen. Der Beifall galt dem Werk und den Künstlern, er war aber auch der Ausdruck herzlicher Verbundenheit mit einem stammes- und sprachverwandten Volke. Der erfreuliche Kulturaustausch soll noch weiter vertieft werden: im nächsten Winter findet ein Gastspiel der Kölner Oper in Antwerpen mit Pfitzners „Palestrina" statt, und Generalintendant Spring wird in Köln die flämische Oper „Seemannsvolk" von P. Gilson zur Aufführung bringen.

A. Weber

Die Dresdner Philharmonie im Dienste neuzeitlichen Schaffens

An der Wende von der Winter- zur Sommerspielzeit pflegt die Dresdner Philharmonie zwei festliche Konzertabende mit nur zeitgenössischer Musik zu veranstalten. Dieses von Paul van Kempen eingeführte Bekenntnis zum Schaffen der Gegenwart wurde auch im Mai 1938 wieder abgelegt. Den größten Erfolg errangen dabei diesmal allerdings zwei Schöpfungen, die man heute bereits gar nicht mehr als „zeitgenössisch" im problematischen Sinne empfindet: das Klavierkonzert von Hans Pfitzner und das Violoncellokonzert von Max Trapp. Über beide bekannte Werke ist hier nichts weiter zu sagen, als daß sie in prächtigem Zusammenmusizieren der Dresdener Philharmonie unter van Kempen mit vorzüglichen Solisten geboten wurden: dem Pianisten Johannes Schneider-Marfels und dem Violoncellisten Ludwig Hoelscher. Neben solchem Eindruck hatten es die anderen Neuheiten nicht leicht, sich zu behaupten.

Verhältnismäßig gut gelang dies aber doch dem ersten der beiden als Uraufführung gebrachten Werke, der „Symphonie der großen Stadt" von Paul Höffer. Der Komponist selbst hat auf dem Programm vermerkt, daß sein Werk kein „Tongemälde" sei, sondern daß nur der unwiderstehliche Rhythmus der Großstadt es beherrsche. Und — das ist der Eindruck des Hörers — daneben doch auch der Lärm der Großstadt. Denn auch ohne realistische Geräuschnachahmung, geht es streckenweise nervenaufreizend laut in dieser Symphonie zu. Daneben stehen dann freilich mit dem teilweise sehr fein abgetönten langsamen Satz und auch mit der schönen Adagioeinleitung des Finale Augenblicke stiller Weltentrücktheit. Schließlich glaubt man den Sinn des Kunstwerkes gerade im Herausstellen dieses Gegensatzes verstehen zu sollen: so in wohligen, schwärmerischen Adagiostimmungen wünschen wir uns zu leben, aber leider bedeutet das wirkliche Leben für uns — oder doch wenigstens für viele, viele von uns — nur ein Allegro furioso e strepitoso. Die „Tragik des Gebundenseins an die Großstadt", die auf dem naturentrückten Zeitgenossen lastet, nimmt man als inneren Nachklang des Werkes mit sich. Als Musiker aber freut man sich an der sauberen, klaren, technischen Arbeit und der vorzüglichen Formung, die jeder der vier Sätze zeigt. Der Komponist ist bekannt als ein Vorkämpfer der Laienmusik. So ist ihm auch selbst ein durchaus ungekünsteltes Musizieren eigen, daß trotz des Aufgebotes großer Mittel stets auf verhältnismäßig sehr einfache Linien hält. Paul Höffer, der von seiner Wirkungsstätte Berlin zu der Uraufführung herübergekommen war, konnte sich eines ansehnlichen Erfolges erfreuen.

Sehr viel kühler aufgenommen wurde die zweite Uraufführung, eine „Musik für Orchester" des in Paderborn beheimateten Komponisten Hans Humpert. Genau besehen ist es eine dreisätzige Symphonie: Das erste Allegro hat eine langsame Einleitung. Scherzo und Finale sind zu einem Schlußsatz verschmolzen. Es ist sehr laute herbe Musik mit Entfaltung starker Orchesterbesetzung und dabei rücksichtslos linear geführt. Nur im Adagio wird so etwas wie eine Sehnsucht nach Stimmung spürbar, sonst muß es die rhythmische Triebkraft tun und die üppig ohne Zugeständnisse an harmonischen Zusammenklang entfesselte kontrapunktische Zeichnung. Die Hörer wußten offenbar recht wenig mit der Sache anzufangen und beschränkten sich auf Höflichkeitsbeifall.

Nicht von sehr viel anderer Art war die 1. Symphonie des Engländers Edmund Rubbra. Sie hat aber immerhin wenigstens ein bißchen etwas feinfarbigen Impressionismus abbekommen. Außerdem versucht sie mit einem eigenartigen altfranzösischen Tanzsatz so ein ähnliches brillantes Steigerungsstück zu geben, wie wir es in Ravels berühmtem „Bolero" kennen. Durch das sehr gedehnte melancholische Finale findet man sich am schwersten durch.

Wenig Kopfzerbrechen bereitete die symphonische Dichtung „Tartarin de Tarascon" von Ennio Porrino, ein Orchestervirtuosenstück reinsten Wassers. Mit seiner Schilderung der Abenteuer eines überspannten Prahlers ist es ein für jeden unverkennbares Seitenstück zum Straußschen „Eulenspiegel" und „Don Quixote", aber noch etwas schärfer zugespitzt in der realistischen Zeichnung und grellen Färbung. Daß der Komponist ein junger Italiener ist, könnte man übrigens kaum erraten. Man würde viel eher auf einen geistreichen Franzosen, so etwa aus dem Kreise um Dukas, schließen. Höchstens in der gehaltvollen, klanglich gesänftigten lyrischen Episode, die eine Liebesszene andeuten soll, klingt etwas warme Melodik südländischer Art auf. Im Gegensatz zu dieser Tonmalerei vertrat ein Werk des wirklichen Franzosen Jean Rivier ebenso ausgeprägt die sozusagen abstrakte Musik. Schon die Beschränkung dieser dreisätzigen Symphonie für Streichorchester auf die am meisten zeichnerische Klanggruppe der Orchesterwelt ist vielsagend. Die zeitgenössische Allerweltserinnerung an das Barock im 1. Satz wirkt nicht sehr persönlich. Aufhorchen aber lassen alle lyrischen Episoden, und zwar nicht nur der langsame Satz, sondern auch die schwärmerischen Seitenthemen der beiden Ecksätze: das ist französischer Impressionismus von bezwingendem Feingefühl. Das tänzerische Hauptthema des Finale mutet dagegen beinahe mehr slawisch an, es könnte in seiner primitiven Frische fast von Dvořák stammen.

Mit größter Bewunderung nur kann man schließlich von der hingebungsvollen künstlerischen Arbeit sprechen, die bei der Vorbereitung und Durchführung dieser anspruchsvollen Abende von der Dresdner Philharmonie und ihrem Dirigenten Paul van Kempen wieder einmal geleistet worden ist. Daß das Orchester seine Virtuosität, seine Klangkultur, aber auch seinen sicheren Geschmack in allen Dingen stilistischer Auffassung wieder und immer wieder bewähren konnte, ergab sich aus dem anspruchsvollen Stil der Werke von selbst.

Prof. Dr. Eugen Schmitz

100 Jahre Frankfurter Mozart-Stiftung

Die Frankfurter Mozart-Stiftung, beim ersten deutschen Sängerfest ins Leben gerufen, hat ihren 100. Geburtstag gefeiert. Zahllosen jungen Kompositionsschülern hat sie im Laufe der Jahre Unterstützung gewährt. Nennen wir nur die Namen Bruch, Humperdinck, Thuille, Othegraven und Zilcher, um diese segensreiche Kulturarbeit hier anzudeuten. Bis in die jüngste Gegenwart hinein ist die Stiftung stets auf der Suche nach neuen Talenten. Das Jubiläum war der Anlaß zu einem festlichen Konzert des „Frankfurter Liederkranzes", von dessen Mitgliedern damals die Anregung zur Gründung der Einrichtung ausging. In mehreren Ansprachen dankten die Vertreter der Behörde und Partei der Stiftung für ihren Einsatz für die deutsche Musik. An Stelle Prof. Raabes war im Auftrage der Reichsmusikkammer Präsidialrat Ihlert erschienen, der die Verdienste der jubilierenden Stiftung hervorhob und wesentliche Worte über die Bedeutung des Männerchorwesens im Rahmen der neuen Kulturpolitik sprach.

Zwischen den Ansprachen und am Schluß standen drei Werke von Stipendiaten, drei Werke, die gewissermaßen einen Ausschnitt aus der Musikentwicklung der letzten fünfzig Jahre gaben. Da hörten wir die schwärmerisch aufblühende „Romantische Ouvertüre" von Ludwig Thuille, da kamen Hermann Zilcher und ein junger Reutter-Schüler, Karl Oehrling, sogar mit Uraufführungen zu Worte. Die Zilchersche Vertonung von Schillers Versen „An die Künstler" fesselt durch den ehrlichen Einsatz sehr stimmungsvoller Ausdrucksmittel, in deren Dienst ein großer Chor- und Orchesterapparat gestellt wird. Die Erfahrung eines reichen Musikerlebens liegt über dieser anspruchsvollen Partitur, die allen dankbare Aufgaben zuweist. Bei den sechs Bariton-Gesängen Oehrings „Das Alte ist vergangen — das Neue angefangen", erscheint auffallend eine ausgesprochene Vorliebe für ostinate Rhythmen, eine gewisse Starre, die nur gelegentlich durch die Kraft des Wortes überbrückt wird. Der erste Gruß dieses Abends hatte dem Schutzpatron der Stiftung gegolten, Mozart, von dem man die Kantate „Dir Seele des Weltalls" hörte. Dem Geist des Festkonzerts entsprachen auch die ausgezeichneten Leistungen. Dr. Jul. Maurer, Otto Frickhoeffer und Hermann Zilcher (dieser bei seiner Kantate) teilten sich in die musikalische Leitung der Werke. In bester klanglicher Verfassung, nobel in der Phrasierung und sauber in der Intonation der verstärkte Chor des „Liederkranzes", makellos wie immer die Leistung des Frankfurter Rundfunkorchesters. Zwei prachtvolle Solostimmen: der warm verströmende Sopran Margret Zilcher-Kiesekamps und der kernige, ausdrucksstarke Bariton Johannes Willys. Es gab sehr herzliche Beifallsäußerungen.

Im Zusammenhang mit dem Jubiläum der Mozart-Stiftung stand eine Chorwoche des Frankfurter Sängerkreises: zur Erinnerung an das erste deutsche Sängerfest von 1838. Eine Weihestunde auf dem Römerberg, zwei Konzerte mit Orchester und zwei Männerchorabende gaben hier vorzügliche Gelegenheit, die hohe Leistungsfähigkeit der Vereine von Frankfurt und Umgebung

kennenzulernen. Werke von Erpf, Stürmer, Erdlen, Weber standen auf dem Programm, darunter noch eine zweite Uraufführung von Hermann Zilcher, ein wirkungsvoll gesteigertes, rhapsodisch geformtes und im Sinne der Tradition romantisch empfundenes „Vaterunser" (auf die Worte Klopstocks). Es ist nicht möglich, hier aus der Fülle der Leistungen einzelnes hervorzuheben, nicht möglich und nicht nötig, wo es doch um die musikalische Demonstration eines ganzen Chorkreises ging.

Ernst Krause

Richard Wagner-Ausstellung der Preußischen Staatsbibliothek

Das Wesensbild eines Tonschöpfers offenbart sich für die Nachwelt am reinsten und untrüglichsten in den klingenden Werken. Sie enthalten in ihrer lebendigen Wirkung die zeitlose Gestalt. Gegenüber den klanglichen Schaffenszeugnissen sind Dokumente wie Briefe, Schriften, Bilder usw. nur Persönlichkeitsspiegelungen zweiter Art; als solche allerdings Gegenstände pietätvoller Betrachtung und unentbehrliche Unterlagen der wissenschaftlichen Forschung. Die künstlerische und menschliche Erscheinung Richard Wagners ist heute so klar umrissen (siehe den Aufsatz von Friedrich Herzfeld in Nr. 20 der AMZ.), daß sich auch neu hinzukommendes Material von ihm und über ihn mühelos einordnet in den Zusammenhang der Gesamtschau. Wir können von einer Wagner-Ausstellung darum nur erwarten, daß sie bekannte Züge einer in ihrer ungeheuren Vitalität unerhört komplexen, vielfältigen und differenzierten Natur näher und feiner beleuchtet und die Kenntnis gewisser Entwicklungsperioden ergänzt.

Die Musikabteilung der Staatsbibliothek (Leitung Prof. Schünemann) breitet jetzt in kluger Auswahl ihre Wagneriana zum 125. Geburtstage des Meisters erstmalig vor der Öffentlichkeit aus. Reiz und Wert des Unternehmens bestehen darin, daß der Stoff nicht in verwirrender Häufung dargeboten wird, sondern in übersichtlicher Auslese, und daß man vorwiegend Material zu sehen bekommt, das noch nicht veröffentlicht oder in Spezialuntersuchungen ausgewertet worden ist. Es füllt im großen und ganzen drei Vitrinen und bietet gerade in der Beschränkung auf Bezeichnendes sehr bemerkenswerte Erwerbungen zum Teil aus jüngster Zeit. Fesselnd die Zeugnisse des jüngeren Wagner aus den dreißiger Jahren: ein Brief an R. Schumann (Königsberg 1836), an dessen Zeitschrift er mitarbeitete, sein Rigaer Belliniaufsatz, der ein einziges Bekenntnis zum romanischen Kunstideal ist, zwei bisher im Schrifttum nicht erwähnte „Entreactes tragiques"; dann aus den vierziger Jahren der Textentwurf zum „Gastmahl der Apostel", Gelegenheitskompositionen wie der „Gruß seiner Getreuen an Fr. August den Geliebten", die „Trauersymphonie" zur Beisetzung der Asche Webers nach Euryanthemotiven, die Photokopie des Dresdener Steckbriefes, der auffallend weiche und gerundete Gesichtsformen zeigt und Wagner im Text als Brillenträger charakterisiert. Neben einem sehr schönen Bild von der ersten Frau Minna findet sich eine Darstellung des jungen Wagner, die schon durch die dekorative Haltung bezeichnend ist. Aus der reifen und reifsten Zeit sind als musikalische Dokumente ausgestellt die Holländerpartitur mit eingeschriebenen Tempoweisungen Wagners, die Skizze vom Waldvogelruf, ein Albumblatt aus „Götterdämmerung" 3. Aufzug, die Noten zu Johann Straußens „Wein, Weib, Gesang" mit Instrumentationsanweisungen Wagners für eine Gartenaufführung in Wahnfried (1875), die täuschend echt (selbst in der Papiertönung!) wirkenden Faksimiles des „Tristan", der „Meistersinger", des „Siegfriedidylls" und des „Parsifal". Bewundernswert hier immer die ästhetisch vollendete Akkuratesse der Notenschrift, Zeichen eines höchst geordneten Geistes. Sehr reich die Ausbeute an Briefen, die Richtunggebendes über die Werke, ihren Gestaltungsstil und über ihre Aufführungsschicksale enthalten.

Überliest man die zahlreichen Schreiben an Sänger, so offenbart sich Wagners faszinierende Kunst, Menschen die im Dienst seines Werkes standen, zu behandeln, anzuregen und anzufeuern. Wie Wagner etwa in einem Brief an Niemann Depressionen des Künstlers zu zerstreuen weiß und ihm Mut zuspricht, ist erstaunlich und zeigt die sieghafte Werbungskraft des Genies für sein Schaffen. Kostümbilder zu Wagner-Opern und Abbildungen großer Sänger in ihren Rollen sind in großer Anzahl vertreten, man findet hier Namen wie Tichatschek, Niemann, Unger, Betz, Materna usw. Wir sehen heute diese Urkunden aus dem Zeitabstand heraus nicht ohne leise Belustigung. Eigenartig z. B. Unger als bärtiger Jung-Siegfried! Daß die Themen Mathilde Wesendonk, Liszt, Hans v. Bülow, Cosima und Haus Wahnfried durch mancherlei Ausstellungsstücke vielfältig angespielt sind, versteht sich. Ein unbekanntes Bruchstück aus „Mein Leben" (Cosimas Handschrift nach Wagners Diktat) ist deshalb merkwürdig, weil Wagner hier behauptet, daß Ed. Hanslick ihm in einem Gespräch unter Tränen gestanden habe, seine Gegnerschaft zu Wagner sei nicht Böswilligkeit, sondern pure Dummheit und Verständnisunfähigkeit! Eine der rätselhaftesten Urkunden ist die erste Niederschrift des Tristan-Textes nach der Urschrift mit vielen Ausfeilungen und Abänderungen. Es scheint Wagners Handschrift zu sein, doch muß aus inneren Gründen angenommen werden, daß Bülow die Abschrift besorgt hat. Stimmt dies, so wäre wieder einmal schlagend der förmlich magische Einfluß Wagners auf ihm Nahestehende erwiesen, ein Einfluß, der so tief ging, daß sich deren Schriftzeichen den Wagnerschen anglichen. Für Cosima und Siegfried ist dies ja bezeugt.

Dr. Wolfgang Sachse

Musikbriefe

Graz

Sind auch die sich regenden Kräfte auf die ganze Steiermark verteilt, so konzentriert sich das Musikleben naturgemäß doch in Graz, das als Grenzstädt stets die Rolle eines Kulturpostens einnahm. Oper und Philharmonisches Orchester, beide von der Stadtgemeinde Graz erhalten; dann der Musikverein für Steiermark und das Volksbildungshaus Grazer Urania setzen sich zielbewußt für die Erhaltung und Verbreitung der lebendigen Musik ein. Die auf einer hohen künstlerischen Stufe stehende Grazer Oper begann mit der Berufung Rudolf Moralts als Operndirektor ein neues Kapitel in ihrer Geschichte. Moralt, Sohn des ehemaligen Intendanten der Münchener Hoftheater, Neffe von Richard Strauß, Schüler von Knappertsbusch, bemüht sich mit Erfolg, „stehende" Repertoire-Opern aus dem Alltagsbetrieb herauszuheben. „Schach der Gewohnheit"! lautet seine Parole. Als Dirigent ist Moralt ein poetisch empfindender Klangästhet, der als kultivierter Musiker grelle Farben und Übersteigerungen vermeidet. Der heute Sechsunddreißigjährige hält das Orchester fest zusammen. Er weiß, was er will und setzt sich zielbewußt durch. Er ist stets ein sinngetreuer Interpret, in dem eine künstlerische Persönlichkeit steckt. Unter seiner Stabführung kam — als Grazer Erstaufführung — eine prachtvolle Aufführung der „Ägyptischen Helena" heraus (Titelrolle Erna Recka, Menelas Hans Depser). Anläßlich des Wagner-Jahres gab es eine zyklische Aufführung der Bayreuther Opern, wobei gleichzeitig die durch Viktor Prusch̀a im Vorjahre begonnenen Neuinszenierungen fortgesetzt wurden. An diesen hatte auch Rudolf Leisner verdienstvollen Anteil. Als Lohengrin gastierte mit ungeheurem Erfolg Set Swanholm, den Siegfried sangen Hans Grahl und Erik Hallstroem, die Sieglinde Claire Born, den Tristan Dr. Julius Pölzer und den Gurnemanz Alfred Schütz, Namen, die im Altreich einen ersten Ruf genießen. Aus dem Grazer Ensemble seien genannt: Erna Recka (Hochdramatische), Sibylle Krumpholz und Gerda Hensolt (Altistinnen), Lena Bernd (Opernsoubrette), Berta Karena (ein sehr gutes Evchen), Hans Depser (Heldentenor), Artur Cavara (lyrischer Tenor), Alexander Fenyvess (Heldenbariton), Alois Pernerstorfer (Baßbuffo), Hans Hauschild (ein ausgezeichneter Mime) und Herbert Thöny (ein hervorragender Alberich). An Neuinszenierungen kamen heraus: „Aida" und „Carmen", an Repertoire-Opern seien genannt „Hänsel und Gretel", „Hoffmanns Erzählungen", „Maskenball", „Troubadour", „Don Pasquale", „Rosenkavalier", „Freischütz", „Madame Butterfly", „Cavalleria rusticana", „Der Bajazzo", „Rigoletto".

Auch als Leiter der Symphoniekonzerte hat sich Rudolf Moralt, der in ernsten Verhandlungen mit der Wiener Staatsoper stand, aber Graz auch für das kommende Spieljahr erhalten bleibt, das Publikum im Sturm erobert. Er brachte die *D*-dur-Symphonie von Brahms, Bruckners Siebente, Beethovens Achte, von Richard Strauß „Ein Heldenleben" und die „Alpensymphonie" und Beethovens Klavierkonzert Nr. 5 (am Flügel Grete Schöberl), Haydns „Jahreszeiten" (als Festkonzert des Steirischen Sängerbundes aus Anlaß seiner 75-Jahr-Feier). Als Uraufführung im Konzertsaal die *b*-moll-Symphonie des steirischen Komponisten Hanns Holenia, dessen Oper „Viola" vor zwei Jahren auch an der Münchener Staatsoper einen schönen Erfolg erzielte. Aus Holenias Op. 17 spricht ein frisches, unbekümmertes Musikantentum, spricht ein Vollblutmusiker, der mit sicherer Beherrschung des modernen technischen Rüstzeuges Erlebtes in Tönen klangschön auszudrücken weiß. Es besteht, das Finale ausgenommen, trotz der den einzelnen Sätzen vorangestellten Überschriften keine zwingende Notwendigkeit, die Symphonie von vorneherein als programmatisch zu bezeichnen, womit Hanns Holenia grundsätzliche Gegner einer Programmusik entwaffnet. Bei dieser Gelegenheit sei an die unvergeßliche Uraniaveranstaltung erinnert, bei der Hanns Holenias markige, heute schon volkstümlich gewordene „Grenzlandkantate" in der Kampfzeit mit ungeheurem Jubel aufgenommen wurde.

Prof. Dr. Karl Heinz Dworczak

Halle a. S.

Das Stadttheater entfaltete unter Generalmusikdirektor Richard Kraus nach beiden Seiten hin — Oper und Konzert — eine begrüßenswerte Regsamkeit. In der Oper gab man zunächst Verdis „La Traviata" und hatte für die Titelpartie Susanne Heilmann vom Darmstädter Landestheater verpflichtet. Ein hoher Gewinn für die Aufführung und — für später! Denn die Opernleitung engagierte die Künstlerin auf Grund ihrer abgerundeten gesanglichen Leistungen und ihres durchreiften Spielvermögens für die Spielzeit 1938/39. Als kleines Weihnachtspräsent gab es Norbert Schultzes „Schwarzer Peter", der von den „alten und jungen Leuten" mit Behagen aufgenommen wurde, und zum ersten Weihnachtsfeiertag selbst kam dann als große Gabe der „Rosenkavalier". Wie schon bei Verdi saß Richard Kraus selbst am Pult und ließ die Komödie in ihrer strahlenden Leuchtkraft und delikaten Feinarbeit wieder einmal an uns vorüberziehen. Charlotte Krauß als Oktavian überzeugte dabei von neuem mit ihrer imponierenden Gesangs- und Gestaltungskunst. Mit dem Ochs von Lerchenau hatte der Heldenbariton Hans Bonneval eine für ihn nicht sehr dankbare Aufgabe übernehmen müssen. Im neuen Jahr lernten wir Wolf-Ferraris neuestes Werk „Il Campiello" in einer wohldurchfeilten Aufführung kennen.

In den Städtischen Symphoniekonzerten führte Richard Kraus die Hallenser wiederum in kühnem Zuge nach „Neuland". Höllers Frescobaldi-Fantasie stieß zwar dabei auf eine recht kühle Aufnahme, was jedoch seinem Könnertum durchaus nicht widerspricht. Sein Stil ist allerdings noch nicht genügend ausgegoren. Wenn er einmal die Station erreicht hat, an der Max Trapp mit seiner 5. Symphonie heute steht, wird er auch bei einem konservativen Publikum mehr Widerhall finden. Rezniceks Ouvertüre „Schuld und Sühne" fand achtungsvollen Beifall. Das Erlebnis des Abends wurde das *d*-moll-Konzert von Brahms in der Interpretation Elly Neys. Das nächste Konzert war der „Belgische Abend", über den in diesen Spalten bereits berichtet wurde.

In den Meisterkonzerten des Theateringes der NS.-Kulturgemeinde „Kraft durch Freude" begegnete man mit großer Begeisterung Margarete Teschemacher (mit Michael Raucheisen als überragendem „Flügelmann"), da sie neben überlegen gestalteten Arien ihres Faches auch im Lied wundervoll klingende Saiten anzuschlagen vermochte, während der ungarische Geiger Emil v. Telmanyi mehr durch sein virtuoses Können faszinierte, als durch vertiefte Gestaltung. Die Konzertdirektion Hothan wartete mit drei unvergeßlichen Abenden auf: das Gediegenheit, Musikantentum und letzten Schliff in sich vereinigende Strub-Quartett, der bewundernswerte Claudio Arrau und Willem Mengelberg mit den Dresdner Philharmonikern. In der Philharmonie gastierte wieder Prof. Karl Böhm mit der Staatskapelle der sächsischen Landeshauptstadt und begeisterte das ausverkaufte Haus mit der genial interpretierten Holländer-Ouvertüre und der sehr impulsiv gebotenen *D*-dur-Symphonie von Brahms. Zu Beginn stand die Erstaufführung eines in zarten Pastellfarben gehaltenen, liebenswürdig leichten Divertimentos von Wolf-Ferrari. Heinrich Schlusnus stattete seinen Freunden und Anhängern ebenfalls den alljährlichen Besuch ab.

Von den heimischen Kräften zeigten schöne Emsigkeit das Bohnhardt-Quartett und die Pianistin Anita Wendt, die in ihrer Programmwahl (Beethoven und Brahms) leider die Grenze ihrer Gestaltungskraft überschritt. Christian Klug, der tüchtige Gambist, erfreute mit einem reizvollen Abend alter Musik, unterstützt von einigen seiner Kollegen vom Städtischen Orchester. Nicht vergessen sei das Konzert des Lehrergesangvereins, das unter Universitätsmusikdirektor Prof. Dr. Alfred Rahlwes wieder gebührende Beachtung fand. Von den mannigfachen geistlichen Abendmusiken seien hier nur die Musikalische Vesper des Stadtsingechores unter Kirchenmusikdirektor Karl Klanert, das Auftreten des Hallischen Kinderchors (Studienrätin Margarete Steinecke) erwähnt und schließlich das kirchenmusikalische Ereignis: der Weihnachtsliederabend der unvergleichlichen Thomaner.

Dr. Alfred Fast

Wiesbaden

Der rührige „Verein der Künstler und Kunstfreunde" bescherte uns u. a. einen Sonatenabend von Gasparo Cassadó (Begleiter Friedrich Wührer); wie in allen Veranstaltungen, so stellte auch an diesem künstlerisch hochwertigen Abend der Verein unter der zielbewußten Leitung von Oberregierungsrat Hermann Moritz seine Existenzberechtigung im Musikleben der Stadt unter vollgültigen Beweis. Das Berliner Zernick-Quartett ist auf dem besten Wege, zu den wenigen, alljährlich in Wiesbaden konzertierenden Quartett-Vereinigungen gezählt zu werden. Im Zeichen des Dreigestirns Haydn-Beethoven-Humperdinck siegte es auch in diesem Jahr auf der ganzen Linie. Es fällt schwer zu sagen, was bewundernswerter ist: das Feingefühl jedes einzelnen Spielers, das vollendete Zusammenspiel, die feinhörige Auswägung der instrumentalen Effekte oder die musterhafte Klangreinheit. Im Kurhaus konzertierte auf seiner Gastspielreise das berühmte Augusteum-Orchester aus Rom unter seinem Dirigenten Bernardino Molinari. Seine Darbietungen vermittelten ein einzigartiges Erlebnis, nicht zuletzt durch Molinaris eigene, oft andersartige Auffassung und die charakteristische Spielweise seiner Mannen.

Im Zyklus der Winterkonzerte dirigierte Schuricht neben anderen Werken Paul Graeners „Comedietta", die in ihrer gedanklich unbeschwerten, reiche Abwechslung aufweisenden Art lebhafte Zustimmung fand. Kammersängerin Erna Berger erntete mit Gesängen von Weber und Pfitzner verdienten Beifall, August Vogt war ihr ein auf alle Intentionen eingehender Klavierbegleiter. In den von ihm geleiteten Volks-Symphoniekonzerten erwies er sich als ein eigene Wege gehender Programmgestalter. In reichem Maße ließ er die jüngere Generation zu Wort kommen; allerdings mußte er seine Aufgeschlossenheit gegenüber dem zeitgenössischen Schaffen mit einem schwächeren Besuch seiner Abende bezahlen, da das Publikum lebenden Komponisten immer noch mit einem durch nichts begründeten Mißtrauen gegenübersteht. Ernst Gernot Klußmanns Sinfonie Nr. 1 in *c*-moll erprobte sich als das Werk eines Könners, der, ausgerüstet mit allem geistigen und kompositionstechnischen Rüstzeug, seinem musikalischen Gedankengut den adäquaten Ausdruck zu verleihen wohl imstande ist. Als zweiter rheinländischer Tonsetzer begegnete uns in einem anderen Konzert der jetzt in Essen wirkende Erich Sehlbach, dessen Werke (ein Vorspiel für Orchester und eine Musik für Klavier und Orchester) zwiespältige Beurteilung erfuhren, zumal dem Klavier im zweiten Werk keinerlei dominiernde Aufgabe zugewiesen war. Die Pianistin Irma Zucca verwandte viel Mühe auf Einstudierung und Wiedergabe des verhältnismäßig undankbaren Werkes.

Im Deutschen Theater betrat „Das Mädchen aus dem goldenen Westen" die Bühne, ohne sich als eine bevorzugte Tochter unter den Musenkindern Puccinis zu erweisen. Als Neuheit brachte die Wiesbadener Bühne die Oper „Li Tai Pe" von Clemens v. Franckenstein. Wir freuten uns, dieses schon über 25 deutsche Operbühnen gegangene Werk nun auch hier zu hören. Wenn der Komponist in einem mitgegebenen Kommentar selbst die durchaus lyrische Haltung hervorhebt, so legt er damit den Finger auf die vorhandene Wunde: eine solche Aneinanderreihung von Lyrismen bei gleichzeitigem Fehlen der dramatischen Belebung birgt für jedes Bühnenwerk nicht zu übersehende Gefahren in sich, die sich auf die Durchschlagskraft einer solchen Neuaufführung lähmend auswirken müssen! Wenn dem Werk trotzdem ein freundlicher Erfolg zuteil wurde, so liegt dies in erster Linie an der Einsatzbereitschaft unseres Generalmusikdirektors Karl Fischer, der ihm eine liebevolle Ausarbeitung angedeihen ließ und sich in die Details der Kleinmalerei versenkte. Überzeugend wirkten die Leistungen der Solisten: Ewald Böhmer, Thomas Salcher und Daga Söderqvist. Angenehm wirkte das Zurücktreten des exotischen Kolorits in der Musik zugunsten des ungehinderten Flusses des dem deutschen Empfinden entsprungenen Melos.

Dr. Richard Meißner

Zürich

Obwohl die Abbruchsarbeiten an der Tonhalle in vollem Gange sind (Zürich erhält für die Schweizerische Landesausstellung 1939 ein neues Kongreß- und Konzertgebäude), flutet durch ihre Säle andauernd ein Strom von Musik, und das internationale Element machte sich diesen Winter wieder in verstärktem Grade geltend. Auch Rekordziffern sind zu verzeichnen bezüglich der Frequenz der Anlässe, wie z. B. im Falle Alexander Brailowsky, der dank seiner faszinierenden Technik mit Mozarts *A*-dur-Konzert und Liszts „Totentanz" Stürme der Begeisterung entfesselte. Als Begleitmusik: Schuberts symphonischer Erstling (für die Zürcher eine Novität) und Ravels genießerische, der heutigen Situation in Spanien so ganz widersprechende „Rhapsodie espagnole", ein Stück, dem Volkmar Andreä und das Tonhalleorchester viel Poesie abgewannen. Eifrige Pflege findet das klassische Concerto grosso beim Zürcher Kammerensemble, das sich unter Johannes Zentners Führung zu einem sonoren und präzis funktionierenden Klangkörper entwickelt hat. Die Pianistin Lis Keller-Andreä erfreute mit einem prätentionslosen Sonatenabend, der durch seine ruhige und elegante Spielweise auffallende Engländer Alfred Kitchin imponierte mit Brahms und Chopin, und Frantisek Rauch, ein feinhöriger Lyriker, brachte Klaviergesänge aus seiner böhmischen Heimat. Völlig in den Bann von Debussys Zauberwelt vermochte uns Franz Josef Hirt zu schlagen, dem die „Préludes" geisterhaft aus den Tasten glitten. Sein Partner Richard Sturzenegger bekundete bedeutendes Können als Violoncellist. Glänzende technische und musikalische Eigenschaften sind dem Curtis-Streichquartett (Philadelphia) nachzurühmen, dessen hiesiges Auftreten (Mozart, Beethoven, Dohnányi) mit einem ungewöhnlich großen Erfolg verbunden war.

Eine interessante Erstaufführung verdanken wir dem Zürcher Oratorienchor, welcher Bruckners *d*-moll-Messe einen erst kürzlich vollendeten, in glühenden Farben schwelgenden „Lobgesang" von Alexander Gretchaninoff zugesellte. Das Werk, auch instrumental reich ausgestattet (mitwirkend das Schweizerische Radio-Orchester) und durchflochten mit solennen, der russisch-orthodoxen Kirchenmusik entnommenen Themen, hat Kantatenform und läßt die rauschenden Chormassen zeitweilig unterbrechen durch ein psalmodierendes Tenorsolo (André Kreuchauff). Unter Max Hengartners Leitung gelangte die Neuheit zu imposanter Wiedergabe. Um die hiesige Erstaufführung von Willy Burkhards aufrüttelndem Oratorium „Das Gesicht des Jesajas" machten sich verdient Dr. Andreä mit dem Gemischten Chor Zürich. Einen herzhaften Griff in die noch keineswegs verstaubte Duettliteratur der deutschen Romantiker taten Maria Stader und Nina Nüesch, deren von Natur aus grundverschieden timbrierte Stimmen ein prächtiges Ensemble ergaben. Hier sah man den Berner Kapellmeister Fritz Brun am Flügel walten, während sich der wuchtige Bassist Hermann Schey für Schuberts „Winterreise" als mitgestaltenden und miterlebenden Pianisten Othmar Schoeck verpflichtet hatte. Die größte Gesangsattraktion der letzten Wochen war Dusolina Gianninis Liederabend, der hauptsächlich der italienischen Canzone popolare galt. Aus ihrem Vortrag von Schubert und Brahms erkannte man aber auch ihr tiefes Verständnis für die romantische Seele der deutschen Musik. Ein neu gegründetes Zürcher Vokalquartett (Margrit Vaterlaus, Dora Wyß, Ernst Reiter und Werner Heim) präsentierte sich an der Öffentlichkeit mit Zilchers Volksliederspiel. Den pianistischen Beistand leistete Bernhard Seidmann.

Die konzertmäßige Bekanntschaft mit Strawinskys Ballettmusik „Jeux de cartes" verdanken wir Ernest Ansermet. An der Spitze des Tonhalleorchesters plädierte dieser westschweizerische Dirigiergast in gewohnt verführerischer Weise für die Sache Debussys (Nocturnes), wogegen er mit der etwas nüchtern behandelten Haydnschen *c*-moll-Symphonie keinen besonderen Nachhall weckte. Einen neuen und großen Erfolg erspielte sich das Lener-Quartett, das, dem hiesigen Beethoven-Konservativismus zum Trotz, seine unablässigen Bemühungen zugunsten von Haydn und Mozart fortsetzt. Prof. Dr. Fritz Gysi

Aus dem Berliner Musikleben

Volkmar Andreae, der bekannte Züricher Komponist und Dirigent, leitete ein Konzert der Philharmoniker als Gast, nachdem er der Reichshauptstadt mehrere Jahre ferngeblieben war. Er stellte der „Sechsten" von Anton Bruckner Liszts „Dante"-Symphonie gegenüber. Der schweizerische Orchesterführer wußte sich in die beiden, aus grundverschiedenen musikalischen Weltanschauungen geborenen Werke mit starkem Einfühlungsvermögen zu versetzen. Die unmittelbarere Wirkung ging von der Schöpfung Anton Bruckners aus, ohne daß der Dirigent das geringste versäumt hätte, die programmbedingten Klangsphären des Lisztschen Werkes in ihrer scharfen Gegensätzlichkeit bis ins letzte zu erschließen. Des hymnischen Schlußchores, den die Frauenstimmen der Berliner Solistenvereinigung mit zartem Ausdruck vortrugen, nahm sich Volkmar Andreae mit besonderer Liebe an. Bei der Aufführung der Bruckner-Symphonie sah er von der Urfassung ab. Den Ecksätzen wußte er, bei aller Freiheit der Zeitmaße in einzelnen, das Möglichste an Geschlossenheit abzugewinnen. Im übrigen erfreute er durch eine hochentwickelte Kunst der Übergänge. Während des Vortrags des Adagio sorgte Volkmar Andreae dafür, daß die Instrumente sich nach Herzenslust aussangen. So wurde dieser, einem Traum gleich entschwebende Satz zum Höhepunkt des ganzen, lebhaften Beifall auslösenden Abends.

Gertrude Borzi aus New York ließ sich, unseres Wissens zum ersten Male, in einem Berliner Konzertsaal hören (Singakademie). Die Sicherheit und Leichtigkeit ihres Ziergesangs verrät italienische Schule. Der zarte, aber tragfähige Sopran der jungen Künstlerin findet in den Abstufungen des „piano" und „pianissimo" sein natürliches Wirkungsfeld. Zu vollkommener Klarheit der Tongebung bei kräftigerem Einsatz der Stimme in hoher Lage gelangte Gertrud Borzi erst im Laufe des Abends. Als Meisterin eines halb gesungenen, halb gesprochenen Vortrags spielte sie mit einem Lied von Giannini („Ohle Meneché"), eines Komponisten, dessen Vorname das Programm verschwieg, einen besonderen Trumpf aus. Zu den gewinnendsten Gaben des erfolgreichen Abends gehörten spanische Lieder von Turina und Nin, deren Grazie und stolzen Rhythmus aufklingen zu lassen die Sängerin mit Raucheisen, ihrem beschwingten Begleiter am Flügel, wetteiferte.

Wilhelm Kempff trug in Verfolg der gewaltigen Aufgabe, sämtliche Klaviersonaten von Beethoven in chronologischer Ordnung zu Gehör zu bringen, an seinem fünften Abend die Werke aus den Jahren 1804 bis einschließlich 1816 vor. Die „Appassionata" und die *A*-dur-Sonate op. 101 umrahmten als Eckpfeiler die Sonaten in *Fis* (op. 78), in *Es* (op. 81a) und *e* (op. 90). Das Programm fand durch die *G*-dur-Sonate op. 79 — man darf sie wohl als Sonatine bezeichnen — seine Ergänzung. Im überlegenen und eindringlichen Vortrag dieser Schöpfungen, die eine Welt verschiedengestaltigen Empfindens umfassen, spiegelte sich das Beethoven-Erlebnis Wilhelm Kempffs in einer, diesen großen nachschaffenden Künstler kennzeichnenden, einzigartigen Verschmelzung von strenger Werktreue mit höchstpersönlichen Zügen. Adolf Diesterweg

Es war ein bezwingender Gedanke, die **Mysterien von H. J. F. Biber** mit Orgelwerken aus seiner Zeit zusammenzukoppeln, und zwar so, daß zu den einzelnen Stationen des Leidensweges Orgelwerke von Scheidt, Buxtehude, Bach und Pachelbel erklangen, die ungefähr den gleichen Inhalten gewidmet sind. Daß die Orgel und das kleine Kammermusikensemble mit Cembalo sich so harmonisch ablösen konnten, lag vor allem an der zarten Registrierung der prachtvollen Orgel in der Evangelischen Parochialkirche. Orgel und Cembalo versah Wilhelm Bender, Cembalo außerdem noch Meta v. Tscharner. Emil Seiler spielte Viola, Annlies Schmidt Violoncello und Heinz Wiewiorra Kontrabaß. Das innige Hingegebensein an die schöne Aufgabe schuf die tiefe Eindringlichkeit dieser Mysterienstunde. Friedrich Herzfeld

Die Heranbildung einer neuen Unterhaltungsmusik verdient regste Aufmerksamkeit. Nach wie vor werden viele den Zugang zu den Gipfelwerken der Kunst nicht finden oder aus Bequemlichkeit gar nicht erst suchen. Diesen Musikverbraucher nicht in billigster Schlagermusik stecken zu lassen, ist die vornehmste Aufgabe einer gepflegten Unterhaltungsmusik. Ihre Lage ist freilich besonders schwierig, gar zu leicht liegt sie zwischen zwei Feuern. Dieser Gefahr ist Kurt Budde in seiner Suite, die man in einer Sendung des **Deutschen Kurzwellensenders** hörte, nicht ganz entgangen. Sie will keine „hohe" Kunst sein und trotzdem ist sie in ihrer Vermeidung aller herkömmlichen Wendungen und in ihrer bestrebten imitatorischen Arbeit ziemlich anspruchsvoll. Sehr viel einfacher gibt sich Willi Genßler in einem „Lustigen Spiel aus der Orchesterserenade". Das Orchester des Senders spielte unter Leitung von Eugen Sonntag. Als Uraufführung sang Karl Fäcknitz mit seiner wohlklingenden Baritonstimme (die Textdeutlichkeit fiel besonders angenehm auf) die ansprechende Ballade „Wie schön leuchtet der Morgenstern" von H. J. Vieth. Dr. Richard Petzoldt

Der **Arbeitskreis für neue Musik** gewährte mit einer umfangreichen Vortragsfolge, die von Gertrude Hepp (Mezzosopran), dem Zernick-Quartett (Helmuth Zernick, Theo Schwoon, Heinz Kirchner, Helmuth Reimann), Gerhard Puchelt (Klavier) und Ulrich Gensichen (Flöte) ausgeführt wurde, Einblick in seine Arbeit. Achtung vor den geradeausgehenden jungen Menschen, die sich hier zusammengetan haben, muß die Gesamtwirkung beim unvoreingenommenen Zuhörer sein! Außer Liedern von Joseph Haas und einem Streichquartett von Malipiero, die beide als Zielsäulen in der von dieser Jugend erwählten Geistesarena gelten, können, kamen hauptsächlich Werke von dem einundzwanzigjährigen Dietrich Erdmann und dem dreiundzwanzigjährigen Ulf Scharlau als Uraufführungen zu Gehör; daneben ein solid und reizvoll gearbeitetes, viersätziges Streichquartett von Gustav Adolf Schlemm (geb. 1903). Erdmann zeigte sich in seinem Streichquartett 1937 (in einem Satz), mehr noch in einer Sonate für Flöte und Klavier 1938 auf erfolgversprechender Fährte nach Neuem; besser als in der famosen Interpretation durch Ulrich Gensichen und Gerhard Puchelt hätte er sein Werk schwerlich hören können! Und für sein Quartett Helmuth Zernick und seine Genossen zur Verfügung zu haben, konnte ihn mit berechtigtem Stolz erfüllen. Von Ulf Scharlau hörte man neben Binding-Liedern von 1936 Fünf Klavierstücke 1938, durch Gerhard Puchelt mit dem ganzen Aufgebot seiner von Kraft und Feuer gespeisten Virtuosität zum Erfolg geführt. Den neuesten Erdmannschen und Scharlauschen Kompositionen ist die in der Wiener Klassik erprobte, im 19. Jahrhundert verschwundengewesene Tonrepetition im schnellen Satz gemeinsam, aber hier nicht als Bewegungscharakteristikum, sondern als Anlauf zu einem neuartigen Tonwirbel. Gertrude Hepp sang die Lieder mit einer wohl auf Erkältung zurückgehenden Indisposition, aber mit überzeugendem Ausdruck, begleitet vom nie versagenden Gerhard Puchelt. Ernst Boucke

Unter dem Protektorat des schwedischen Gesandten Exzellenz Arvid Richert konzertierte in der Singakademie mit großem Erfolge der Stockholmer Männerchor **„De Svenske"**. Veranstalterin des Abends war die Nordische Gesellschaft. Die natürliche Kraft, Gesundheit und Schönheit nordischer Stimmen offenbarte sich auch an diesem verhältnismäßig kleinen, aber ausgesuchten Klangkörper, der von seinem Dirigenten Emil Carelius künstlerisch wohlabgewogen und willensfest geleitet wird. Der Freude an strahlender, warm erglühender Tonfülle entspricht ergänzend eine weiche Gestaltung der feineren dynamischen Übergänge bis zum

zart verschwebenden pianissimo. Als machtvolles vaterländisches Bekenntnis flammte mit großer Steigerung Alfvéns Chor „Schwedens Flagge" auf, während sich Sätze wie „Morgendämmerung am Meere" (Alfvén) oder „Regenlied" (Josef Hedar) als edel ausgesponnene, duftige Stimmungsbilder einprägten. Die rhythmische Disziplin der Sänger war hervorragend.

Dr. Wolfgang Sachse

Im **Deutschen Opernhause** bereitete Anton Baumann auf der Basis von Hans-Joachim Maeders Bühnenbildern und Kostümen Lortzings „Zar und Zimmermann" eine echt holländisch-behagliche und gesunde Inszenierung, in der er selbst die Rolle des noch weniger Glück als Verstand besitzenden Bürgermeisters mit viel Heiterkeitserfolg versah, während Hans Wocke in der ernsten Gegenrolle des Zaren mit größter seelischer Tiefenwirkung der Gesamtdarstellung das Gleichgewicht gab; auch die übrigen Rollen waren glücklich besetzt: Marie mit Tresi Rudolph, die als naiv-unbewußt Kokette ihre Anmut durch ihren Gesang krönte; Peter Iwanow mit dem stimmlich gut aufgelegten Reinhard Dörr, der seine reizvolle Partie, besonders seine vermutliche Zarenschaft amüsant spielte; der diplomatische Marquis von Chateauneuf mit Walther Ludwig, dessen „Minnedienst" der schönen Marie gegenüber nichts an aalglatter Eleganz fehlen ließ, aber im Lied vom flandrischen Mädchen, das er wiederholen mußte, zu gepflegtem Gemütsausdruck gelangte; eine genußreiche Studie bot Gottfried Roenick als blasierter Lord Syndham; den Kreis der Rollen vervollständigten Fritz Zöllner (Lefort), Anne Maucher (Zimmermeisterin), W. Spering, Th. Maaß, P. Hartmann und R. Brewer. Alle Hauptdarsteller ersangen sich wiederholungfordernden Beifall auf offener Szene; kein Wunder bei einer so angemessenen Besetzung der dankbaren Gesangsoper! Nicht zu vergessen sind die Ensembles und das edel klingende Männersextett. Die Eigenart des Lortzingschen Genius, der „Jedem das Seine" gibt, feierte in des Zaren Lied „Einst spielt' ich" einen Triumph, an dem die sowohl schauspielerisch wie gesanglich ergreifende Wiedergabe des feinsinnigen Hans Wocke starken Anteil hatte. Die flüssige Regie Baumanns, die die Massen gelockert und lebendig gruppierte, die reizenden Tänze Lisl Spalingers, Kurt Lenz' und der Tanzgruppe nach Rudolf Köllings Choreographie, nicht zuletzt die straff und frisch gesungenen, von Hermann Lüdecke einstudierten Chöre mußten zusammen mit einem in sehr guter Verfassung befindlichen Orchester Staatskapellmeister Walter Lutze die Direktion zum Vergnügen machen!

Zur Aufnahme des „Rosenkavaliers" in ihr Repertoire ist die **Volksoper** durch ihre bisherigen Leistungen, vor allem aber durch die tatkräftige Initiative ihres Intendanten Erich Orthmann berechtigt, der selber die von Hans Hartleb inszenierte und von Walter Kubbernuß ausgestattete Erstaufführung des Straußschen Standardwerkes im Haus an der Kantstraße dirigierte. Die mit hoher Künstlerschaft entworfenen Bühnenbilder schufen eine Atmosphäre, in der Straußens Musik gleichsam wie aus ihr heraus erklang; prächtig wirkten die Pracht der Architektur und der Glanz der Kostüme im Verein mit der bezaubernden Musik bei der Überreichung der silbernen Rose. Die einzigartige Eingebung der Überreichungsakkorde erlangte im anheimelnden letzten Bild die unaussprechlich rührende, süße Wehmut über längst Vergangenes beschwörende Patina eines alten Glockenspiels. Das Orchester, besonders der Bläserapparat, war in guter Form und realisierte wendig unter Orthmanns Führung Strauß' sprühende Diktion. Hartlebs Inszenierung ist neben natürlicher Bewegtheit nachzusagen, daß sie jede Neigung zur Burleske verschmäht, dagegen die Altwiener Anmut betont. Sabine Offermann sang und spielte die Feldmarschallin mit reifer Würde und stieg im Schlußterzett zum Ausdruck seelischer Größe empor; Margarete Krämer-Bergau als Oktavian wurde von Akt zu Akt gelöster. Eine prächtige Leistung war Rolf Heides Ochs; in seiner Gebärde und der charakteristischen „süffigen" Maske wie auch stimmlich gab er glänzend den standesbewußten, im übrigen seelisch verlotterten Kavalier. Sehr glaubhaft mit kindlich-heller Stimme sang und spielte Ingeborg Schmidt-Stein die naive Sophie; hervorzuheben sind noch Wilhelm Schmidt (Faninal), Margarete Eclas-Schurr (Duenna), Ernst Kurz und Eva Adamy als giftiges Intrigantenpaar, Günther Baum als Polizeikommissar und Max Fischer als Sänger beim Lever. Alle Mitwirkenden gaben sichtlich ihr Bestes; den kurzen, aber dramatisch wichtigen Chorstellen verhalf Ernst Senffs gründliche Einstudierung zu sicherer Wirkung. Mit welcher Disziplin unter Orthmanns Leitung musiziert und gesungen wurde, mag daran erkannt werden, daß es trotz der Länge und gelegentlichen realistischen Breite des Werkes doch gelang, das Schlußterzett zum Höhepunkt anschwellen zu lassen. Langer, herzlicher Beifall bestätigte aufs schönste Erich Orthmanns Tat.

Ernst Boucke

Neue Bearbeitungen für zwei Klaviere

Das Duo-Spiel auf zwei Klavieren, einstmals als Zweig häuslichen Musizierens eifrig gepflegt, scheint nach Jahren fast völliger Vernachlässigung in jüngster Zeit eine starke Wiederbelebung zu erfahren. Davon zeugen die zahlreichen ausgezeichneten Spielvereinigungen, die im Rundfunk und Konzertsaal das im Vergleich zur zweihändigen Klavierliteratur zwar nicht umfangreiche aber gewichtige Erbe der Vergangenheit liebevoll verwalten. Damit hat unser Musikleben eine neue Bereicherung erfahren, und einige zeitgenössische Komponisten haben sich bereits zu wertvollen Beiträgen für dieses schöne Gebiet praktischer Musikausübung anregen lassen. Die Wiedergabe des größten Teiles der vorhandenen Literatur setzt allerdings hohes technisches und musikalisches Können voraus und feinstes Aufeinanderabgestimmtsein der Spielpartner. Im häuslichen Kreise zwar wird ein Musizieren dieser Art gegenüber dem Vierhändigspiel immer vereinzelt bleiben, da nur einem geringen Prozentsatz der Musikausübenden zwei Instrumente zur Verfügung stehen. Dafür wird es aber im Rahmen des Unterrichts der Musikhochschulen, Konservatorien oder Seminare wichtige künstlerische und pädagogische Aufgaben erfüllen können. Gerade hier kann auch eine einwandfreie Bearbeitung bekannter Orchesterwerke usw. neben oder als Ergänzung der Originalliteratur mit Nutzen herangezogen werden.

So legt jetzt der Steingräber-Verlag, Leipzig, in Fortsetzung früherer Veröffentlichungen, wieder eine Reihe sehr brauchbarer Bearbeitungen für zwei Klaviere vor, für die namhafte Künstler und Pädagogen verantwortlich zeichnen. An erster Stelle steht da Schuberts große *C*-dur-Sonate, op. 140, für Klavier zu 4 Händen (vom Verleger Diabelli seinerzeit als „Grand Duo" bezeichnet) in der Übertragung für zwei Klaviere durch Prof. Bruno Hinze-Reinhold. Sie ist bereits seine dritte Schubert-Übertragung dieser Art, angeregt durch das Zusammenspiel mit seiner Gattin, also so recht aus der Praxis für die Praxis entstanden. Ist es an sich schon eine glückliche Idee, durch eine solche Bearbeitung die Nachteile zu beseitigen, die sich naturgemäß beim Vierhändigspiel auf einem Instrument ergeben (beispielsweise Pedalisierungsschwierigkeiten oder beengte Bewegungsfreiheit der Spielpartner), so gewinnt darüber hinaus das Werk durch die gleichmäßige Verteilung des Materials und die damit neue Aufgabenstellung an beide Spieler größere Plastik und Farbigkeit. Die Umwandlung der Schubert-Sonate in ein wirkliches „Duo" muß als wahrhaft glücklich bezeichnet werden. Die Schönheiten der viersätzigen herrlichen Komposition, die „als verkappte Symphonie" einst von Joachim sogar instrumentiert wurde, kommen nun zu voller Geltung. Die Kürzung des überlangen Finale um 52 Takte sowie einige weitere Kürzungsvorschläge haben praktische Berechtigung, was der Bearbeiter in der Vorrede einleuchtend erhärtet.

Ebenfalls ursprünglich für Klavier zu vier Händen gesetzt ist der „Gruß an Wien" (Thema mit 8 Variationen) von Waldemar v. Baußnern. Das in dieser Fassung unveröffentlichte Werk, für B. Hinze-Reinhold 1915 geschrieben, in dessen Besitz sich auch das Manuskript befindet, ist nun von diesem in der Bearbeitung für zwei Klaviere erstmalig herausgegeben worden. In seinem Geleitwort gibt der Bearbeiter selbst eine treffende Charakterisierung des liebenswürdigen Stückes. Der Musiker wird diese Neuerscheinung, die durchaus neben den Originalwerken bestehen kann, gern entgegennehmen. Wieder kann man die geschickte Editionsarbeit Hinze-Reinholds bewundern, die große praktische Erfahrung auf diesem Gebiete zeigt, besonders was die Ausschöpfung der Klangmöglichkeiten des Instruments betrifft.

Willy Rehberg, der vor Jahresfrist verstorbene Mannheimer Klaviermeister und Pädagoge, der sich auch als Herausgeber und Bearbeiter größte Verdienste erwarb, arrangierte die Übertragung zweier Meisterwerke: C. M. v. Webers „Aufforderung zum Tanz" und Joh. Strauß' „Wiener Blut". Auch diese Aufgaben löste er wie stets mit der Selbstverständlichkeit und dem überlegenen Können des erfahrenen Fachmanns. Der Urtext beider Werke wurde klar und übersichtlich von ihm so auf beide Klaviere verteilt, daß keiner der Partner zu kurz kommt[1]). Bei der „Aufforderung zum Tanz" waren den Originalsatz füllende Ergänzungen und Zutaten des Herausgebers im Interesse der Klangwirkung oft erforderlich. Sie wurden aber stets mit Geschmack und Eleganz eingearbeitet, die brillante Wirkung des berühmten Werkes noch erhöhend. Dabei sind die technischen Schwierigkeiten verhältnismäßig gering, so daß für begabte Partner ein prima-vista-Spiel durchaus möglich ist. Das gilt in verstärktem Maße vom „Wiener Blut" und — um damit zum Abschluß dieser Übersicht zu kommen — auch vom „Kaiser-Walzer" von Johann Strauß, den Hans Immetsberger übertragen und sich damit als geschickter Bearbeiter erwiesen hat. Besonders die beiden Strauß-Walzer können wegen ihres leichten, übersichtlichen Satzes im Unterricht zum Vom-Blatt-Spiel oder als einführende Vorbereitung auf die Originalliteratur für zwei Klaviere von Nutzen sein. Außerdem ist es das Verdienst der Bearbeiter, in einem gut klingenden Klaviersatz die ewig-jungen Melodien des Walzerkönigs einem weiten Kreis von Musiktreibenden in neuer, fesselnder Beleuchtung dargeboten zu haben.

Karl Heinz Schottmann

Die künstlerische Schallplatte

Die AMZ. hat in ihrem Heft „Die Schallplatte als Kulturfaktor" (Nr. 10) von den verschiedensten Blickpunkten aus die heutigen Aufgaben des auf Platten eingefangenen musikalischen Klanges behandelt. Nach der beispiellosen technischen Vervollkommnung dieser Erfindung hat das Scheltwort „Konservenmusik" keine Berechtigung mehr. Es hat den Anschein, als ob die Schallplatte berufen ist, die Rolle des früheren Klavierauszugs zu spielen. Sowohl die nachromantischen Klangmischungen als auch die neueren polyphonen Gestaltungsweisen können vom Klavier nicht mehr erfaßt werden. Die Bestrebungen, die Schallplatte ihrem dokumentarischen Wert entsprechend einzusetzen, verdienen größte Beachtung. Vor allem dann, wenn heute die Tonsetzer selbst als Vermittler ihrer Werke auftreten und so einem zukünftigen Auffassungsstreit die Spitze abbrechen. Von den Lebenden trifft dies besonders auf Igor Strawinsky zu. Zu den zahlreichen von ihm bespielten oder unter seiner Leitung aufgenommenen Platten traten kürzlich zwei weitere Reihen: das spritzig-witzige neue Werk „Kartenspiel" (Telefunken) und das etwa fünfzehn Jahre zurückliegende „Oktett für Blasinstrumente" (Columbia). Beide Male kommen die Absichten des Komponisten ausgezeichnet heraus.

Ein wichtiger Beitrag zur authentischen Festlegung eines neuen deutschen Konzertwerks ist die von Max Strub und Ludwig Hoelscher unter des Komponisten Leitung bespielte Aufnahme des „Duo für Violine und Violoncello mit Kammerorchester" von Hans Pfitzner (Electrola). Jüngere Romantik quillt aus dem

Violinkonzert von Robert Schumann. Georg Kulenkampff macht dieses noch immer unterschätzte Werk (allein der Mittelsatz hätte seine Erweckung gerechtfertigt) in seiner durchaus zu begründenden Formung der Solostimme mit Hans Schmidt-Isserstedt als Dirigenten zum nicht oft genug zu wiederholenden Genuß (Telefunken). Eindringlich, wundervoll abgetönt klingt unter Furtwänglers Stabführung Vorspiel und Liebestod aus „Tristan und Isolde" auf (Electrola).

In die Romantik des Westens führen uns zwei prächtige Leistungen Mengelbergs: die im fröhlichen Trompetengeschmetter italienisches Volksleben einfangende Ouvertüre „Römischer Karneval" von Berlioz und „Eros und Psyche" von César Franck (beides Telefunken), ein erstaunlich früh Straußsche Klänge vorwegnehmendes, hochkultiviertes Musikstück, dem der Dirigent die ganze Leuchtkraft seines berühmten Concertgebouw-Orchesters hat zuteil werden lassen.

Für das feine Linienspiel der Kammermusik ist die Schallplatte besonders geeignet. Hier entfällt das bei Orchesteraufnahmen notwendige subjektive Auseinanderhören der kleinen Klangfläche. Das Pariser Calvet-Quartett hat bei uns ständiges Gastrecht erworben. Seiner Wiedergabe von Schuberts *d*-moll-Quartett läßt es jetzt das schlanke *Es*-dur-Quartett op. 125, 1 serenadenselig in vollendeter Deutung folgen (Telefunken). Der Musiker bedauert freilich, daß im Schlußsatz kurz vor dem Ende der Wiederholung des ersten Teils ein Plattenwechsel nötig ist. Erstmals erscheint auf Platten auch Bruckners Streichquintett. Es wird vom rheinischen Prisca-Quartett mit S. Meincke als zweitem Bratscher mit liebevoller Versenkung in seine reichen Klangabstufungen dargeboten (Grammophon). Das ehedem als klanglich lückenhaft gefürchtete Klavier auf der Platte läßt ganz besonders den technischen Wandel erkennen. Des Meisters bedeutendster Schüler, Egon Petri, spielt Busonis reizvolles „Indianisches Tagebuch" wahrhaft vollendet (Columbia). In der Reihe Gesang und Klavier setzt Karl Erb seine charaktervollen, dankenswerterweise vor allem den „unbekannten" Schubert pflegenden Aufnahmen mit dem erstaunlichen Lied „Daß sie hier gewesen" (Rückseite: Wolfs „Andenken") fort (Electrola).

Dr. Richard Petzoldt

Kleine Mitteilungen

In seiner Rede bei den Reichsmusiktagen in Düsseldorf verkündigte Reichsminister Dr. Goebbels die **Stiftung eines nationalen Musikpreises**, der jährlich zu je 10000 RM. dem besten deutschen Pianisten und dem besten deutschen Geiger des Nachwuchses zufallen soll. Wir werden im nächsten Heft über die weiteren musikalischen Ereignisse in Düsseldorf berichten und verweisen auf den ersten Berichtsteil in der vorliegenden Nummer.

Am 22. Mai, dem 125. Geburtstage Richard Wagners, wurde an allen Opernbühnen des alten Reichsgebietes eine Geldspendensammlung für das seiner Vollendung entgegengehende **Richard Wagner-Nationaldenkmal in Leipzig** durchgeführt, zu dem der Führer 1934 den Grundstein gelegt hat. Das Modell dieses Denkmals wird auf der Wagner-Ausstellung in Detmold gezeigt, die anläßlich der 4. Wagner-Festwoche in Detmold vom 3.—15. Juni veranstaltet wird.

[1]) Auf zwei Druckfehler im Weber sei hingewiesen: auf S. 9 muß es im letzten Takt der 1. Reihe in der Oktave *des*^{4} statt *es*^{4} heißen und auf S. 14, 5. Reihe, 2. Takt muß ein ♮ das *ges*^{3} zu *g*^{3} erhöhen.

Die ursprünglich für Stuttgart geplante **5. Reichs-Theaterfestwoche** wird vom 12.—19. Juni in Wien durchgeführt. Zum erstenmal werden nicht nur die örtlichen Bühnen, sondern auch Gesamtgastspiele erster Theater der Reichshauptstadt an einer Theaterfestwoche teilnehmen. Die Oper ist vertreten durch das Ensemble der Berliner Staatsoper mit dem „Lohengrin" in der Bayreuther Inszenierung von 1937 unter Leitung von Heinz Tietjen. Die Wiener Staatsoper eröffnet die Festwoche mit dem „Rosenkavalier" und ist ferner mit einer Aufführung des „Zigeunerbaron" beteiligt.

Die für Ende Mai angesetzt gewesene **sudetendeutsche Musik-Festwoche** in Teplitz-Schönau wurde wegen der Ereignisse in den sudetendeutschen Gebieten **abgesagt.**

Nunmehr steht der endgültige Spielplan der **Salzburger Festspiele** fest. Er enthält neu für den 28. Juli ein Bach-Orgelkonzert mit Prof. Schütz (Wien) und einen Schubert-Abend am 9. August von Elly Ney und dem Stumvoll-Quartett. Wilhelm Furtwängler leitet die „Meistersinger", Hans Knappertsbusch „Fidelio", „Figaros Hochzeit" und „Tannhäuser", Karl Böhm „Don Giovanni" und „Rosenkavalier" und Vittorio Guy „Falstaff". Die Orchesterkonzerte werden von folgenden Dirigenten bestritten: Knappertsbusch (27. Juli, 24. August), Vittorio Guy (31. Juli, 15. August), Edwin Fischer (7. August), Karl Böhm (21. August) und Wilhelm Furtwängler (28. August).

Während der Monate Juli und August findet in dem Renaissancebau des alten Rathauses in Luzern eine **Internationale Musikausstellung** statt. Durch Leihgaben der bedeutendsten Schweizer Sammler, durch Beschickung der Ausstellung von seiten der Universitätsbibliothek Basel und der Zentralbibliothek Zürich sowie der Preußischen Staatsbibliothek in Berlin, der Nationalbibliothek in Wien, der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien und der Nationalbibliothek in Paris ist wertvolles Material an Originalpartituren, Handschriften und verschiedenartigen Erinnerungsstücken an bedeutende Tonsetzer aus vier Jahrhunderten zusammengebracht worden. Besonders Bach, Beethoven, Liszt, deutsche, schweizer und französiche Musiker der Vergangenheit und Gegenwart haben zahlreiche Beschickung erfahren.

Das **„Orchestre Royale de Guides"** in Brüssel, ein neunzig Mann starkes Blasorchester wird unter Leitung seines Dirigenten Arthur Prevost im Juni eine Gastspielreise durch eine Reihe deutscher Städte unternehmen.

Die Arbeitsgemeinschaft Reichsmusikkammer **Musikinstrumentengewerbe** ruft alle in der Musikinstrumentenwirtschaft Tätigen zu einer Tagung in Bad Elster auf. Die Tagung beginnt am 10. Juni und endet am 12. Juni 1938.

Das „Marineverordnungsblatt" vom 15. Mai enthält eine Verordnung des Führers und Obersten Befehlshabers der Wehrmacht Adolf Hitler über den **Rang der Musikinspizienten und Musikmeister des Heeres, der Kriegsmarine und der Luftwaffe.** Danach bilden die Musikinspizienten und Musikmeister eine Ranggruppe für sich. Die Ranggruppe wird folgendermaßen untergeteilt: 1. Rangklasse der Musikinspizienten mit den Dienstgraden Obermusikinspizient und Musikinspizient, 2. Rangklasse der Stabsmusikmeister mit dem Dienstgrad Stabsmusikmeister und 3. Rangklasse der Musikmeister mit den Dienstgraden Obermusikmeister und Musikmeister. Im Dienstgrad und Dienstrang entsprechen: der Obermusikinspizient dem Oberstleutnant (Fregattenkapitän), der Musikinspizient dem Major (Korvettenkapitän), der Stabsmusikmeister dem Hauptmann (Kapitänleutnant), der Obermusikmeister dem Oberleutnant und der Musikmeister dem Leutnant.

Der **Arbeitskreis für Hausmusik** (Kassel-Wilhelmshöhe, Heinrich Schütz-Allee 35) führt auch in diesem Sommer zahlreiche Singwochen, Spielwochen und Lehrgänge in den verschiedensten Teilen des Reiches (Frankfurt a. O., Markneukirchen, Noshausen bei Kassel, Weilheim Obb., Oberwiesenthal, in der Oberpfalz, im Schwarzwald, in Tirol usw.) durch. Der Arbeitskreis versendet einen ausführlichen Sommerplan mit Daten, Leitern und Kosten.

In Verbindung mit der Reichsmusikkammer hat der Präsident des Deutschen Gemeindetages zur **Begabtenförderung im Konzertwesen** den Städten und Provinzen folgende Maßnahmen empfohlen: Stipendien von 200 bis 1000 RM. für Musikschüler und Studenten, die Veranstaltung von „Konzerten junger Künstler" mit Austausch zwischen den benachbarten Gebieten, „Stunden der Musik" mit den Besten aus den „Konzerten junger Künstler", städtische und landschaftliche Musikpreise, die Verpflichtung junger Künstler neben den Prominenten für die städtischen Konzerte.

Vom 29. Oktober bis 3. November wird die Stadt Mannheim gemeinsam mit dem Badischen Bruckner-Bund, der am 8. Juni 1938 auf sein zehnjähriges Bestehen zurückblicken kann, ein **Bruckner-Fest** veranstalten. Die Dirigenten sind Siegmund v. Hausegger (München), Karl Elmendorff und Ernst Cremer (Mannheim). Im Rahmen des Festes wird auch das Schaffen des Bruckner-Schülers Friedrich Klose Würdigung finden.

Der Reichsstudentenführer hat die Errichtung eines **Reichsstudenten-Orchesters** angeordnet. Es hat seinen Sitz in Berlin und besteht aus den besten Studenten der Orchesterklassen der Berliner Musik-Hochschulen. Sein Einsatz erstreckt sich auf die wichtigen Veranstaltungen des NSD.-Studentenbundes.

In den Tagen vom 10.—12. Juni findet in Donaueschingen das erste **Oberrheinische Musikfest** statt, bei dem Werke zeitgenössischer Komponisten aus Baden, der Schweiz und dem Elsaß zur Aufführung kommen. In vier Orchesterkonzerten, die von der Badischen Staatskapelle unter der Leitung von Generalmusikdirektor Joseph Keilberth, vom Basler Kammerorchester unter Paul Sachers Leitung und vom Heidelberger Kammerorchester unter Wolfgang Fortners Leitung ausgeführt werden, wird das badische Musikschaffen durch Werke von Julius Weismann, Heinrich Kaminski, Arthur Kusterer, Franz Philipp, Wilhelm Maler, Josef Schelb, Helmut Degen und Eberhard Ludwig Wittmer vertreten sein, während die Schweiz durch Othmar Schoeck, Willy Burkhard, Albert Moeschinger und Rudolf Moser und das Elsaß durch Heinrich Spitta und Fritz Adam repräsentiert wird.

In Rom wurde ein **italienisch-deutsches Militärmusikertreffen** veranstaltet, bei dem Deutschland mit sieben Musikkorps unter Leitung der Musikinspizienten Prof. Schmidt und Prof. Husadel vertreten war. Die Deutschen schnitten mit den Vorträgen von Märschen sowie von „Rienzi"- und „Aida"-Bearbeitungen vorzüglich ab. Neu für Rom waren sowohl die Spielmannsmusik als auch die Musik berittener Trompeterkorps, die es im italienischen Heer nicht gibt.

Der **Richard Wagner-Verband deutscher Frauen** hielt in München seine Reichstagung ab. Der Jahresbericht ergab das Bestehen von fünfzig Ortsverbänden (weitere sind in Bildung begriffen). Die Mitglieder bringen jährlich etwa 20000 RM. für Stipendienzwecke auf.

Personal-Nachrichten

Im 44. Lebensjahr starb in Koblenz der Erste Kapellmeister am Opernhaus Königsberg i. Pr. **Oscar Preuß.** Der geschätzte Dirigent, der als Schüler Abendroths aus der Kölner Musikhochschule hervorgegangen war, wirkte als Kapellmeister an den Theatern Trier, Saarbrücken, Breslau, Frankfurt a. M. und an der Berliner Staatsoper, von wo er 1936 an das Königsberger Opernhaus ging.

Der in jüngster Zeit viel genannte erfolgreiche Komponist **Boris Blacher** erhielt eine Berufung als Lehrer für Komposition und Theorie an das Dresdener Konservatorium. Blacher ist 1903 als Deutsch-Balte geboren und nach dem Weltkriege in Berlin tätig gewesen.

Der König von Rumänien hat den Generalintendanten Kammersänger **Wilhelm Rode** (Berlin-Charlottenburg) durch Verleihung des Ordens für Kunst und Kultur ausgezeichnet.

Der namhafte Berliner Kirchenmusiker **Anton Wilhelm Leupold** konnte vor kurzem seinen 70. Geburtstag feiern. Leupold, seit 1899 Organist an St. Petri, ist auch als Komponist erfolgreich hervorgetreten.

Der Führer und Reichskanzler hat dem Direktor der Schlesischen Landesmusikschule in Breslau, **Heinrich Boell,** den Titel Professor verliehen.

Durch einen Erlaß der königlichen Regentschaft wurde der frühere Dirigent des Nationaltheaters Zagreb, **Lovro Matatic,** der zuletzt die Leitung des Belgrader Philharmonie innehatte, zum Direktor des Belgrader Nationaltheaters ernannt. Matatic ist auch in Deutschland als Gastdirigent erfolgreich gewesen.

Theater und Oper

Augsburg. Als erste Werke der sommerlichen Freilichtspiele am Roten Tor werden Glucks „Iphigenie auf Tauris", Shakespeares „Julius Caesar" und Suppés „Boccaccio" vorbereitet.

Berlin. Die Staatsoper nimmt am Pfingstsonntag Gounods „Margarete" wieder in den Spielplan auf.

— Während der Reichstheaterwoche gastierte die Staatsoper Berlin in Wien mit „Lohengrin". Während dieser Zeit spielt das Preußische Staatstheater Kassel in Berlin und zwar am 15. und 19. Juni die erfolgreiche Oper „Tobias Wunderlich" von Haas und am 17. Juni Glucks „Iphigenie auf Tauris", letztere offenbar als Bruchstück der seinerzeit von der Berliner Oper angekündigten Gluck-Festwoche. Die unternehmungsstarke Volksoper hat als ihren Beitrag zur Berliner Gluck-Pflege für die nächste Spielzeit „Alceste" in der Bearbeitung von Mottl angenommen. Auf der Freilichtbühne des Reichssportfeldes wird in der Inszenierung von Dr. Hanns Niedecken-Gebhard Glucks „Orpheus und Eurydike" vorbereitet.

— Ettore Panizza hat die musikalische Leitung in der Oper „Mignon", der nächsten Premiere des Deutschen Opernhauses.

Erfurt. Intendant Dr. Hermann Schaffner verabschiedete sich nach vierjähriger Tätigkeit von Erfurt mit einer Inszenierung von Verdis „Don Carlos". Die musikalische Leitung hatte Generalmusikdirektor Franz Jung.

Königsberg. Im Neuen Schauspielhaus wurde Shakespeares „Sommernachtstraum" mit einer vom Chormeister der Städtischen Bühnen, Egon Bölsche, nach Musik aus Webers Euryanthe, Oberon, Peter Schmoll, Die drei Pintos sowie aus einer Jugendsymphonie zusammengestellten Bühnenmusik aufgeführt.

Leipzig. Die Städtische Oper hat für die nächste Spielzeit zum 75. Geburtstag von Richard Strauß seine Oper „Frau ohne Schatten" zur Aufführung angenommen. Zum 70. Geburtstag von Hans Pfitzner ist eine Neuaufführung von „Palestrina" vorgesehen.

London. Die diesjährige Opernsaison wurde mit einer jubelnd aufgenommenen Aufführung des „Rheingold" unter Furtwänglers Leitung eröffnet. Unser Londoner Mitarbeiter wird nach Abschluß der Spielzeit zusammenfassend über die weiteren Aufführungen berichten.

Plauen i. V. Das Stadttheater Plauen führte gemeinsam mit Bad Elster eine Festspielwoche der deutschen Operette durch.

Scheveningen. Das Stadttheater Aachen, das in diesem Jahre schon mehrfach in Holland gastiert hat, ist eingeladen worden, im Nordseebad Scheveningen zu Anfang der Kursaison ein Gastspiel mit der Oper „Tiefland" zu veranstalten.

Ulm. Das seit langem nicht mehr ausreichende Stadttheater (es umfaßt nur 460 Sitzplätze und behelfsmäßig 430 Stehplätze) soll durch einen Neubau ersetzt werden. Die Stadt hat bereits Verhandlungen mit den Behörden eingeleitet, da sie die Kosten von 5 Millionen Mark nicht selbst aufbringen kann.

Weißenburg. Das Bergwaldtheater Weißenburg (Bayern) wird auch in diesem Sommer in der Zeit vom 3. Juli bis 21. August jeden Sonntag Aufführungen von Johann Strauß' „Zigeunerbaron" und Otto Nicolais „Die lustigen Weiber von Windsor" herausbringen.

Konzert-Nachrichten

Bad Ems. Das sich gegenüber dem zeitgenössischen musikalischen Schaffen sehr aufgeschlossen zeigende Staatsbad Ems führt am 10. Juni einen Kompositionsabend für Julius Klaas durch. Aufgeführt werden zwei Orchesterwerke (Kapellmeister Hans Leger) sowie Lieder (Elisabeth Pennrich und der Komponist).

Berlin. Das Institut français bot in den beiden letzten musikalischen Veranstaltungen der Saison ein Konzert des französischen Geigers Robert Soetens, der mit Suzanne Roche am Flügel Werke von Leclair, Roussel (2. Sonate) und Franck spielte, ferner ein von Dr. Georg Kuhlmann und Elisabeth Dounias-Sindermann ausgeführtes Konzert mit Musik für Klavier zu vier Händen und an zwei Klavieren von Debussy, Ravel, Florent, Schmitt und Strawinsky.

— Wilhelm Backhaus gibt sein Abschiedskonzert vor der Südamerikareise im Rahmen der Berliner Kunstwochen am 8. Juni in der Singakademie. Programm: J. S. Bach, Mozart, Schubert, Chopin.

— Bei den Schloßhofkonzerten des Philharmonischen Orchesters während des zweiten Teils der Berliner Kunstwochen wird unter Leitung von Hans v. Benda außer den Veranstaltungen „Deutsches Barock — Deutsche Romantik", „Rokoko" „Italienische Meister", „Leopold und W. A. Mozart", „Monteverdi-Gluck" an zwei Abenden „König Thamos" mit der Mozartschen Schauspielmusik in der Einrichtung von Willy Meckbach aufgeführt.

Koblenz. Eine neue Musikordnung tritt in Koblenz in Kraft. Die früher vom „Musikinstitut" veranstalteten Symphoniekonzerte werden in Zukunft von der Stadt verwaltet. Das Institut bleibt als gemischter Chor bestehen, der bei den städtischen Konzerten mitwirkt, wie auch die Männerchöre auf besondere Anordnung. Aus den sechs Männerchören der Stadt werden drei gebildet.

Paris. Mit seinem Kammerorchester konzertierte Edwin Fischer dreimal im überfüllten Salle Gaveau. Insgesamt standen dreizehn Bachsche Concertos auf den Programmen, darunter die Brandenburgischen Konzerte N. 3 und 5, je zwei Konzerte für zwei und drei Klaviere und das Bach-Vivaldi-Konzert für vier Klaviere. Manche dieser Werke waren bisher in Paris noch gar nicht oder aber nur sehr selten gehört worden. In den Erfolg teilten sich mit dem gefeierten Leiter der Veranstaltungen die Pianisten Helena de Costa, Ferry Gebhardt, Karl August Schirmer, die Geiger Vittorio Brero, Karl Freund und der Flötist Fritz Kröckel.

Washington. Im Hause des deutschen Botschafters spielte der deutsche Geiger Florizel v. Reuter vor deutschen und amerikanischen Gästen. Prof. v. Reuter tritt anschließend eine größere Konzertreise durch die Vereinigten Staaten an.

Wien. Im kommenden Jahr wird Richard Strauß fünfundsiebzig Jahre alt. Aus diesem Anlaß wird Karl Böhm in einem Wiener Konzertzyklus sämtliche symphonischen Dichtungen des Meisters zur Aufführung bringen.

Zagreb. Nach ihrem erfolgreichen dreitägigen Gastspiel im Belgrader Nationaltheater konnte die Frankfurter Oper auch in der kroatischen Hauptstadt Zagreb Triumphe feiern. In beiden Vorstellungen, „Figaros Hochzeit" und „Rosenkavalier", bereitete das Publikum den deutschen Gästen stürmische Huldigungen. Das Gastspiel stand unter der Leitung des Intendanten Meißner. Den Dirigentenstab führte Operndirektor Bertil Wetzelsberger.

Aus Künstlerkreisen

Lea Piltti sang im Mai im holländischen Sender Hilversum und in Münster i. W. unter Generalmusikdirektor Hans Rosbaud Konzertarien von Mozart und die Zerbinetta-Arie. Am 5. Juni singt sie im Reichssender Köln die Frau Fluth in den „Lustigen Weibern von Windsor".

Prof. **Gustav Scheck** konzertierte mit größtem Erfolge in Paris, Kopenhagen, Stockholm und Prag. In Paris hörte man zum ersten Male das 4. Brandenburgische Konzert auf Blockflöten. Der Künstler spielte außerdem das Flötenkonzert von E. v. Borck, die zweite Blockflöte spielte sein Schüler Ferdinand Conrad. Außerdem wurde G. Scheck in den Prüfungsausschuß des Internationalen Wettbewerbs für Gesang, Klavier und Holzblasinstrumente in Wien berufen.

Die Sopranistin **Heddy Voß** hatte in Liederabenden und bei der Mitwirkung bei Symphoniekonzerten und Oratorienaufführungen (u. a. „Totentanz" von Woyrsch) letzthin wieder stärkste Erfolge zu verzeichnen.

Joseph Suders Kammersymphonie *A*-dur wurde u. a. von Generalmusikdirektor Karajan (Aachen), Generalmusikdirektor Wach (Rostock), dem französischen sowie dem rumänischen Rundfunk angenommen.

Prof. **Heinrich Laber** (Gera) leitete in diesem Winter wiederum verschiedene neue Werke, darunter Uraufführungen, in zahlreichen deutschen Städten und Sendern.

Die Dirigentin **Gertrud Herliczka** führte eine erfolggekrönte Gastkonzertreise in Italien durch, wo sie u. a. in Rom, Palermo, Turin und Triest dirigierte.

Musikdirektor **Bruno Weyersberg** veranstaltete auch im vergangenen Winterhalbjahr mehrere Konzerte mit dem „Streichorchester der NSG. Kraft durch Freude" in Bad Kreuznach, Kirn, Sobernheim, die regen Besuch und Beifall fanden. Für den Sommer wurde er wieder als Dirigent des Kur-Orchesters, das das Stadttheater-Orchester Koblenz stellt, verpflichtet und wird auch mehrere Rundfunksendungen leiten.

Der Pianist **Georg Kuhlmann** gab in Frankfurt a. M. einen Klavierabend mit zeitgenössischer Musik, in dem er die 3. Sonate von Pepping und eine Sonate von Niederste-Schee zur erfolgreichen Uraufführung brachte. Er spielte ferner Werke von Hessenberg, Böhl, Szymanowski und Ravel, mit dessen selten gehörten „Gaspard de la Nuit" er auch in mehreren anderen Städten großen Beifall errang. In Berlin spielte er am 20. Todestage Debussys dessen zwölf Klavieretüden, in Genf setzte er sich für die zeitgenössische deutsche Klaviermusik ein. Mit Elisabeth Dounias-Sindermann spielte er im Berliner „Arbeitskreis für neue Musik" auf zwei Klavieren Werke von Bresgen, Debussy, Strawinsky und Höller. Dieser Abend wird des großen Erfolges wegen wiederholt.

Elfriede Clemen hat das Klavierkonzert von Kurt Thomas, das zuerst durch Max Martin Stein bekannt wurde und seitdem in Albert Hofmann und Rudolf Witte weitere Interpreten gefunden hat, in ihr Repertoire aufgenommen.

Mit einer Aufführung der *C*-dur-Messe von Beethoven und der Peggi sacri von Verdi erzielte der namhafte Hamburger Chorleiter **Conrad Hannss** mit seinem Caecilien-Verein einen ungewöhnlichen Erfolg bei Publikum und Presse.

In einer Sondersendung der „IPA", des Kurzwellensenders aus dem Hause Wahnfried in Bayreuth, spielte **Conrad Hansen** zum Geburtstag Richard Wagners, auf dem Steinway-Flügel des Hauses Wahnfried (ein Geschenk von Steinway-Hall New York aus dem Jahre 1876) über die amerikanischen Sender N.B.C. New York Musik von Franz Liszt.

Folgende Gesangsschüler von Prof. **Albert Fischer** wurden verpflichtet: Julius Liebtenberg als erster lyrischer Tenor nach Dortmund, Heinz Thomann als erster lyrischer Tenor nach Zittau, Willi Klatt als Heldenbariton nach Tilsit.

Paul Graeners neues Orchesterwerk „Turmwächterlied", dessen Uraufführung beim Baden-Badener Musikfest stärksten Erfolg hatte, wurde weiterhin aufgeführt bei der Komponistentagung auf Schloß Burgk, ferner bei der Eröffnung des Komponistenheimes in Harzburg sowie vom Deutschlandsender und den Sendern Köln und Stuttgart.

Die erfolgreiche Bochumer Cembalistin **Hanna Menzel** konnte kürzlich als Einzelspielerin wie auch im Rahmen ihrer „Vereinigung zur Pflege alter Haus- und Kammermusik" für herzlichen Beifall danken.

Prof. **Rudolf Volkmann** brachte in den von ihm geleiteten geistlichen Abendmusiken Werke des in Jena lebenden Komponisten **Heinrich Funk** zur Uraufführung: Zwei Gesänge „Vom Tode" für Männerchor mit 2 Trompeten und 2 Posaunen nach Texten von Rilke und Morgenstern und einen dreistimmigen Frauenchor a cappella „Aus zwei Tälern" nach Hermann Hesse.

Lore Fischer hatte kürzlich mit ihrem zweiten Liederabend in Paris wieder ganz außerordentliche Erfolge und wurde bereits aufgefordert, im Januar 1939 wieder dort zu singen. Gleichzeitig sang die Künstlerin noch im Radio Paris eine Brahms-Liederstunde und wurde auch dort überaus herzlich aufgenommen.

Max Hofmüller, der Oberspielleiter der Dresdner Staatsoper, wird bei den diesjährigen Festspielen in Salzburg den Tannhäuser inszenieren.

Verantwortlich für die Schriftleitung: Für den Teil „Berliner Musikleben" wie für alle Berlin betreffenden Berichte und Beiträge (ausgenommen die Rubriken „Kleine Mitteilungen" und folgende): Paul Schwers, Berlin-Südende, Doelle-Straße 48. — Verantwortlich für den gesamten übrigen redaktionellen Inhalt: Dr. Richard Petzoldt, Berlin-Wilmersdorf, Rudolstädter Straße 127. — Verantwortlich für den Anzeigenteil: Elly Schumacher, Berlin-Südende, Doelle-Straße 48. — Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel, Leipzig C 1. Erfüllungsort und Gerichtsstand Leipzig. I. Vj. D. A. 975

Wohnungs-Tafel
Künstler / Unterricht / Institute

Gesang

Sopran und Mezzosopran

Helene Fahrni Oratorien u. Lieder. Leipzig C 1 Lortzingstraße 14II, Tel. 22289

Hilde GAMMERSBACH Sopran/Oratorien-Lieder KÖLN-Roisdorf, Bonner Str. 31, Tel. Bonn 5762

Eva Gilbert-Lessmann Konzert- und Oratoriensängerin (Sopr.) Hamburg 39, Agnesstr. 37

Adine Günter-Kothé hoher Sopran SEKRETARIAT: GLIMPF BERLIN W 15, Xantener Straße 14 / Telefon 925727

GERDA JAHN SOPRAN, Konzert- und Oratoriensängerin Bln.-Wilmersdorf, Gerdauer Str. 5, Fernruf 871581

ELSE REUTER-NEEB Konzert- und Oratoriensängerin - Sopran Weilburg/Lahn Adolfstraße 5, Tel. 514

ELSE RUECKER Konzert- und Oratoriensängerin — Sopran Wiesbaden, Dotzheimer Straße 51, Telefon 20897

Marta Schilling Sopran · Lied, Oratorium Berlin-Zehld., Sven-Hedin-Str. 64 · 848622

Lotte Schrader Sopran, Oper-Konzert-Oratorium Sekretariat: Berlin-Charlottenburg 1 Fernsprecher 345977

Aenny Siben Oratorien und Lieder Frankfurt a. M., Wiesenau 11, Tel. 75637

Alle Musikalien * Alle Schallplatten Accordeons, Kleininstrumente

BOTE & BOCK
G. m. b. H.

Im Zentrum:
Leipziger Straße 37
166416


Gegr. 1838

Im Westen: ab 1. April 38
* Passauer Straße 1
Ecke Tauentzienstraße
241582, 248300

Stadtauslieferungsstelle der Allgemeinen Musikzeitung für Groß-Berlin

Konzert-Organisation, Künstler-Vertretung

LOLA BOSSAN

Gründerin und Leiterin des Orchestre Philharmonique de Paris. Geschäftliche Vertretung der Allgemeinen Musikzeitung. 151, Avenue Wagram, Paris XVIIe

Sopran und Mezzosopran

Heddy VOSS Sopran / Berlin, Kaiserdamm 83II Wuppertal-Barmen, Brahmstraße 4

Hilde Wesselmann Sopran—Oratorium—Lied W.-Barmen, Oberbergische Str. 64. Tel. 60000

Alt

Lore Fischer ORATORIEN / LIEDERABENDE Stuttgart W, Gaußstr. 74, Fernruf 65394

RUTH GEHRS ORATORIEN — LIEDER — ORCHESTERGESÄNGE SEKR.: BERLIN-CHARLOTTENBURG 1. TEL. 345977

Eva Jürgens ALT-MEZZO W.-Barmen, Wertherhof 6, Tel. 52291

Hede WEIMANN Oratorien, Liederabende KIEL, Schillerstraße 7 / Telefon 7089

Bariton

Hans Friedrich MEYER LIED-ORATORIUM, Berlin-Neuwestend, Bolivarallee 7, Tel. 991682

Alfons Schützendorf Bariton Oper — Oratorien Berlin-Charl., Berliner Str. 22, Tel.: 312324 / Gesangspädagoge

Tenor

Clemens ANDRIJENKO Konzert-Oper Berlin-Steglitz, Albrechtstr. 72b

Konzertdirektion Johan Koning
Ruijchrocklaan 32 **HAAG** Telefon 721571
Engagementsvermittlung und Organisation von Konzerten

Süddeutsche Konzert-Direktion
Otto Bauer G. m. b. H. Leitung: Arnold Clement
München Wurzer Straße 16. Gegründet 1890
Telefon: 22795, 23537 / Telegr.-Adr.: Weltkonzert
Geschäftsstelle und Vermittlung sämtlicher Münchener Konzertgesellschaften und Chorvereine

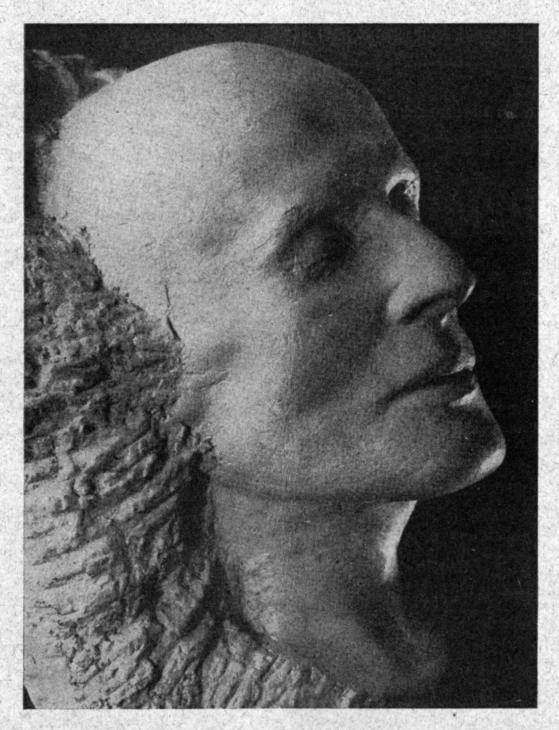
Arrangement von Konzerten, Vorträgen, Tanzabenden im In- und Ausland. Verlag der Musikzeitschrift Dur und Moll. Schriftleitung: Richard Würz

Dauerinserate verbürgen Erfolg!
Die AMZ. bietet günstige Sonderbedingungen!

Nummer 24 · 10. Juni 1938

Allgemeine Musikzeitung

Rheinisch-Westfälische Musikzeitung · Süddeutscher Musikkurier
Berlin · Leipzig · Köln · München
65. Jahrgang



Professor Ernst Wendel

Totenmaske des am 20. Mai in Jena im 63. Lebensjahr verstorbenen ehemaligen Bremer Generalmusikdirektors

Postversand ab Leipzig

ALLGEMEINE MUSIKZEITUNG

Hauptschriftleitung und Geschäftsstelle: Berlin-Südende, Doelle-Straße 48 • Fernspr. 75 12 38

Telegramm-Anschrift: Musikzeitung Berlin-Südende. Bankkonto: Deutsche Bank und Diskonto-Gesellschaft, Depositenkasse L III, Berlin-Tempelhof. Postscheckkonto: Berlin 28328. Zu beziehen durch die Geschäftsstelle Berlin-Südende, Doelle-Straße 48, und Köln a. Rh., Am Hof 30—36, sowie durch alle Musikalien- bzw. Buchhandlungen und Postanstalten. **Geschäftsstelle für die Rheinprovinz und Westfalen:** Musikalienhandlung P. J. Tonger, Köln a. Rh., Am Hof 30—36; Fernsprecher 22 59 48; Postscheckkonto: Allgemeine Musikzeitung Köln 55923 • Schriftleitung: Studienrat Alois Weber, Köln-Deutz, Markomannenstraße 12; Fernsprecher 126 74
Geschäftsstelle für München und Süddeutschland: Süddeutsche Konzertdirektion Otto Bauer, G.m.b.H., München, Wurzer Straße 16, u. Musikalienhandlung Otto Bauer, München, Maximilianstraße 5 • Stadtauslieferungsstelle für Groß-Berlin: **Bote & Bock, Berlin W 8, Krausenstraße 61** • Auslieferung in Leipzig: **Breitkopf & Härtel, Leipzig C 1, Nürnberger Straße 36—38** • Die Zeitung erscheint jeden Freitag, vom 15. Juli bis 1. September zweiwöchentlich • Bezugspreis durch Postzeitungsamt und den Buchhandel bezogen RM. 6.25 vierteljährlich einschließl. Bestellgeld • Bei Versand nach dem Ausland werden Porto und Streifbandkosten berechnet • **Preis der Einzelnummer RM. 0.70**

Anzeigenpreise werden nach Millimeterzeilen berechnet. Zur Zeit gilt Preisliste Nr. 5 vom 1. Januar 1938. Ausführliche Auskunft auf schriftliche Anfragen
Für unverlangt eingesandte Manuskripte keine Gewähr. Rückporto ist beizufügen

Allgemeine Musikzeitung

Wochenschrift für das Musikleben der Gegenwart

RHEINISCH-WESTFÄLISCHE MUSIKZEITUNG / SÜDDEUTSCHER MUSIK-KURIER

Herausgeber: Paul Schwers

65. Jahrgang | Berlin, Leipzig, Köln, München, 10. Juni 1938 | Nummer 24

Gedankensplitter

Von Heinrich v. Lüttwitz

Verstandesmusik

Man fragt sich oft, wie es möglich war, daß man die große Kunst des musikalischen Barock solange als eine Kunst des Verstandes einschätzen durfte.

Etwas Wahres ist daran. Zwar die Denksportaufgabe hat man damals nicht erfunden, das blieb unserer Zeit vorbehalten. Die alte Musiklehre war keine Theorie des Denksports, wie man tatsächlich lange geglaubt hat; nein, sie war ein goldenes Gefäß, bestimmt einen köstlichen Inhalt aufzunehmen — wie der Dichter sagt —, aber auch ohne diesen Inhalt noch wunderbar genug anzusehen. Man ermesse, wie groß dies Zeitalter gewesen sein muß, allein, weil ein Meister einen schlechten Schüler lehren konnte, wohlgebaute musikalische Gebilde zu verfertigen. Man war, gleich den großen Weltreisenden der Renaissance, weit ins unbekannte Gebiet hinein mit wissenschaftlichem Geiste vorgestoßen. Das musikwissenschaftliche System, das man aufstellte, war, wie alle Systeme jener frühen Epoche, begründet auf viele unbewiesene Hypothesen, aber einfach, geschlossen, und vor allen Dingen eine hervorragende Grundlage für eine lebendige Praxis. Daher sind auch die rein verstandesmäßig hergestellten Musterbeispiele in damaligen Lehrbüchern Musikstücke, die unsere höchste Anteilnahme mit Recht erwecken können.

Zugegeben, die Fülle der formalen Dinge, der der rückblickende Beschauer auf seinem Wege durch jene Zeit begegnet, ist sehr geeignet, ihn den Inhalt übersehen zu lassen. Aber die Zeit war groß, weil sie Trägerin einer großen, rational unerfaßbaren Kultur war, über deren Wesentliches man dem, der es nicht von Herzen verspürt, nichts erzählen kann.

Die vielerlei großen und kleinen Kunstwissenschaften, die uns oft so simpel und „denksportartig" vorkommen, waren für den damaligen Menschen mit seinem von unseren dürftigen Verhältnissen aus betrachtet geradezu ungeheuerlich reichen Geistes- und Empfindungsleben nur kleine Gruppen von Stichwörtern, die er augenblicklich und intuitiv zu deuten wußte. Man gedenke der „Affektenlehre", die die rund zwanzig möglichen menschlichen Leidenschaften und Empfindungen fein säuberlich katalogisierte. Diese uns so kindlich anmutende Angelegenheit mit einer nach ihren Grundsätzen „gebauten" Oper von Gluck zu vergleichen, ist ein erstaunliches Erlebnis.

So sehen wir rationale und irrationale Dinge auf mancherlei uns fremdartig gewordene Art und Weise einander benachbart. Noch ein Beispiel: Instrumentation im Barock. Entgegen der allgemeinen Übung, dieselbe dem Ausübenden anheimzustellen, finden wir dann und wann eine feste Vorschrift: in pastoralen Szenen hören wir Oboe oder Oboe d'amore; wenn es Krieg gibt, kommt die Trompete dran usw. Im Gegensatz zur gesamten späteren Entwicklung wird aber die Klangfarbe nicht, losgelöst von allem andern, zur Erzeugung der gewünschten Stimmung gebraucht, sondern, indem man der Ansicht war, die Trompete sei „das kriegerische Instrument", gab man auf diese Weise dem Hörer ein kleines rationales Stichwort. Notwendig aber war sie letzten Endes nicht; denn der Ausdruck, auf den es ankam, lag im Notenbilde beschlossen: in der wundervollen Taktart des alten Siciliano oder in der kriegerischen Fanfare. —

In der unmittelbaren Folgezeit aber sehen wir die Musikwissenschaft, mit alleiniger Ausnahme der Musikgeschichte, mehr und mehr ihren Kredit einbüßen und, für sich betrachtet, der Verachtung anheimfallen. Anerkannt wird sie nur mehr als Mittel zum Zweck, mit dessen Hilfe das Genie sich das nötige technische Rüstzeug verschafft. Und diese

veränderte Anschauung, die die unabwendbare geschichtliche Entwicklung gebracht hat, ist berechtigt. Der Nürnberger Trichter für den Unbegabten existiert nicht mehr. Die Hohe Schule des Kontrapunktes ist gegenstandslos durch die homophone Schreibweise; von der Harmonielehre wären nur noch Tonika, Dominante und Subdominante übrig, wäre die lebendige Entwicklung nicht den genau entgegengesetzten Weg gegangen. Mit Hilfe der so veränderten musikalischen Mittel spricht das Genie weiter seine unbegreifliche, dem Verstande nicht erfaßbare Sprache. Das Land „Unerforscht", das nur er betreten kann, bedeckt wieder fast den ganzen musikalischen Erdkreis.

Das Volkslied

Welches Musikstück ist schwerer zu spielen, ein schweres oder ein leichtes? — Das leichte! Dies ist keine Scherzfrage. Denn da das schwere mehr Noten enthält, legt es dadurch den Geist seines Schöpfers viel eindeutiger fest. Das leichte verlangt vom Interpreten ein um so feineres Einfühlungsvermögen und läßt um so mehr falsche Lesarten offen, je leichter es ist. Es ist eine alte Weisheit: wer einen Künstler zum erstenmal hört, fälle sein Urteil frühestens nach dem ersten Adagio. — Der Komponist ist in derselben Lage. Eine Tetralogie bekommt mit der Zeit manch einer fertig; einen „Doppelgänger" nicht.

Beim Volksliede wird die Aufgabe für den „Interpreten" noch schwieriger. Mit Ausnahme desjenigen, das der Großstädter singt und pfeift: des Schlagers. Der ist eindeutig. Aber hinter das wahre Wesen echter alter Volkslieder zu kommen, ohne sie in irgendeinem Sinne sich selbst zuliebe umzudeuten, ist eines der schwierigsten Dinge, die es überhaupt gibt. Das Volkslied läßt durch seine schlichte Gestalt hundert gute und schlechte Deutungen zu. Niemand kann es unbefangen singen, ohne daß er augenblicklich den Charakter des Vortragenden aufs erstaunlichste widerspiegelte. Der wundervollste wie der unerfreulichste Geist findet in ihm sein getreues Abbild. Je nachdem, welcher Mund es singt.

Hat es denn überhaupt etwas Eigenes zu sagen? Oder ist es nur ein melodisches Schema mit der außergewöhnlichen Eigenschaft, Chiffre ungezählter, auch einander widersprechender Empfindungen zu sein; mit jedem seiner Sänger eine unlösbare Verbindung einzugehen und jedesmal einen neuen, originalen Sinn zu erhalten? — Nein, das ist nicht möglich. Wie ließe sich dann die unerhörte Liebe erklären, die alle großen Musiker dem Volksliede gezeigt haben, die doch genug aus eigenem hätten schaffen können?

Bis in das Barock hinein gehörte es wie selbstverständlich zu dem Themenschatz, mit dem der Kunstmusiker schaltete. Im Mittelalter scheute man sich nicht, profane Melodien zu frommen Texten in der Kirche singen zu lassen. Bei Aufkommen der Druckerkunst wurde es alsbald, in wundervolle vielstimmige Sätze eingekleidet, in großen Sammlungen verbreitet. Mit dem Beginn der Romantik aber haben wir zu ihm eine neue Stellung eingenommen; aus der Sehnsucht heraus nach dem schlichten Leben des alten Bauerntums, so wie die übrige Kunst immer mehr zum Lobgesang auf die vergehende große abendländische Kulturepoche geworden ist. Vielfache Brechungen hat dieses Verhältnis erlitten: man denke an die große Reihe der Meister, anfangend mit I. A. P. Schulz und Franz Schubert bis zu den Musikern unserer Tage.

Wie das Volkslied in Wahrheit klingt, kann man nur beim Volke selbst erfahren, da wo sich in Deutschland oder anderswo das Bauertum noch rein erhalten hat. Denn das Volkslied ist unser uraltes Erbteil vom Bauerntum, aus welchem jedes große Volk seinen Ursprung genommen hat. Wir späten Nachkommen in unseren Großstädten machen eine Reise in das uns so fern gewordene Land unserer Väter, leben noch einmal eine kurze Stunde in ihrer Welt, die so reich war im Vergleich zur unseren — wenn wir mit wahrem Empfinden ein Volkslied singen oder spielen.

Richard Wagners Konzertflügel

aus der Klavierfabrik von Breitkopf & Härtel

Von Dr. Wolfgang Schmieder, Leipzig

Eine Klavierfabrik von Breitkopf & Härtel, wird man erstaunt fragen? Hat denn der älteste deutsche Musik**verlag** auch Klaviere gebaut? Es sei gestattet, hierzu einige Worte zu sagen, bevor auf den Flügelkauf Richard Wagners und auf die weiteren Schicksale dieses Instrumentes eingegangen werden soll.

Um die Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert erhielt das Breitkopfsche Verlagshaus durch den Eintritt Gottfried Christoph Härtels, des ersten Trägers dieses Namens in der Geschichte der Firma, einen Auftrieb sondergleichen. Dieser menschlich sympathische, mit Beethoven persönlich bekannte und von ihm hochgeschätze, als Verleger mit einer außerordentlichen Instinktsicherheit für Bleibendes begabte Mann hat der Firma damals aus schwerer und durch schwere Zeit mit einer Reihe von ganz neuen Unternehmungen weitergeholfen, die sich auch noch in der Zeit seiner beiden Söhne Hermann und Raymund segensreich auswirkten. Auf ihn geht die Gründung der seiner Zeit tonangebenden „Allgemeinen Musikalischen Zeitung", ferner die Idee, Gesamtausgaben großer Meister zu veranstalten (Mozart und Haydn) und schließlich auch die uns hier interessierende Gründung einer Klavierfabrik zurück. Und Härtel war nicht nur der Mann, derartige Unternehmen anzuregen, sondern er war auch deren fleißiger und gediegener Ausgestalter und immerwährender persönlicher Förderer. Die neuen Ideen waren auch nicht wirklichkeitsfremd, sondern sie ergaben sich ihm zwangsläufig aus der Beobachtung der Bedürfnisse der ihn umgebenden Welt.

So hat Gottfried Christoph Härtel auch die Klavierfabrik nicht eines schönen Tages aus dem Boden gestampft. Er hatte die notwendige Ruhe und den Weitblick, diesen neuen Zweig seines Hauses langsam und organisch wachsen zu lassen. Anfänglich, und damit zurückgehend auf eine schon seit den Zeiten Johann Gottlob Immanuel Breitkopfs (1719—1794) bestehende Einrichtung, war es nichts anderes als ein Handel mit Instrumenten anderer Klavierfabriken, namentlich der berühmten Streicherschen in Wien, der Erardschen in Paris und der von Broadwood & Sohn in London, was er betrieb. Und erst als man sich daran gewöhnt hatte, in der Firma Breitkopf & Härtel in Leipzig eine Art mitteldeutsche Zentrale für den Klavierkauf zu erblicken, ging er Schritt für Schritt unter kluger Anwendung der Erfahrungen seines Freundes Streicher und der anderen Firmen zur eigenen Fabrikation über. Das geschah im Jahre 1807. Von da an begannen dann allerdings auch die Breitkopf & Härtelschen Klaviere eine Rolle auf dem Markt zu spielen. Der Weg war geebnet. Als die Söhne Härtels sich tatkräftig der weiteren Förderung dieses Geschäftszweiges annahmen, war es ihnen möglich, ihn zu großer Blüte zu entfalten. Ihr Klavierbau wurde nunmehr maßgebend für Mitteldeutschland in der Zeit der Romantik; und die berühmten Firmen der Feurich, Irmler und Blüthner haben in ihm ihre Wurzeln. Wohl nicht ohne Grund waren es gerade die führenden Musiker jener Zeit, die zu den Käufern der Breitkopf & Härtelschen Klavierfabrik zählen: **Liszt**, **Schumann** und — wie gesagt — **Richard Wagner**.

„Drei Hauptstücke machten mir meine schmucke Kapellmeisterwohnung vor allem wert: ein **Breitkopf & Härtelscher** Konzertflügel, den ich mit Stolz mir als Eigentum zu gewinnen verstand; dann ... das Corneliussche Titelblatt zu den Nibelungen ..." und „eine Bibliothek, welche ich sofort ... auf einmal anschaffte". So schreibt Richard Wagner in „Mein Leben" an jener Stelle, da er von seiner Dresdener Kapellmeisterzeit berichtet[1]).

[1]) Richard Wagner, Sämtl. Schriften u. Dichtungen. Volksausg., Bd. 14, S. 60.

Die noch erhaltenen alten Geschäftsbücher der Klavierfabrik, der Briefwechsel Wagners mit der Firma und Briefe aus Wagners Freundes- und Familienkreis setzen uns in den Stand, hierzu einige gewiß nicht uninteressante Ergänzungen zu machen. Zunächst, was das Instrument betrifft: Es war ein „Concertflügel mit $6^1/_2$ Oktaven“, der „zusammengesetzt und intoniert“ wurde im Januar 1843, der die Kastennummer 1614 und die Klaviaturnummer 1575 trug — dieses sei mitgeteilt für den Fall, daß das Instrument vielleicht noch vorhanden sein sollte und nur seiner Wiederentdeckung entgegenharrt —, der aus Mahagoni gefertigt und mit der sogenannten „englischen Mechanik“ versehen war. Ja, man kann sogar in Erfahrung bringen, daß der Holzkasten vom Herrn „Kastenmacher“ C. A. Hoffmann in Leipzig geliefert (er kostete die Firma 36 Taler) und daß die Intonierung durch den Faktor der Fabrik mit Namen Voigt ausgeführt worden ist.

Interessanter ist die Ergänzung, die sich auf den Ankauf des Instrumentes bezieht. Es liegen leider keine Zeugnisse darüber vor, in welcher Form sich der Kauf vollzogen hat. Die Bücher geben als Datum für den Ankauf den 29. April 1843 an. Da sich aus dieser Zeit keine Korrespondenz zwischen Wagner und dem Hause Breitkopf & Härtel nachweisen läßt, könnte man fast annehmen, daß Wagner persönlich von Dresden nach Leipzig gekommen ist, um sich den Flügel auszusuchen. Er war ja bei seiner Schwester Luise im Brockhausschen Familienkreis ein gern gesehener Gast und hatte dort fast genau ein Jahr früher einige Tage in ungetrübter Harmonie verbracht.

Daß Richard Wagner mit dem Instrument zufrieden gewesen sein muß, läßt sich nicht nur aus der obenerwähnten Stelle in „Mein Leben“ ableiten, sondern auch daraus, daß er im August des nächsten Jahres als Vermittler bei dem Flügelkauf von Theodor Twietmeyer aus Dresden auftrat. Breitkopf & Härtel schrieben am 14. August 1844 in dieser Angelegenheit folgendermaßen an ihn: „Das Instrument wird, nachdem es nochmals von uns durchgesehen, noch im Laufe dieser Woche nach Dresden abgehen, und hoffen wir, daß Sie dasselbe geeignet finden, Ihre gütige Empfehlung unsrer Fabrik, um die wir auch für die Zukunft bitten, zu rechtfertigen.“

Und doch gab es einen Umstand, der ihn des Besitzes seines Flügels nicht recht froh werden ließ. Das Instrument kostete 440 „Reichsthaler“, und das war für einen Musiker, der nicht gerade auf Rosen gebettet war, eine recht erhebliche Summe. Es ist aus Richard Wagners Leben sattsam bekannt, wie schwer er sich bis zu dem Augenblick, da der junge Bayernkönig für ihn eintrat, durchkämpfen mußte, und wie groß namentlich in diesen Jahren seine Bedrängnis war, so daß an dieser Stelle hierauf nur kurz hingewiesen zu werden braucht. Das dem Flügelkauf folgende Nachspiel erhellt schlaglichtartig den Existenzkampf Richard Wagners aus den Jahren von 1843—1851; denn bis zu diesem Termin sollte sich die Begleichung der Schuld hinziehen. Der hier im Lichtbild wiedergegebene Ausschnitt aus einem Geschäftsbuch der alten Klavierfabrik möge diesen Kampf des Genies gegen die unerbittliche Wirklichkeit stumm bezeugen.

Nur auf die ganz untenstehende, unauffällige Notiz und ihre Hintergründe sei noch kurz hingewiesen. Es gab außer diesen Büchern der Klavierfabrik natürlich noch zahlreiche andere Gruppen von Geschäftsbüchern im Breitkopfschen Hause. Auf ein Buch aus der Gruppe der sogenannten „Autoren-Conto-Bücher“ verweist die Notiz „Transport Aut. Co 210“ am unteren Rande des hier wiedergegebenen Eintrags. Und in diesem Buch stellt sich nun, fein säuberlich auf die „Soll“ und „Haben“-Seite verteilt, folgendes dar: Die Schuldsumme wurde nach siebeneinhalb Jahren als Honorar gegen die Oper „Lohengrin“ aufgerechnet. Wohlgemerkt, es ist nicht der Verleger gewesen, der diesen Vorschlag der Schuldabtragung machte, sondern Wagner selbst, der am 8. April 1851 anläßlich des Angebotes seines „Lohengrin“ folgendermaßen an das Verlagshaus schrieb: „... Zugleich würden Sie an mir ein gutes Werk bürgerlicher Menschlichkeit in sofern verrichten, als Sie durch Eingehen auf mein Anerbieten mir die sehnlich gewünschte Möglichkeit böten, mich gegen Sie einer — leider schon sehr alten! — Geldschuld zu entledigen, zu deren Entrichtung ich ohne eines solchen Auskunftsmittels in meiner jetzigen Lage immer mehr die Aussicht schwinden sehe. Die Streichung dieser Schuld würde ich nämlich gern als einziges Honorar ansprechen.“ Da es aber zu jener Zeit tatsächlich ein Risiko war — Wagner bekennt das in demselben Brief selbst freimütig — ein solches Werk herauszubringen, so zeigten sich damit die Verleger tatsächlich so, wie Wagner es in dem gleichen Schreiben ausdrückt: „Ihrer höheren Bildung und Ihres Charakters würdig“. Wagner selbst scheint an dieses Arrangement später nicht mehr gedacht zu haben, da sich anders seine Bemerkung in „Mein Leben“[1]), „... da der Musikhändler Härtel in Leipzig auf mein Anerbieten, den „Lohengrin“ herauszugeben ohne mir Honorar dafür zu zahlen, gern eingegangen war ...“ nicht erklären läßt.

Die Freude an dem Instrument ließ im Laufe der Jahre nach. Das kommt in der Selbstbiographie verschiedentlich zum Ausdruck. An einer Stelle[2]) nennt er den Flügel „gut gemeint, aber schlecht“ und an einer anderen[3]) vergleicht er ihn sehr zu seinem Nachteil mit einem gerade neu eingetroffenen Erardschen Flügel. „Ich ersah jetzt plötzlich“, so heißt es dort, „mit welchem tonlosen Instrumente, meinem alten Kapellmeister-Flügel von Breitkopf und Härtel, ich mich bis jetzt beholfen hatte, und verwies diesen sofort in den unteren Wohnungsraum, wohin meine Frau, als konservatives Element, sich denselben erbeten hatte. (Sie hat ihn später mit sich nach Sachsen gebracht und, ich glaube, für 100 Taler verkauft.)“

Mit der Rückkehr des Instrumentes nach Sachsen in die Wohnung der Frau Minna Wagner in Dresden entzieht es sich noch nicht unseren Blicken. Die allerdings nicht ganz sicher aufgestellte Behauptung Richard Wagners, daß seine Frau den Flügel für 100 Taler verkauft habe, entspricht nicht den Tatsachen. Frau Wagner hat das Instrument bis zu ihrem Tode im Jahre 1866 bei sich gehabt. Das bezeugen einmal ein Brief des Bildhauers Gustav Kietz an Carl Friedrich Glasenapp vom Anfang des Jahres 1866 und zweitens ein Brief Wagners selbst an seine Schwester Clara Wolfram vom 15. Januar 1867. Dem Brief von Kietz gingen die unerquicklichen Gerüchte voraus über die angeblich zu geringe Sorge Wagners für seine Frau — törichte Presseäußerungen, die sogar eine öffentliche Entgegnung der Frau Minna zur Folge hatten. Kietz schrieb[4]): „Bei einem Besuch in ihrer Wohnung auf der Walpurgisstraße in Dresden traf ich Frau Minna in großer Erregung an. Sie war dort sehr stattlich eingerichtet; ich sah dort Möbel aus früherer Zeit, auch Wagners großen Flügel und verschiedene Bilder meines Bruders ...“ Und die Stelle in dem Brief Richard Wagners an seine Schwester Clara Wolfram lautet folgendermaßen: „Daß Minna bei ihren Vermächtnissen Dich nicht besser bedacht hatte, thut mir aus vielen Gründen sehr leid: Du weißt aber, ihre persönlichen Neigungen gingen nie nach der Seite der mir befreundeten Wesen hin. Gott weiß, wem sie so manches zugetheilt hat, was wahrscheinlich in anderen Händen sinnvoller aufgehoben war ... An den Flügel hast du, glaub' ich, nicht viel verloren, außer für das, was er als Andenken werth war ...“

Auch nach dem Tode der Frau Minna können wir das Schicksal des Instrumentes noch weitere vierzehn Jahre hindurch verfolgen. Minna Wagner hatte in ihrem am 1. Mai 1865 errichteten Testament[5]) als alleinige Erbin ihre „Schwester“ Natalie eingesetzt[6]).

[1]) a. a. O., Bd. XV, S. 23.

[2]) a. a. O., Bd. XIV, S. 281.

[3]) a. a. O., Bd. XV., S. 156.

[4]) Carl Fr. Glasenapp, Das Leben Richard Wagners. Bd. IV, 4. Aufl., S. 149. Leipzig 1908.

[5]) Die Nachrichten über dieses Testament übermittelte mir freundlicherweise das Amtsgericht Dresden, wofür ich auch an dieser Stelle ergebensten Dank ausspreche.

[6]) Natalie war in Wahrheit Minnas Tochter. Sie wußte ihre uneheliche Geburt — sie war 17 Jahre jünger als ihre Mutter —, wie das folgende Briefzitat und das Dresdner Testament beweisen, bis in ihr hohes Alter zu vertuschen.

Ihr fiel also auch der Konzertflügel zu, der übrigens in dem Testament nicht einzeln aufgeführt ist, und bei ihr befand er sich auch noch im Jahre 1880. Das an Dokumenten unerschöpfliche Archiv des Hauses Breitkopf & Härtel bewahrt vier Briefe aus diesem Jahr von Natalie geb. Planer, verw. Bilz, die diesen Aufschluß gewähren. Natalie lebte in ärmlichen Verhältnissen und versuchte, sich durch den Verkauf des Flügels an die Hersteller die nötigen Mittel zum Einkauf in ein Stift zu verschaffen. Eine Stelle ihres ersten Briefes (Marienberg i. Sa., 4. II. 1880) ist so interessant und beleuchtet den Flügel und seine Geschichte so hell, daß wir sie im Wortlaut wiedergeben möchten: „Seit meiner frühesten Kindheit an die längste Zeit meines Lebens, und bei allen entscheidenden Lebensverhältnissen seines vielbewegten Künstlerlebens mit dabei, schenkte mir Richard als er in Paris von der Firma Erard einen Flügel zum Geschenk erhalten, den bei Ihnen gekauften Flügel, welcher ihn ins Exil nach der Schweiz, Venedig und Paris begleitet, und von ihm selbst hoch geschätzt wurde, worauf er auch alle seine berühmten Meisterwerke, wie Tannhäuser, Lohengrin, Meistersinger und Niebelung Trielogie usw., gewiß bevor eines anderen Menschen Ohr diese herrlichen Tonschöpfungen gehört, darauf gespielt hat. Dieser schöne Flügel ist aber auch ein Meisterwerk Ihrer Fabrik wegen seiner Gediegenheit, seiner Bauart und schönen Tonfülle, worauf Sie noch heute stolz sein können, da er in seiner Vollendung nach so einer Reihe von Jahren Ihrer hochgeschätzten Firma zum Ruhm und Ehre gereicht. Richard hat den Erardschen Flügel schon längst rouiniert, während der Ihrige noch schön und wohlerhalten in seiner Mechanik und Tonfülle ist. Dann aber ist mir dieser herrliche Flügel, welchen ich wie ein Heiligtum hoch gehalten zum zweitenmal, Testamentarisch mit sämtlichen anderen Möbeln aus der Wagnerschen Hauseinrichtung vermacht worden, als meine gute Schwester, nach einer länger als dreißigjährigen Ehe mit Richard ... im Jahre 1866 in Dresden starb, wo ich bei ihr war ..."

Was bei dieser Darstellung am meisten auffällt, ist die Behauptung, daß Wagner den Flügel seiner „Schwägerin" verehrt habe. Davon findet sich weder eine Spur in „Mein Leben" noch auch in dem Briefwechsel zwischen ihm und seinen Familienangehörigen. Vielleicht hat er einmal mündlich etwas geäußert, was sich Natalie so zurecht gelegt hat. Wie dem nun sei, Natalie hatte ein Interesse daran, zu beweisen, wie wertvoll ihr das Instrument war, und sie befand sich in Not. Grund genug auch für uns, über eine kleine fromme Ungenauigkeit hinwegzusehen.

Breitkopf & Härtel bemühten sich nun, ihrerseits einen Käufer für das Instrument ausfindig zu machen, und wußten den Pianofortefabrikanten Robert Seitz in Leipzig dafür zu interessieren. Es kam zum Briefwechsel zwischen Seitz und Natalie Bilz, an dem zunächst noch Breitkopf & Härtel teil hatten. Aber ob der Verkauf wirklich zustande gekommen ist, läßt sich leider nicht mehr nachweisen. Man kann nur hoffen, daß sich eines Tages doch noch eine Spur von dem Verbleib des Instrumentes finden läßt. Ganz gleichgültig, in wessen Besitz der Flügel schließlich übergegangen ist: wenn der Käufer oder der Erbe etwas von seiner Geschichte wußte, wird er ihn nicht haben verderben lassen, da er ihm das bedeuten mußte, „was er als Andenken werth war."

Ein erheblicher Teil der Werke Richard Wagners bis zu den Anfängen des „Tristan" und den ersten Konzeptionen von Teilen des „Siegfried" ist an ihm entstanden. Wir glauben, diese kleine Studie nicht besser beschließen zu können als mit jener Stelle aus „Mein Leben", an der Wagner — es ist die einzige dieser Art — genau angibt, was er an diesem Instrument komponiert hat[1]). Sie lautet: „Noch ermüdet von meiner angestrengten Arbeit an „Oper und Drama", angegriffen von so manchem, was mein Gemüt kummervoll betraf, setzte ich mich seit langer Zeit zum ersten Male wieder an meinen, aus der Dresdener Katastrophe geretteten Härtelschen Flügel, um zu versuchen, wie ich mich zur Komposition meines schwerwiegenden Heldendramas anlassen würde. Ich entwarf in flüchtiger Skizze die Musik zu dem in jener Fassung nur andeutend ausgeführten Gesange der Nornen; als ich auch Brünhildes erste Anrede an Siegfried in Gesang übersetzte, entsank mir aber bald aller Mut, da ich nicht umhin konnte, mich zu fragen, welche Sängerin im nächsten Jahre diese weibliche Heldengestalt in das Leben rufen sollte ..."'

Das Berliner Glockenspiel und seine Musik

Im Rahmen der Berliner Kunstwochen 1938 wird auch auf dem Berliner Glockenspiel der Parochialkirche eine Glockenmusik von Georg Friedrich Händel zur Aufführung gelangen. Mit den Konzerten auf Turmglockenspielen ist eine jahrhundertealte Tradition lebendig geblieben, die heute nur noch an wenigen Stätten in Deutschland (Berlin und Danzig) eine regelmäßige Pflege erfährt. Eine eigentümlich wunderbare Welt eröffnet sich dem Besucher, der gelegentlich oder durch bewußtes Nachforschen veranlaßt sich näher mit diesen majestätischen Instrumenten beschäftigt. Zahlreiche Reisebeschreibungen des 17. und 18. Jahrhunderts schildern in begeisterten Worten die Kunst der Spieler und die besondere Schönheit ihrer Instrumente. Charles Burney in seinem „Present State of Music", London 1773, berichtet von seiner äußersten Bewunderung für den Amsterdamer Glockenisten Pothoff, der „mit seinen beiden Händen Passagen ausführte, die schon schwierig mit allen zehn Fingern zu spielen" wären. Triller, Triolen, ja sogar Arpeggien und viele andere Figuren meisterte er mit großer Sicherheit.

Angeregt durch seine Reisen in Holland erwarb Friedrich I. ein Werk ohne Glocken. Es bestand aus der Walze, dem Mechanismus der Tastenbewegung, dem Triebwerk für Uhr und Glockenspiel und dem Gehäuse. Die Glocken selbst sollten von dem Oberinspektor der Königlichen Hof- und Geschütz gießerei, Johannes Jacobi, gegossen werden. Dieser Auftrag erwies sich indessen als verfehlt. Nach mancherlei Wirrnissen des Baues und der Aufstellung erklang das Glockenspiel am 1. Januar 1715 zum ersten Male, bedeutete indessen für alle Zuhörer eine große Enttäuschung. Die Glocken der mittleren und oberen Lage waren unrein und unharmonisch, ihr Zusammenklang leider ein recht unerfreulicher. „Schnarrt, zweideutig, klingt als eisern, stumpf," lauteten die Prädikate, die von einer eingesetzten Prüfungskommission ab-



phot. Berliner Volkszeitung

Glockenmeister Bender am Spieltisch

[1]) a. a. O., Bd. XV, S. 21f.

gegeben wurden. Nach vergeblichen Versuchen, durch Umguß und Ausfeilen den Schaden zu beheben, wandte man sich schließlich an den berühmten Glockengießer Jan Albert de Grave in Amsterdam, der in einem ausführlichen Schreiben über die wesentlichen Erfordernisse eines guten Glockengusses antwortete. Ein Auftrag über 35 Spielglocken (zwei waren allein noch übrig geblieben aus dem Gießunternehmen Jacobis) kam zustande; die Lieferung wurde in 17 Holzfässern ausgeführt. Im November 1717 erklang das neue Glockenspiel zum erstenmal zur Freude und Bewunderung der anwesenden Gemeinde. Der Wohlklang und die Reinheit der Harmonie zeugen von der großen Kunstfertigkeit des berühmten Glockengießers, der auch das Salzburger und Potsdamer Spiel gefertigt hat. Noch heute nach 200 Jahren ist Werk und Spiel von gleich guter Beschaffenheit und bildet wohl mit einen der schönsten Kunstschätze unserer Reichshauptstadt.

Das mechanische Spiel der Walze ist mit der Stundenuhr verbunden und löst sich jeweils nach Ablauf von $7^1/_2$ Minuten aus. Um die Viertel- und Dreiviertelstunde erklingen kurze viertaktige Motive, die halbe und volle Stunde wird von einem längeren Spiel angegeben, die übrigen Unterteilungen sind kurze, ein- bis viertönige Warnungen. Im Gegensatz zum Potsdamer Glockenspiel der Garnisonkirche wird in Berlin das Programm der vollen und halben Stunde gewechselt. Dies geschieht durch Aufsetzen neuer Stifte, die zur Regulierung des Rhythmus' in acht verschiedenen Längen vorhanden sind. Zum Einsetzen der Notenstifte dienen 120 Reihen quadratischer Löcher, zu je 40, so daß im ganzen 4800 vorhanden sind.

Die handgespielte Glockenmusik wird an einem Spieltisch ausgeführt, der einer alten Orgel ähnlich sieht. Für die tiefen Glocken ist das Pedal eingerichtet, das wegen der Schwere der Klöppel mit dem ganzen Fuß niedergedrückt werden muß. Es bedarf eines bedeutenden Kräfteaufwandes und großer Geschicklichkeit, um es manualiter und pedaliter in lebhaften Läufen und Sprüngen erklingen zu lassen. Um so erstaunlicher ist die Kunst, mit der es die niederländischen Glockenisten zu behandeln wußten. Ihr bedeutendes Können ist uns in einigen Zeugnissen erhalten. Dirck Scholl, ein Glockenist des 17. Jahrhunderts, spielte Fugen, die van Blankenburg für Orgel komponiert hatte. Die wertvollste Sammlung ist das „Beiaard-Repertorium" von Johannes de Gruytters, Antwerpen 1746, das Suitensätze, Menuette, Märsche usw. enthält. Matthias van den Gheyn, der berühmteste flämische Komponist des 18. Jahrhunderts, schrieb zahlreiche Präludien und Fugen für das Glockenspiel. Aus der Glockenmusik Händels, im ganzen 17 Stücke, gelangen vier auf dem Berliner Glockenspiel in den Kunstwochen zur Aufführung. Die Stücke sind zweistimmig gesetzt und bilden zumeist Bearbeitungen anderer Händelscher Originalwerke.

Eine besondere Eignung besitzen die Volksliedmelodien, die in den Mittwochmittags-Konzerten des Berliner Glockenspiels eine bevorzugte Pflege erfahren. Jeweils acht Volkslieder sind unter einem bestimmten Thema zusammengefaßt und werden in zweistimmigen Sätzen und Variationen abgewandelt. Hierbei wird zunächst die Melodie in ihrer einfachsten Form in der mittleren Lage vorgetragen und darauf in der höheren mit lebhaften Veränderungen wiederholt. Schließlich erscheint die Melodie auf den großen Glocken im Baß und wird von schnellen Gegenstimmen begleitet.

Für die Pflege und Erhaltung dieses einzigartigen Instrumentes ist eine große Zuhörerschaft der Stadt und der Gemeinde dankbar.

Dr. Georg Karstädt

Die Reichsmusiktage in Düsseldorf

(Hauptbericht)

Die beiden festlichen Opernaufführungen nach und neben der Maurick-Premiere galten bekannten Werken. Es war verdienstvoll, Paul Graeners erste musikalische Bühnenschöpfung, „Don Juans letztes Abenteuer", in so repräsentativem Rahmen herauszustellen und in Erinnerung zu bringen. Die Oper, deren dichterische Werte (Otto Anthes ist der Urheber des Textbuches) nicht zu unterschätzen sind, ist auch im Musikalischen überraschend frisch geblieben. Sie führt eine noble Tonsprache, die dennoch des lyrischen Schmelzes so wenig wie der dramatischen Schlagkraft entbehrt. Unter Generalmusikdirektor Hugo Balzers Taktstock und der Regie von Otto Krauß, in den Hauptrollen mit Alfred Poell (Giovanni), Lotte Wollbrandt (Cornelia) und Paul Helm (Francesco) vorteilhaft besetzt, erfuhr das Werk eine ausgezeichnete Wiedergabe und ein überaus herzliches Echo. — Für die Freunde der Richard Straußschen Muse war es natürlich ein Ereignis, eine Aufführung der „Arabella" unter der Leitung des Altmeisters zu hören. Als sozusagen historisch beglaubigter Mandryka war hierfür Alfred Jerger aus Wien beordert worden. Lotte Wollbrandt verkörperte die Titelrolle mit Charme; Hildegard Ranczak (Zdenka), Henk Noort (Mattes), Josef Lindlar (Waldner), Elisabeth Höngen (Adelaide) und Clara Ebers (Fiakermilli) waren die übrigen wichtigen sängerischen Mithelfer. Ludwig Röffmanns lebendige Spielleitung im Verein mit der authentischen Partiturdeutung, die dem Orchester besondere Klangkultur abgewann, bewirkten einen außergewöhnlichen künstlerischen Hochstand dieses Abends. Strauß wurde stürmisch gefeiert.

*

Die Programme der drei Symphoniekonzerte brachten eine Reihe zum Teil nicht uninteressanter Uraufführungen. Von dem Königsberger Otto Besch hörte man eine „Ostmark-Ouvertüre", ein volltönendes, markiges Stück, in dessen Hauptthemen volkhaftes Empfinden lebt, das aber im allgemeinen Grundklang von der sonstigen, mehr besinnlichen Art des hochbefähigten, feinsinnigen Musikers auffallend abweicht. Der Breslauer Johannes Rietz wartete mit einer Rhapsodie für Orgel und Orchester auf, die gutes handwerkliches Können verrät und zwischen energiebetonte Ecksätze von virtuosem Schmiß eine sehr gegensätzliche, elegisch-verträumte Zwiesprache zwischen Orgel und Bratsche als gefühlvolles Intermezzo einschaltet. Ein „Romantisches Konzert für Bratsche und Orchester" von Hans Joachim Sobanski, das bei echt konzertanter Haltung des Soloparts seinen Titel vor allem durch den harmonischen Satzstil, die instrumentale Färbung und das Bemühen um vertieften Ausdruck rechtfertigt, fesselte besonders im Finale mit seinem exotischen Temperamenteinschlag. Aus Paul Juons „Rhapsodischer Symphonie" spricht abgeklärte Meisterschaft, die an manchen Großmeistern gereift ist und bei überlegener Handhabung der Mittel doch stets auch Eigenes von persönlichem Zuschnitt zu sagen hat. Zwei Orchesterstücke des jungen Österreichers Theodor Berger, „Capriccio" und „Fantasie" — beide mit zwei obligaten Sologeigen — erregten in ihrer atemlos absurrenden Bewegung, ihrer gewagten Polytonalität und rhythmischen, dynamischen wie koloristischen Gewürztheit Aufsehen; sie wurden von der einen Seite wütend beklatscht, von der anderen ebenso heftig niedergezischt. Daß in ihnen aber überdurchschnittliches Können steckt, ist nicht abzustreiten.

Außer diesen „absoluten" Neuheiten gab es relative, d. h. schon bekannte oder wenigstens schon aufgeführte Werke. So Alfred Irmlers „Symphonische Fantasie nach Rilkes Weise von Liebe und Tod"; Programmusik mit ausgesprochen „dichterischem" Ausdruckswillen, die ganz im Stilkreise der Jahrhundertwende verwurzelt ist und von der farbigen Ausmalung oder melodisch-empfindsamen Nachzeichnung poetischer Stimmungskurven lebt. Das Klavierkonzert „Castelli Romani" von dem Wiener Josef Marx fiel mit seiner einigermaßen bedenkenlosen Haltung ziemlich merkbar aus dem Rahmen einer ernsthaften Musikveranstaltung; es begegnete daher auch sehr eindeutiger und einmütiger Ablehnung. Kein größerer Kontrast hierzu war denkbar, als die dreisätzige Geigenmusik von Boris Blacher, die zwar auch bewußt auf seelischen Tiefgang verzichtet, aber doch musikantisch-echt wirkt und einer gewissen Humorigkeit nicht entbehrt. Eine Passacaglia und Fuge von Hans Bullerian war Zeugnis eines längst entsprechend anerkannten, vor allem an Brahms und Reger geschulten Könnens. Ein durchaus eigenes Gesicht, besonders in der ganz persönlichen Art der Klangmischungen, zeigt Werner Egks „Göttinger Kantate" nach Gedichten von Hölty; stimmungsschwere Baßgesänge mit Kammerorchester, die der Solostimme intensiven melodischen Ausdruck mitgeben und alles Koloristische oder Dekorative des Orchesterparts in knappe Formeln bannen. Mit Recht erntete Max Trapps Violoncellokonzert wirklich begeisterten Beifall. Das ist ein ebenso dankbares, wie musikalisch, satztechnisch und stilistisch völlig ausgereiftes Werk, das jeder Banalität aus dem Wege geht und eine glückliche Vereinigung von vorklassischer „Sachlichkeit" mit romantisch blühender Gesanglichkeit darstellt. Egk und Trapp dirigierten übrigens ihre Kompositionen selbst, während die anderen Hugo Balzer betreute, der das letzte (dritte) Symphonie-

konzert zum Gedenken an den 70. Geburtstag Max v. Schillings' mit dessen „König-Ödipus"-Prolog eröffnete. Dem Städtischen Orchester war mit den drei umfänglichen Programmen (neben allen anderen Verpflichtungen) eine ziemlich erhebliche Arbeitslast in sehr kurzer Vorbereitungszeit zu bewältigen gegeben. Es behauptete sich jedenfalls mit Ehren. Als Solisten wirkten an den drei Abenden mit: Walter Drwenski (Orgel), Emil Seiler (Bratsche), Walter Gieseking, Max Strub, Ludwig Hoelscher und Rudolf Watzke.

In den beiden Kammermusiken herrschten bestätigte Qualitäten vor. Unbekannt waren nur ein von dem Hamburger Hamann-Quartett gespieltes Streichquartett *d*-moll seines Primgeigers Bernhard Hamann, eine Komposition, die den Kenner kammermusikalischer Satzkunst verrät; und ein uraufgeführtes Streichquartett des Höffer-Schülers Erich Thabe, ein Versuch, sich im Rahmen des „Statthaften" mit neuzeitlichen Tendenzen (Linearität, Motorik, klassizistische Formung) auseinanderzusetzen. Das Fehse-Quartett, das für dieses Stück warb, spielte außerdem ein in spätromantischen Bezirken beheimatetes, von edler Ausdrucksmelodik gespeistes Streichquartett E. N. v. Reznicеks und das außergewöhnlich schöne, von echtbürtiger Musikalität zeugende Streichquintett op. 10 von Philipp Jarnach, ein Variationenwerk, das mit Maß die Grenzen überlieferter Satzmittel weitet und viele starke, eigengeprägte Eingebungen birgt. Sonst hörte man noch, von Jan Bresser und Willi Hülser interpretiert, Gerhart v. Westermans Violinsonate, eine geigerisch ergiebige Spielmusik; und, als liebenswürdige Arbeit von innerlicher und doch klanglich-reizvoller Haltung, Hans Chemin-Petits Kantate für Sopran (Margarete v. Winterfeld) und Kammerorchester „An die Liebe".

Künstlerische und repräsentative Höhepunkte unter den Konzerten des Gesamtprogramms waren: die Aufführung von Pfitzners Romantischer Kantate „Von deutscher Seele" unter Balzer mit den Chören der Städtischen Bühnen und des Städtischen Musikvereins, sowie den Solisten Helene Fahrni, Elisabeth Hoengen, August Seider und Helmuth Schweebs, und das Festkonzert in Anwesenheit des Reichsministers Dr. Goebbels am Abend nach der großen kulturpolitischen Kundgebung; dieses war — wie es für die Reichsmusiktage Tradition werden soll — Beethovens 9. Symphonie gewidmet. Das Berliner Philharmonische Orchester und der Bruno Kittelsche Chor waren dafür aus der Reichshauptstadt gekommen. Ihre innige Vertrautheit mit dem Werke bestätigte sich unter Prof. Hermann Abendroths Leitung in einer Wiedergabe von starker Wirksamkeit, an der auch das solistische Vokalquartett (Ria Ginster, Lore Fischer, Walter Ludwig und Rudolf Watzke) hervorragenden Verdienstanteil hatte. Der Leistungsschwerpunkt des Pfitzner-Abends lag im Chorischen. Die Wogen der Begeisterung gingen in beiden Konzerten hoch.

*

Nur kurz gestreift werden können hier die vier Werkkonzerte, die das NS.-Reichssymphonieorchester unter Leitung seiner beiden Dirigenten Generalmusikdirektor Franz Adam und Kapellmeister Erich Kloß mit gemischt klassischen und neuzeitlichen Programmen in verschiedenen Düsseldorfer Betrieben erfolgreich durchführte. Auch ein Konzert der Vereinigten Düsseldorfer Männerchöre unter der Gesamtchorleitung von Kreischormeister Hubert Becker und ein Abend des Kölner Männergesangvereins unter Prof. Eugen Papsts Direktion seien wenigstens am Rande vermerkt. Bei der Würdigung der Eröffnungsfeiern des Musiklagers des NSD.-Studentenbundes und des Musikschulungslagers der Reichsjugendführung muß schon aus Raumgründen die Darlegung der grundsätzlichen Gedankengänge und Zielsetzungen, wie sie in den ausführlichen Ansprachen, die hier wie dort den Mittelpunkt der Veranstaltungen bildeten, zum Ausdruck kamen, den Vorrang vor der Einzelbetrachtung der in den Rahmenprogrammen dargebotenen schöpferischen und nachschöpferischen Leistungsproben haben. Es ist ja bekannt, daß die — für die praktische Musikarbeit in Betracht kommende — jüngste Generation, die in den großen Jugendorganisationen zusammengefaßt ist, stilistisch bewußt an die Vorklassik (insbesondere das Bach-Händel-Zeitalter) anknüpft und aus der Vermählung dieser Stilwelt mit Elementen des alten wie des neuen Volksliedes und bis zu einem gewissen Grade (mehr oder minder unbewußt) auch solchen der weiland sogenannten „neuen Sachlichkeit" einen „unsentimentalen" und „unpathetischen" Musizierstil für Gegenwart und Zukunft zu entwickeln strebt. Daß die dabei zutage tretenden Resultate, der Absichtlichkeit ihres Ursprungs (d. h. nicht etwa: der Absicht ihrer Urheber) gemäß, zunächst stark formalistischen Charakter haben müssen, ist begreiflich. Das erhärteten auch in der „Festlichen Morgenmusik der Hitler-Jugend" — die musikalische Abendveranstaltung des NSDStB. konnte der Berichterstatter leider nicht wahrnehmen — die Arbeiten von Gerhard Maaß, Cesar Bresgen und Heinrich Spitta. Wieweit diese Wegsuche sich späterhin noch einmal im höheren und persönlicheren Sinne schöpferisch auswirken wird, darüber lassen sich keine Voraussagungen machen. An dem Ernste und der absoluten Sauberkeit des Wollens ist nicht zu zweifeln.

Der Musikreferent der Reichsstudentenführung, Rolf Schroth, sprach über das Thema: „Der Musikstudent im Kampf um den völkischen Kulturwillen." Er wandte sich gegen jede spezialistische Begrenzung des Studiums und forderte eine musische Gesamterziehung, die Körper, Seele und Geist harmonisch ausbilde, zur Einheit von Soldatentum und Kultur hinführe und im Erlebnis der Gemeinschaft die junge Generation befähige, die Kluft zwischen Volk und Kunst dereinst zu überbrücken. Im Sinne dieser Ideen wurden auch Einzelprobleme der musikalischen Hochschulerziehung erörtert. Der Musikreferent der Reichsstudentenführung, Bannführer Wolfgang Stumme, gab einen Rechenschaftsbericht über die bisherigen vier Jahre musikalischer Arbeit in der HJ., die, ausgehend von der Pflege des Volksliedes als der Grundlage aller Musik, zur Pflege und zum Verständnis der großen Kunstwerke führen wolle und in dieser Richtung bereits manches erreicht, manches aber noch zu erreichen habe. Die Einrichtung dreijähriger Lehrgänge für Volks- und Jugendmusikleiter soll die Heranbildung des erforderten Nachwuchses an geeigneten Musikerziehern sicherstellen. Musikübung und Ausbildung zu ernster musikalischer Leistung gehören zum Dienste der Hitler-Jugend, da heute in Deutschland Musik als Staatskunst anzusprechen sei.

Von einer anderen, speziellen Seite aus wurden die Bindungen zwischen Kunst und Volkstum von Staatsrat Dr. Hans Severus Ziegler bei Eröffnung der Ausstellung „Entartete Musik" im Düsseldorfer Kunstpalast beleuchtet. Diese „kulturpolitische Lehrschau" trägt das versöhnliche Motto: „Sie will nicht Wunden schlagen, sie will nicht Deutsche von Deutschen trennen, aber sie will reinlich scheiden und eine saubere Atmosphäre schaffen." Diesem Grundsatze entsprechend begründete Staatsrat Dr. Ziegler das Unternehmen von der Warte des verantwortungsbewußten Kulturpolitikers aus, der sich darüber im klaren sei, daß der Wandlungs- und Gesundungsprozeß seine Zeit brauche, daß aber darum Klärung der Begriffe bezüglich der Sonderung des Gesunden vom Kranken auf dem Gebiete der Musik nur um so dringender nötig sei. In seinen Ausführungen über die Zersetzungserscheinungen der Verfallszeit berührte der Redner mancherlei Dinge, Personen und Zustände, die — ebenso wie zahlreiche Bild-, Wort- und Tondokumente der Ausstellung selbst — in den anderthalb Jahrzehnten nach dem Kriege gerade auch in der „AMZ." Gegenstand energischer Abwehrkämpfe waren.

Die Tagung „Singen und Sprechen" wurde durch eine Ansprache von Prof. Max Donisch eingeleitet, der mitteilte, daß diese Tagung der Auftakt zu einem großen „Internationalen Kongreß Singen und Sprechen" sei, der auf Anregung des Reichsministers Dr. Goebbels vom 16. bis zum 23. Oktober in Frankfurt a. M. abgehalten werden wird. Es sollen hier wie dort die praktischen und theoretischen Probleme zum Thema bearbeitet, Erfahrungen ausgetauscht und gemeinschaftliches Wirken aller als Sänger oder als Sprecher mit den einschlägigen Fragen Befaßten angestrebt werden. Zugleich soll mit Einsatz aller Kräfte auf das Ziel zugesteuert werden, deutsche Gesangs- und Sprechkunst über die Grenzen hinaus zu verbreiten. Prof. Carl Clewing ging in seinem Referat über „Singen und Sprechen mit besonderer Berücksichtigung der ausgleichenden Regelung deutscher Hochsprache" auf die Erläuterung einzelner phonetischer Erscheinungen ein, während der Frankfurter Sprachwissenschaftler Prof. Friedrich Karl Roedemeyer über die Bemühungen des Kulturamts der Reichsjugendführung und ihrer ausführenden Organe um die Gesunderhaltung von Stimme und Sprache der Jugend als eines Teiles der Volksgesundheit überhaupt und als Voraussetzung für jede Sing- und Sprechkunst berichtete.

Gedacht sei noch der Festsitzung anläßlich der Musikwissenschaftlichen Tagung, in der nach einer Begrüßungs-

rede des Präsidenten der Deutschen Gesellschaft für Musikwissenschaft Prof. Dr. Ludwig Schiedermair dem bekannten Musikgelehrten Prof. Dr. Friedrich Blume Gelegenheit gegeben war, über das Thema „Musik und Rasse" zu sprechen. Er würdigte die großen Schwierigkeiten, die der ernsten Forschung auf diesem Gebiete besondere Verantwortung auferlegen und gab dafür bezeichnende Beispiele an, wobei auch das noch heiß umstrittene Problem der Gregorianik gestreift wurde. — An weiteren Tagungen, die gegen Ende des Festes stattfanden, sind zu verbuchen: die Kulturtagung des Deutschen Gemeindetages unter dem Vorsitz des Reichsleiters Oberbürgermeister Fiehler (München) und die Tagung des Amtes Konzertwesen unter Leitung von Staatsrat Oberbürgermeister Dr. Krebs (Frankfurt a. M.).

Auf die musikalische Umrahmung und Ausschmückung aller verschiedenen Eröffnungsfeiern kann hier unmöglich im einzelnen eingegangen werden. Nur erwähnt sei auch als musikalisches Intermezzo ein Tee-Empfang, den Oberbürgermeister Dr. Dr. Otto im Beisein des Gauleiters Staatsrat Florian auf der Rheinterrasse gab und bei dem das Kölner Kammertrio für alte Musik zur allgemeinen Erholung köstliche Barockwerke erklingen ließ. Nachzuholen ist noch ein kurzer Rückblick auf die Eröffnungsfeier des gesamten Festes im Kaisersaal der Tonhalle. Paul Graener hatte zu ihrer klanglichen Bereicherung einen hymnisch-beschwingten Orchestersatz „Feierliche Stunde" beigesteuert, der hier seine Uraufführung erlebte. Oberbürgermeister Dr. Dr. Otto begrüßte Staatssekretär Hanke als Vertreter des Reichsministeriums für Volksaufklärung und Propaganda und Generalintendant Dr. Drewes als den künstlerischen Organisator dieser ersten Reichsmusiktage. Prof. Dr. Graener als Vizepräsident der Reichsmusikkammer widmete in seiner Festrede Worte warmen Dankes dem Schirmherrn der Reichsmusiktage, Reichsminister Dr. Goebbels, sowie den anderen Persönlichkeiten, die am Zustandekommen dieser Tage beteiligt waren.

Über die große Kulturpolitische Kundgebung mit der umfassenden Rede des Reichsministers Dr. Goebbels als Mittelpunkt ist inzwischen in den Tageszeitungen so ausführlich berichtet worden, daß ihr repräsentativer Verlauf wie auch der wohl kaum überraschende Inhalt der Rede als allgemein bekannt vorausgesetzt werden darf. Der Minister verkündete die Stiftung eines Nationalen Musikpreises für den besten Geiger und Pianisten im Werte von je 10000 RM. und stellte den Erlaß eines neuen deutschen Musikrechts in absehbarer Zeit in Aussicht. Gauleiter Staatsrat Florian gab in seiner Eröffnungsansprache bekannt, daß, dem Wunsche des Führers entsprechend, nunmehr in Düsseldorf die Monumentalbauten der Schlageter-Halle und eines neuen Opernhauses in Angriff genommen werden sollen. Die Schirmherrschaft über beide Bauten hat Reichsminister Dr. Goebbels übernommen. — Dr. Richard Strauß dirigierte zur Einleitung der Kundgebung sein „Festliches Präludium" und als Auftakt zur Ministerrede die dritte Leonoren-Ouvertüre.

Abschließend ist zu sagen, daß die Düsseldorfer Woche den Charakter der Reichsmusiktage als eines „Festes der musikalischen Volksgemeinschaft" zum ersten Male geprägt und als Beispiel hingestellt hat für kommende Jahre, denen es vorbehalten sein wird, die Durchführung des Gedankens noch in wesentlichen Einzelheiten auszubauen und immer vollkommener zu gestalten.

Walter Abendroth

Die Einweihung des „Dessauer Theaters"

Am 29. Mai wurde in Gegenwart des Führers das neuerbaute Theater in Dessau als erstes im nationalsozialistischen Deutschland seiner Bestimmung übergeben. Schon äußerlich trägt der Bau in riesigen Ausmaßen die schlichten ruhigen Vertikallinien, die den heutigen Stil kennzeichnen. Innen ist er von edler Einfachheit, die das Auge um so mehr beglückt, als seine Formen von einer ebenso eigenartigen wie geschmackvollen Farbenharmonie hervorgehoben werden: die Decken rein weiß mit sparsam verwendeten schmalen Goldstreifen; ebenso die Wände in Foyer und Wandelhalle, sofern sie nicht mit sehr schönem dunkelgrauem deutschem Marmor getäfelt sind. In dem lichten Zuschauerraum, dessen einzigen Schmuck ein großer Kristallkronleuchter bildet, herrscht ein warmes, weiches Erdbeerrot des Gestühls. Sämtliche 1260 Sitze sind gleich gepolstert. Auch der ganz schmucklose Vorhang hat diese Farbe. Es gibt über dem Parkett nur einen einzigen, weit vorgeschobenen Rang, so daß sich der Raum mehr in die Breite als in die Höhe ausdehnt und von jedem Platz gleichmäßig gute Sicht gewährt. Das Theater ist auch in technischer Beziehung eine Sehenswürdigkeit. Die Hauptbühne ist 25 m breit und 20 m tief; die beiden Nebenbühnen fast ebenso groß und durch mehrere Bühnenwagen leicht beweglich. Die Hinterbühne ist 26 m tief und besitzt einen Bühnenwagen von 17 m im Quadrat, in den eine Drehbühne von 16 m Durchmesser eingebaut ist. Der ganze Apparat kann bis vorn an die Rampe geschoben werden. Vier eiserne Vorhänge und eine Regenanlage schützen die Bühne bei Feuersgefahr. Das Orchester kann 9 m tief versenkt, aber auch bis zur Bühnenhöhe gehoben werden, um als Vorbühne zu fungieren. Der Zuschauerraum kann ganz durch indirektes Licht erleuchtet werden. Er enthält eine Lüftungsanlage, unter den Sitzen entlanglaufend, die ständig frische Luft, je nach Bedarf erwärmt, gekühlt oder entfeuchtet, einführt, während die verbrauchte Luft dauernd abgesaugt wird. Auf der letzten Parkettreihe sind zehn Sitze für Schwerhörige angebracht, denen eine besondere Anlage erlauben wird, sich mittels angeschlossenem Kopfhörer einem ungetrübten Genuß ihres Theaterbesuchs hinzugeben.

Die Einweihungsfeier war mit dem Gautag für Magdeburg-Anhalt zusammengelegt worden und hatte viele auswärtige Gäste herbeigeführt. In der Mitte des großen Rangbalkons nahm der Führer Platz zwischen dem Reichsminister Dr. Goebbels und dem Reichsstatthalter und Gauleiter Rudolf Jordan, der, nachdem Beethovens „Weihe des Hauses" verklungen, die Gäste begrüßte und in herzlichen Worten seines Vorgängers Wilhelm Friedrich Loeper als tatkräftigen Förderer des neuen Volkstheaters gedachte, um dann dem Führer zu danken, der als Bauherr des neuen Deutschlands auch der eigentliche Bauherr dieses Hauses sei, das als erster Theaterneubau im Dritten Reich den Kulturwillen praktisch verwirkliche. Hierauf ergriff der Reichsminister Dr. Goebbels das Wort. Und dann klang, getragen von einer auffallend schönen Akustik, der erste Hochgesang deutscher Romantik durch den Raum: Webers „Freischütz". Mit Fug und Recht war das deutscheste Werk des „deutschesten aller Musiker" — kein Geringerer als Richard Wagner hat dem Komponisten des „Freischütz" diesen Ehrentitel verliehen — für diese Weihestunde ausgewählt worden. Belmonte und Tamino waren noch Kosmopoliten, der Max und Agathe sind unverkennbar Kinder deutschen Blutes. Zum ersten Male erklingt bei Weber das Lied der Heimat von der Bühne, und rauscht im Orchester der deutsche Wald. Und dieses Bekenntnis zu deutschem Volk und Wesen, zu Wahrhaftigkeit und Schlichtheit im Denken und Musizieren bestimmt den „Freischütz" vor andern Werken dazu, dem künstlerischen Wirken des ersten neuerbauten Volkstheaters Sinnbild und Richtschnur zu sein.

Auf diesem Grundton bildeten die drei Hauptstützen der Aufführung, Intendant Hermann Kühn als Spielleiter, Generalmusikdirektor Helmut Seidelmann als Dirigent und Gustav Singer als Bühnenbildner, einen Dreiklang von vollendeter Harmonie. Hermann Kühn, ein Gegner jeder gedankenlosen Schablone und jedes falschen Pathos, hat seinen Ruf als hervorragender Erzieher des gesamten Opernpersonals zu natürlicher, schlichter und aus der Musik heraus empfundener Darstellung fest begründet. Mustergültig unterstützt wurde er dabei durch die wundervollen Bühnenbilder. Die Seele der bayrischen Ostmark (der Freischütz spielt bekanntlich im Böhmerwald) konnte nicht lebendiger erfaßt werden, als es hier geschah. Auch die Wolfsschlucht mit ihren Schrecknissen war geschickt und sehr wirkungsvoll aufgebaut, ohne in den gefährlichen Schritt zum Lächerlichen abzugleiten. Helmut Seidelmann mit seinem glänzend spielenden Orchester hielt alles, was der festliche Aufschwung der Ouvertüre versprochen hatte. Die ausgezeichnete Klangwirkung im neuen Hause gibt den Charakter der einzelnen Instrumente viel schärfer wieder, als wir es bisher gewöhnt waren. Aber keines brauchte diese akustische Erscheinung zu scheuen.

Unter den Solisten ragten Dr. Horst Wolf als Max und Augusta Poell als Agathe besonders hervor. Sehr Gutes leisteten auch Rudolf Wünzer als Kaspar, Walther Puck als Erbförster und Nuscha Krumhaar als tüchtiges und glaubwürdiges Annchen, die den alten Stil der tänzelnden Soubrette gegen den sehr viel besseren der gescheiten und warmherzigen Freundin vertauscht hatte. Staatsschauspieler August Eichhorn lieh der Gestalt Samiels seine Kunst.

Friederike v. Krosigk

Das 5. deutsche Heinrich Schütz-Fest in Frankfurt am Main

Von der Erkenntnis, daß solche Feste sehr leicht im Historischen erstarren können, ging die Neue Schütz-Gesellschaft aus, als sie ihr Programm für Frankfurt entwarf. Gewiß wird die große Masse der Musikhörenden kaum das Werk von Heinrich Schütz umfassend kennen. Darauf können solche Feste letztlich auch nicht abzielen. Daß in ihren Darbietungen das Werk des Meisters natürlich den Ehrenplatz einnimmt, ist selbstverständlich, daß er aber als Gesamt-

erscheinung gekennzeichnet wird, dadurch, daß man ihn mitten in die Wirksamkeit seiner Zeitgenossen, seiner Lehrer und seiner Schüler stellt, darf zwar nicht als neu, aber doch als der Sache sehr dienlich hingenommen werden. Musiker und Musikanten des ansteigenden 17. Jahrhunderts bekamen weiten Raum in den Frankfurter Darbietungen. Melchior Franck, Lucas Lossius, Johann Hermann Schein mit kirchlichen Chorsätzen und geistlichen Konzerten, Buxtehude, Froberger und Pachelbel mit Orgel- und Instrumentalwerken gruppierten sich in einer Abendmusik, in einem Festgottesdienst und in einer Vesper (jeweils in der St. Katharinenkirche) um das Werk von Schütz, das sich künstlerisch und in seiner Bedeutung klar von den anderen Werken abhob. Die musikalisch tief empfundenen „Sieben Worte" und die machtvolle, umfangreiche „Auferstehungshistorie" waren neben kleineren geistlichen Konzerten und Symphoniae sacrae die Beiträge, die man aus des Altmeisters unerschöpflichem klingenden Gut hinzugetan hatte. Ein Konzert im Frankfurter Saalbau erweiterte den Rahmen des Zeitbildes. Michael Praetorius (mit Chorwerken) und Giovanni Gabrieli (mit Instrumentalwerken) repräsentierten als ältere Zeitgenossen und Lehrer das Musikgut, das Schütz vorfand und auf welchem er aufbauen mußte, — eine Feierstunde mit weltlicher Musik der Schütz-Zeit in den hohen Hallen des wiederhergestellten Karmeliterklosters brachte Gegenströmungen zum Erklingen (Madrigale von Monteverdi) und stellte Schütz-Schüler (David Pohle mit seinen Liebesgesängen) zum Vergleich. Kühnel, Scheidt und Buxtehude rundeten das Bild des musikalischen Geschmacks einer Zeit, die Großes besaß und Größeres gebären sollte.

Die Summe des Aufzunehmenden erwies sich oft als zu hoch, um bei den Teilnehmern voll und ganz hingenommen werden zu können. Dank einer durchweg guten Gestaltung von Solisten, Chor und Instrumentalisten aber hatte die Überfülle des Gebotenen immer spannende Höhepunkte. Dr. Rudolf Holle, der Leiter des Frankfurter Schütz-Kreises, hatte in seiner Hand alles zusammengefaßt, ihm, wie seinem Chor, dem Schütz-Kreis und der Kantorei gebührt die höchste Anerkennung. Marta Schilling, Walter Sturm (Berlin), Lore Fischer (Stuttgart), Werner Dane (Düsseldorf), Paul Gümmer (Hannover) und die Frankfurter Sophie Hoepfel; Elli Schmenger-Schadenberg und Erich Meyer-Stephan waren als Solisten gewonnen und rechtfertigten ihre Wahl mit durchweg hervorragenden Leistungen, und neben der Basler Gambenvereinigung von August Wenzinger gaben die Frankfurter Organisten Gerhard Bochmann, Carl Breidenstein und Helmut Walcha dem instrumentalen Teil des Festes seine besondere Bedeutung.

Die ideologische Formulierung des Verständnisses eines Heinrich Schütz aus seiner Zeit heraus, die der Marburger Dozent für Musikwissenschaft Dr. Herbert Birtner bei seiner Ansprache zur Eröffnung des Festes aufbaute, gab dem Fest eine ebenso notwendige Ergänzung, wie die kritische Aussprache der Teilnehmer am Ausklang der Festtage. Hier nahm die oft gefaßte Idee, Schütz im Rahmen unserer modernen Musik zu zeigen, Wirklichkeitsform an, die zu Hoffnungen für die nächsten Feste berechtigt. An Hand solcher Vergleiche dürfte es nämlich noch deutlicher werden, welchen Einfluß der „Vater der deutschen Musik" wieder auf unsere Generation ausübt, deren fester Wille es ist, auf überkommenen Werten weiter zu bauen. Gerhard Schwarz

Herbert Trantows „Odysseus bei Circe"

Uraufführung im Braunschweiger Landestheater

Herbert Trantow hat sich sein Textbuch selbst geschrieben. Der Handlungsverlauf ist dem bei Homer sehr ähnlich. Nur in der charakterlichen Deutung hat er kleine Änderungen vorgenommen. Sein Odysseus ist heldisch. „Der Listenreiche und Wortgewandte", wie wir ihn in Erinnerung haben, tritt nicht in Erscheinung. Etwas von dieser geistigen Beweglichkeit überträgt Trantow auf Eurylochos, von dem noch zu sprechen sein wird. In dieser Oper braucht Odysseus kein Wunderkraut, von Hermes verabreicht, wie bei Homer, um die Zauberin zu überwinden. Er macht es mit seinem Heldentum. Sie wird schwach, weil dieser Grieche das von ihr, ach so lange vergeblich ersehnte männliche Ideal verkörpert. Des erhofften Liebesglückes kann sie sich nicht erfreuen, denn der große Dulder strebt in Erkenntnis seiner moralischen Pflichten heimwärts. So erhalten beide Gestalten eine Wendung ins Tragische, die freilich bei der Zauberin der inneren Berechtigung entbehrt. Für die notwendige Entspannung sorgt die burlesk gehaltene Figur des Eurylochos, eine Sprechrolle. Die Gestalt des im Jargon der Jetztzeit witzelnden antiken Menschen weckt mancherlei, nicht gerade erfreuliche Erinnerungen. Dem Chor ist nach antikem Vorbild die Rolle des erzählenden und reflektierenden Zuschauers übertragen worden.

Der künstlerische Eindruck der Oper erscheint zwiespältig, weil der ernste musikalische Grundzug fortwährend durch die Dialogeskapaden des Eurylochos gestört und seine Wirkungen getrübt werden. Es wäre eine reizvolle Aufgabe gewesen, auch die Welt des Eurylochos in das musikalische Geflecht zu verweben. Der Komponist hat die musikalische Zeichnung des Odysseus in herben Farben und harten Konturen gehalten. Dabei schreckt er vor Ausflügen in atonales Gebiet nicht zurück. Diese erscheinen freilich als geeignete Ausdrucksmittel für das orgiastische Bacchanale, das der Verwandlungsszene vorausgeht. Seine Orchesterpalette verfügt aber auch über lichtere Farben, mit denen er ein gleißendes Bild der Circe gibt. Die musikalische Form ist oft ungebunden. Später erwachsen dann doch aus instrumental umspielten rezitativischen Monologen arienhafte Gebilde, die greifbare musikalische Substanz offenbaren.

Die von Ewald Lindemann überlegen geleitete Aufführung, für die Paul Sträter stilisierte Bühnenbilder von starkem Stimmungsgehalt geschaffen hatte, bekam durch den heldischen Odysseus von Josef Witt und die dämonische Circe Tilly Blättermanns ein starkes künstlerisches Profil. Der von Kurt Teichmann einstudierte Chor, der leider erst am Schluß sichtbar wurde, sang bei sehr sauberer Intonation recht eindrucksvoll. Arno Keil servierte die Spötteleien des Eurylochos mit Geschick und Laune. Natürlich hatte er beim Publikum den deutlichsten Erfolg.

Das nicht gerade gut besuchte Haus spendete freundlichen Beifall. Martin Koegel

Jugoslawisches aus Karlsruhe / Rokoko-Kultur in Schwetzingen

Die einige Zeit schon zurückliegende Uraufführung von Fran Lhotkas Ballet „Der Teufel im Dorf" und die jüngste reichsdeutsche Erstaufführung der komischen Oper „Ero, der Schelm" von Jakov Gotovac (siehe AMZ. Nr. 18) gaben der Leitung des Badischen Staatstheaters Veranlassung, in einem eine Woche umfassenden Zyklus einen Querschnitt durch musikalisches und dramatisches Schaffen Jugoslawiens zu geben. Im Mittelpunkt stand Gotovacs „Ero", das so ganz aus Volkstum schöpfende Werk, das durch alle Wiederholungen hindurch unvermindertem Interesse begegnete und nunmehr unter der Leitung des Komponisten in der vortrefflichen Karlsruher Besetzung ein Glanzstück der Jugoslawischen Woche bildete. Auch anderwärts ist man auf die den Spielplan bereichernde Neuerscheinung aufmerksam geworden: die Opern in Nürnberg, Hannover und Duisburg haben den „Ero" erworben und mit der Berliner Staatsoper schweben entsprechende Verhandlungen. Außerdem hat der als Gast in Karlsruhe in ausgezeichneter, lebenssprühender Weise die Titelrolle verkörpernde Karl Albrecht Streib (bisher in Augsburg, nun nach Braunschweig verpflichtet) den Antrag erhalten, im Herbst in Belgrad, Laibach und Agram den Ero in deutscher Sprache zu singen.

Der unverfälscht nationale Charakter jugoslawischer Musik trat dann in einem Kammermusikabend und einem Sonder-Symphoniekonzert weiterhin in deutliche Erscheinung. Ein ganz eigenwilliger, scharf geprägter Rhythmus, seine Kraft aus feuerdurchbluteten Tanzweisen, vielfach aus dem zu höchster Steigerung sich aufschwingenden Nationaltanz Kolo schöpfend, durchpulst die Werke. Auch hier stehen Lhotka und Gotovac neben Slavenski und Baranovic an der Spitze. Für das Symphoniekonzert waren erste Kräfte verpflichtet: der ausgezeichnete Geiger Zlato Topolski vom Nationaltheater Zagreb und der Tenor José Riavez vom Nationaltheater in Beograd, ein schon früher in Deutschland tätig gewesener Künstler. Sie, die Staatskapelle und Generalmusikdirektor Keilberth, der sich um die Ausführung der Jugoslawischen Woche besondere Verdienste erworben hatte und die Werke mit lebendiger Einfühlung interpretierte, ernteten starken Beifall. Bei dem Kammermusikabend machte das Karlsruher Streichquartett (aus ersten Kräften der Staatskapelle zusammengesetzt) mit Kompositionen von Slavenski und Odak bekannt und Kammersänger Fritz Harlan brachte sehr geschmackvoll Lieder von Gotovac zu Gehör. Freundlichste Aufnahme fand eine am jugoslawischen Kunstschaffen interessierte Hörerschaft.

Vor dichtbesetztem Hause leitete dann Jakov Gotovac eine Aufführung von Verdis „Maskenball", bestechend durch die klare, durchsichtige Orchesterführung. Den Grafen Richard sang José Riavez in glänzender stimmlicher Meisterung, den René Rudolf Zupan vom Nationaltheater Zagreb in warmem, vollblütigem italienischem Klang- und Stimmcharakter. Ihnen gesellten sich von den heimischen Kräften Vilma Fichtmüller, Paula Baumann, Hannefridel Grether zu. (Von dem dramatischen Schaffen Jugoslawiens gab die reichsdeutsche Erstaufführung eines dreiaktigen Schauspiels „Der Weg zu Gott" von dem Bosnier Ahmed Muradbegovic Kenntnis.) Mit der Neueinstudierung des Tanzspiels „Der Teufel im Dorf" schloß die Jugoslawische Woche. Lhotka leitete die Aufführung selbst mit spürbarem Temperament, Valeria

Kratina, die seinerzeit die Uraufführung einstudiert hatte, war von Dresden gekommen um die Wiederholung zu betreuen und Franz Mayer (ebenfalls an der Dresdener Staatsoper) gab die Hauptrolle. Der Abend verlief in großer Form und schloß die Jugoslawische Woche eindrucksvoll ab.

* *

Vor fast zweihundert Jahren ließ sich Kurfürst Karl Theodor von der Pfalz im Nordflügel seines Schwetzinger Schlosses ein Theater einbauen, in dem in erster Linie italienische und französische Musik und Dichtkunst zu Worte kamen. Erst 1775 wurde die erste deutsche Oper darin aufgeführt. Drei Jahre darauf siedelte der Kurfürst mit der Übernahme der bayerischen Erbschaft nach München über und von da ab wurde immer seltener in Schwetzingen Theater gespielt. Aus dem Jahre 1823 ist noch ein Theaterzettel vorhanden, der die Aufführung zweier Lustspiele von Kotzebue verzeichnet. Dies dürfte eine der letzten Vorstellungen gewesen sein. Staub und Schmutz legte sich auf Zuschauerraum und Bühne, die Malereien verblaßten, und als ich vor etwa zehn Jahren das kleine Bühnenhaus betrat, bot es sich in einem schlimmen, verwahrlosten Zustand.

Erst die neue Zeit stellte sich die Erhaltung wertvoller Kulturdenkmäler zur Pflichtaufgabe. Der badische Finanzminister Walter Köhler reihte die Wiederherstellung des Schwetzinger Schloßtheaters sofort in das Programm der Rettung zerfallener badischer Baudenkmäler ein; nunmehr wurde das neuerstandene Theater der Öffentlichkeit zugänglich gemacht. Es präsentierte sich in dem Rokokostil seiner Erbauerzeit, wurde natürlich mit elektrischem Licht und neuzeitlicher Heizung versehen, die alte bühnentechnische Einrichtung konnte aber zum großen Teil übernommen werden. Der Zuschauerraum umfaßt Sperrsitz mit Seitenlogen und zwei Rängen mit 460 Sitzplätzen. Die Bühne hat große Ausmaße, u. a. eine Tiefe von 34 Metern.

Aufführungen im Schwetzinger Schloßtheater sollen immer einen gewissen festlichen Charakter tragen und nur bei bestimmten Anlässen erfolgen. So hatte Mitte Mai die badische Staatsregierung zu einem Festabend geladen, der die Saison in Schwetzingen eröffnen sollte. Die Aufführungen wurden vom Nationaltheater Mannheim bestritten. Auf eine Tanzkomödie „Die Wohlgelaunten" von Domenico Scarlatti folgte die von dem verstorbenen Karlsruher Mozart-Forscher Anton Rudolph textlich neugestaltete heitere Oper „Zaide" von Mozart, die mit Recht ihrer reizvollen, ab und zu schon auf den Dramatiker Mozart hindeutenden Musik wegen der Vergessenheit entrissen wird. Generalmusikdirektor Elmendorff betreute die Aufführungen, die in der Geschlossenheit ihrer Wiedergabe einen trefflichen Eindruck hinterließen. Früher wurden gegeben Goethes „Laune des Verliebten" (vom Schauspiel des Badischen Staatstheaters zu Karlsruhe) und Glucks komische Oper „Die Pilger von Mekka". Anläßlich eines Kongreßbesuchs in Schwetzingen sahen wir Mozarts „Les petits riens", sehr hübsch gegeben von der Tanzgruppe der Mannheimer Bühne, sämtliche Werke aus dem Geist einer Zeit geboren, der in dem kleinen Theater eine ferne Welt lebendig werden läßt. Mit Sinn und Herz erschließen wir uns ihr auf das freudigste.

Ernst Stolz

Das Musikdrama „Der Sohn" von Joseph Lichius

Uraufführung am Königsberger Stadttheater

Es ist der Königsberger Oper hoch anzurechnen, durch die Uraufführung des Musikdramas „Der Sohn" dem jungen deutschen Tonsetzer Joseph Lichius den schweren Weg zur Bühne angebahnt zu haben. Der Komponist, der bisher nur mit Kammermusikwerken und Liedern hervorgetreten ist, wird es dem rührigen Generalintendanten Klitsch und seiner trefflichen Künstlerschar bestimmt zu danken wissen, daß sie seinen „Sohn" mit solcher Liebe aus der Taufe gehoben haben.

Der starke und nachhaltige Eindruck, den das Musikdrama auf die Hörerschaft hinterließ, beruht auf mehrfachen Gründen. Schon das vom Alltäglichen entfernt liegende Problem des Stoffes dürfte, obwohl Lichius die Handlung an den mittelalterlichen Hof des dänischen Königs Waldemar verlegt, auch unsere Zeit interessieren. Das Verlangen nach einem männlichen leiblichen Erben zur Fortführung eines begonnenen Werkes ist heute von größerer Bedeutung als je zuvor. Schätzbar das von Werner Jäkel verfaßte Textbuch. Die Verse edel geformt, die Sprache deutlich und klar, der Aufbau der Handlung bühnenwirksam. Die einzelnen Szenen von wohltuender Kürze, reich an Gegensätzen, schon durch die Verschiedenartigkeit der Charaktere bedingt, geben dem Komponisten Gelegenheit, vom schlichten Volksliedhaften bis zur großen dramatischen Form alle Register spielen zu lassen.

Mit besonderer Liebe ist das Bauernmädchen Tove gezeichnet, das schicksalhaft in das Leben des Herrschers eingreift, um ihm den langersehnten Erben zur Fortführung seines Werkes zu schenken, der dem Herrscherpaar versagt blieb. Tove ist nur als mystisch-ethische Figur zu begreifen, die eine ihr vom Schicksal zuerkannte Aufgabe erfüllt. Sie ist von einer rührenden Zurückhaltung und einer herben nordischen Keuschheit. Als sie ihre Mission erfüllt sieht, scheidet sie still und voller Demut freiwillig aus dem Leben, um König und Königin wieder zueinander finden zu lassen.

Mit anerkennenswertem Feingefühl und Geschick weiß sich der Komponist in den nordischen Geist der Dichtung einzufühlen. Lichius ist kein Phrasenmacher, der um die Gunst seiner Hörer buhlt, er verzichtet auf altbewährte Rezepte. Seine Musik ist besonders in harmonischer Beziehung von einer eigenartigen Herbsüße, in die sich der Hörer wegen der Neuartigkeit der Sprache erst einfühlen muß, um dann aber um so tiefer gepackt zu werden. Typisch für Lichius ist die Linearität, die aber niemals die Tonalität durchbricht, und eine gewisse Vorliebe für etwas herbe Intervallenfolge.

Lichius, selbst Sänger, weiß, was der Stimme frommt. Trotz Beherrschung der kontrapunktischen Künste verliert er die melodische Linie nicht aus dem Auge. Die Sprache des Orchesters zeigt, daß der Komponist die Kunst der Farbenmischung, die in einigen seiner bisher veröffentlichten Kammermusikwerke aufhorchen ließ, auch in seine Opernwerkstatt mit hinübergenommen hat. Beachtenswert die Gegensätzlichkeit zwischen Holzbläsern und Streichern. Die Instrumentation spiegelt mitunter starke Gefühlsspannungen wieder, besonders in einigen Milieuschilderungen. Meisterhaft die nächtliche Stimmung im Burghof zu Beginn des dritten Bildes. Ergreifende Töne findet Lichius, als Tove sich vom Krankenlager erhebt und einer Madonna gleich langsam aus der Hütte über den Hügel zum Meere schreitet.

Ebensowenig wie an dem jungen Tonsetzer darf man auch an der noch blutjungen Künstlerin vorübergehen, die das Glück hatte, mit der Rolle der Tove betraut zu werden. Erna Fahrig wußte nicht nur den schlichten, zartinnigen gesanglichen Ton zu finden, sondern zugleich durch die gläubige Größe, mit der sie den ihr vom Schicksal vorgeschriebenen Weg geht, bis ins tiefste zu erschüttern. Auch das Herrscherpaar hatte in Gisela Zerlett und Max Spilcker ausgezeichnete Darsteller und Sänger gefunden, denen sich in kleinere Rollen Alfons Mayr, Werner Schupp, und Sigmund Roth verdienstvoll anreihten. Über alles Lob erhaben die allen Schönheiten der Partitur Rechnung tragende musikalische Gesamtleitung durch Wilhelm Franz Reuss, die menschlich überzeugende Regiekunst Dr. Fritz Schröders und die den musikalischen Gehalt des Werkes meisterhaft treffenden Bühnenbilder Edward Suhrs.

Dr. Walter Krone

Hamburger Kirchenmusiktage

Die bereits zur Tradition gewordenen, vom Landeskirchlichen Amt für Kirchenmusik Hamburg jetzt zum drittenmal am „Kantate"-Sonntag eröffneten Hamburger Kirchenmusiktage wurden auch in diesem Jahr zu einem eindrucksvollen Willensbekenntnis der kirchenmusikalischen Bestrebungen unserer Zeit, deren Ziel es ist, die Kirchenmusik aus autonomer Selbstherrlichkeit und rein ästhetischer Wertung wieder zurückzuführen in eine Bindung an Liturgie und Wortverkündigung. In einer Reihe von — zum Teil liturgisch umrahmten — Abendmusiken hörte man Werke namhafter zeitgenössischer Komponisten. Ernst Lothar v. Knorrs Erntefestkantate „Lobe den Herrn" für großes Orchester, gemischten und Knabenchor sowie Baßsolo fesselte durch die herbe Kraft ihrer von starkem melodischen Atem erfüllten Tonsprache. Auch des Nordschleswigers Alfred Huth Kantate über „Wie schön leuchtet der Morgenstern" hinterließ in ihrer mehr farbig-romantischen Orchestration starke Eindrücke. Für die Aufführung ist Dr. Oskar Deffner und seinem vorzüglichen St. Nikolai-Kirchenchor (Kiel) zu danken. Im Mittelpunkt einer Abendmusik mit Werken von Ernst Pepping (gesungen vom Kirchlichen Singkreis Hamburg — Walter Lüneburg) stand die Hamburger Erstaufführung der Motette „Ein jegliches hat seine Zeit", deren überaus kunstvolle, stilistisch im 16. und 17. Jahrhundert wurzelnde Polyphonie allerdings mehr den Kenner als eine kirchliche Laiengemeinde zu beeindrucken vermag. Im Gegensatz zu dieser abstrakten, schwer zugänglichen Linienkunst nimmt Wolfgang Fortners „deutsche Liedmesse" — die der a cappella-Chor St. Michaelis unter Leitung von Friedrich Brinkmann vollendet schön sang — durch die vitale Kraft ihrer Polyphonie für sich ein. Je eine Abendmusik mit Werken althamburgischer Kirchenmusiker (St. Petri Kirchenchor — Gustav Knak) und dem Magnifikat sowie der Kantate „Der Himmel lacht, die Erde jubiliert" von J. S. Bach (Städtischer Kirchenchor — Karl Paulke) führten von der Gegenwart in die Zeit des Barock.

Von dem neuen Leiter der Kirchenmusikschule des Landeskirchenamtes für Kirchenmusik Hamburg, Friedrich Micheelsen, hörte man neben Orgelwerken und liturgischen Sätzen neue Choralweisen zu Dichtungen von Rudolf Alexander Schröder. Micheelsen

kommt mit seinen Vertonungen einem dringenden Bedürfnis der Gegenwart nach neuen Gemeindeliedern entgegen, die in ihrer der Choraltradition der Reformationszeit verpflichteten Form dazu angetan sind, dem Gemeindesingen neuen Antrieb zu geben. An weiteren Veranstaltungen der Kirchenmusiktage sind noch zu erwähnen die Turmmusiken, die die schöne alte Sitte des Turmchoralblasens wiederaufleben ließen, je eine Orgelvesper in St. Michaelis (Friedrich Brinkmann) und St. Jacobi (Konrad Wenk) — hier auf dem herrlichen und einzigartigen Arp Schnitger-Orgelwerk — sowie einige Vorträge, von denen ein Referat von Lic. Dr. Paul Schütz über „Das Kirchenlied als gelebte Lehre" besonders hervorgehoben sei. Dr. Walther Krüger

Das schlesische Musikfest

Das erstmalig im oberschlesischen Grenzland (Beuthen-Gleiwitz-Hindenburg) stattgefundene Schlesische Musikfest wurde im „Haus Oberschlesien" (Gleiwitz) eröffnet und erhielt durch die Verteilung des vom Oberpräsidenten der Provinz Schlesien gestifteten Schlesischen Musikpreises eine besondere Bedeutung. Die Preisträger waren E.-Aug. Völkel (Orchesterwerk zur Ausgestaltung nationalsozialistischer Feiern: „Grenzlandfeier"), Eberhard Wenzel (Klavierkonzert) und Hans-Georg Burghardt (Orchesterwerk „Sinfonietta"). Den musikalischen Rahmen boten das Brandenburgische Konzert Nr. 3 von Bach und Händels Concerto grosso *D*-dur, in vollendeter Form vom Kammerorchester der Schlesischen Philharmonie unter Prof. Hermann Behr zum Vortrag gebracht. In der ersten Hauptveranstaltung brachte der Städtische gemischte Chor aus Hindenburg unter seinem Leiter Erich Peter, dem ersten Kapellmeister des Oberschlesischen Landestheaters, Haydns „Jahreszeiten" zu einem bedeutenden Erfolge. Solistisch wirkten mit Annelies Kupper, Kammersänger Peter Anders und Prof. Fred Drissen. Die orchestrale Begleitung wurde von der rühmlichst bekannten Schlesischen Philharmonie (Breslau) ausgeführt. Die Darbietung hatte hohes künstlerisches Format. Erich Peter führte den großen Klangapparat mit Temperament, Umsicht und stilistischem Feingefühl. So nahm das Schlesische Musikfest in Gleiwitz seinen glänzenden Auftakt und erfüllte schon am ersten Tage die an seinen Verlauf geknüpften großen Erwartungen.

Den nicht eben besonders zahlreichen Freunden der Kammermusik bereitete das Schlesische Streichquartett (Schätzer, Olewson, Kessinger, Müller-Stahlberg) zwei Stunden höchster Erbauung und Erhebung mit Beethovens Quartett op. 132 und Schuberts mit herzerquickender Ausdrucksfrische und exakt vorgetragenem „Forellenquintett" (Br. v. Pozniak am Flügel und Richard Fahle am Kontrabaß). Die einzige Uraufführung des Musikfestes: ein Streichtrio (Suite von musikalischen Genrebildern) in moderner Tonsprache mit stark persönlicher Note brachte dem jungen oberschlesischen Komponisten Günter Bialas starken Erfolg. Als vierte Veranstaltung bescherte das Schlesische Musikfest in Hindenburg das erste Symphoniekonzert mit der Schlesischen Philharmonie unter Generalmusikdirektor Philipp Wüst und unter Mitwirkung von Prof. Wilhelm Backhaus. Auf die „Symphonische Fantasie über ein Thema von Frescobaldi" von Höller, die an die Aufnahmefreude und Aufnahmefähigkeit der Zuhörer hohe Anforderungen stellte und ein Prüfstein für das Können von Orchester und Leiter war, folgte Beethovens *G*-dur-Klavierkonzert in hoher Vollendung. Philipp Wüst gestaltete „Don Juan" von Richard Strauß und die 2. Symphonie von Brahms zum großen Erlebnis, für das vom übervollen Hause durch lang anhaltenden Beifall gedankt wurde.

Der dritte Festtag brachte am Vormittag ein Solistenkonzert mit Annelies Kupper (Mörike-Lieder von Hugo Wolf) und Prof. Wilhelm Backhaus (Beethovens „Appassionata" und „Paganini-Variationen" von Brahms). Die hohe Begnadung der beiden Künstler begeisterte. Den gelungenen Abschluß bildete das zweite Symphoniekonzert der Schlesischen Philharmoniker unter Ph. Wüst, bei dem Hugo Kolberg das Violinkonzert von Beethoven in einer Form, die jede Kritik ausschaltet, darbot. Die „Neunte" von Beethoven führte zum Höhepunkte der festtäglichen Veranstaltungen. Das Soloquartett bildeten Annelies Kupper, Charlotte Müller, Kammersänger Peter Anders und Kammersänger Wilhelm Schirp. Durch die Harmonie ihrer Stimmen und ihres Vortrags versetzten sie alle Anwesenden in helle Begeisterung, wozu auch die prachtvolle Leistung des Gemischten Chores der Stadt Gleiwitz, der seine hohe Kultur und Musizierfreudigkeit bewies, nicht wenig beitrug.

Sonderveranstaltungen ganz anderer Art waren das offene Singen der Hitler-Jungen im Stadtpark zu Gleiwitz und die Frohe Volksmusik im Beuthener Schützenhaussaal. So zeigten die Musiktage nicht nur den Schlesiern, sondern auch den Volksgenossen im Reich, mit welchem Ernst die musikalische Kultur in dieser Provinz gepflegt und im Sinne des neuen Reiches aufgebaut wird. Adolf Scorra

Eine erneuerte Rokoko-Oper in Erfurt

Grétrys „Freundschaft und Liebe"

Der Versuch, eine vergessene Rokoko-Oper wieder zum Leben zu erwecken, galt dem Werk eines Meisters, dem man einmal den Titel eines musikalischen Molière gegeben hat. Man durfte also der kleinen Oper, die sich in zwei Szenengruppen abrollt, mit einigen Erwartungen entgegensehen. Der Bearbeiter des Werkes, Bruno Laaß, behält die textliche Grundlage des Originals bei. Es handelt sich um den Mann, der die Braut des Freundes liebt und aus Rücksicht auf den Freund eine völlige Trennung von der Geliebten herbeiführen möchte. Eine Aussprache zu dritt, die sofort Ordnung in das Verhältnis bringen könnte, wird hinausgezögert, erfolgt aber schließlich doch. Und da die Frau in ihrem eigentlichen Verlobten nur einen väterlichen Freund verehren kann, erfolgt eine Lösung, die allen Beteiligten die Freundschaft erhält und obendrein dem einen Paare noch die Liebe bringt. — Also nur ein Miniaturproblem in Goldschnitt, ganz wie es die Zeit sentimentaler Gefühlsspielereien vor der französischen Revolution liebte. Für ein heute lebenskräftiges Bühnenwerk fehlt im Text noch etwas Saft und Kraft, damit man in dem Stück nicht lediglich eine Folge schöner Musiknummern erblickt — die denn in erster Linie etwas für Geschmäcklertum wäre.

In der Musik Grétrys aber zeigt sich der Molière tatsächlich. Da ist die ganze Anmut und der Adel des vormozartschen Rokoko. Mit ganz wenig Mitteln — oft nur dem Streichquintett — werden Arien und Ensembles gebracht, bei denen sich der Hörer wohl und glücklich fühlt. Höhepunkte des feingegliederten Werkes sind ein Terzett und ein Quartettfinale. Der Bearbeiter läßt die beiden Kurzakte durch zwei Sätze aus der Grétryschen Ballettsuite verbinden, die in der köstlichen Bearbeitung von Felix Mottl schon oft gehört worden ist.

Das Stück, dessen Erfolg von dem gesanglichen Können der Interpreten abhängt, war bei der Erfurter Aufführung tüchtigen Kräften anvertraut. In den beiden Hauptpartien zeichneten sich Margarete Kalz und Folke Svensson aus. Der Bearbeiter Bruno Laaß führte selber geschmackvoll Regie, und Heinrich Bergzog gab vom Dirigentenpult aus dem Ganzen inneren Halt und musikalischen Schliff. — Durch die köstliche Ballettpantomime „Der Zauberladen" von Rossini-Respighi wurde das Stück zu abendfüllender Länge erweitert. Dr. Rudolf Becker

XXI. Kammermusikfest des Bonner Beethoven-Hauses

Seit neunundvierzig Jahren feiert der Verein Beethoven-Haus in zweijährigem Turnus in der Himmelfahrtswoche seine Kammermusikfeste. So durfte es auch in diesem Jahre sein, obwohl zum gleichen Termin in Düsseldorf die Reichsmusiktage begannen. Wie immer, war wieder eine Reihe erstklassiger Künstler verpflichtet, und das Programm bewegte sich in aufsteigender Linie an zwei Abenden mit Bach, Haydn, Mozart bzw. Pfitzner, Hugo Wolf, Reger, auf zwei Beethoven allein gewidmete Konzerte als Höhepunkte zu, um dann in der traditionellen Morgenaufführung am Feste Christi Himmelfahrt mit Schumann und Schubert der Feier einen romantisch-lyrischen, unbeschwerten Ausklang zu geben. Drei Streichquartett-Vereinigungen bemühten sich in edlem Wettstreit um den vornehmsten Zweig der Kammermusik. Vom Queling-Quartett hörte man am ersten Abend in anmutiger und stilgerechter Wiedergabe Haydns „Kaiser"- und Mozarts „Dissonanzen"-Quartett (K.-V. Nr. 465). Zum erstenmal in Bonn überraschte das junge Fehse-Quartett durch seine hohe Klangkultur und die frische, echt musikantische, ja virtuose und doch auch empfindungstiefe Art seines Spiels. In die Mysterien der Spätwerke führte das gleichfalls noch junge, am klassischen Kammerstil großer und größter Kölner und Berliner Vorbilder herangereifte Strub-Quartett mit des Bonner Meisters op. 135, von dem man vorher das *f*-moll-Werk 95 gehört hatte, und dem die Künstler in der abschließenden Morgenaufführung in zwingender und von dem ausverkauften Hause mit musikfestlichem Jubel aufgenommener Wiedergabe das Schubertsche *C*-dur-Quintett (mit Erich Wilke als 2. Violoncellisten) und den Quartettsatz in *c*-moll folgen ließen. Mit gleichem Erfolg boten Ria Ginster und Heinrich Schlusnus, am Flügel Karl Delseit und Seb. Peschko, Gesänge von Hugo Wolf und Robert Schumann, und als Klaviersolisten stritten Elly Ney, Wilhelm Backhaus und Alfred Cortot um die Palme. Am Abend des letzten Tages gab es im Stadttheater eine von Gustav Classens geleitete, ursprünglich als Beginn des wegen der Düsseldorfer Musiktage in den Juni verlegten Volkstümlichen Beethoven-Festes der Stadt Bonn gedachte Festaufführung des „Fidelio" mit Viorica Ursuleac, Torsten Ralf und Siegfried Tappolet in den Hauptrollen. Theodor Lohmer

Aus dem Berliner Musikleben

Die dem Ende sich zuneigende Konzertzeit bescherte uns — außerhalb der „Berliner Kunstwochen" — bedeutende künstlerische Eindrücke. — Der französische Violoncellist **André Navarra** erregte bei seinem ersten Auftreten in Berlin ungewöhnliche Aufmerksamkeit. Eine in ihrer federnden Geschmeidigkeit bewundernswerte, alle Stricharten mühelos beherrschende Bogenführung bildet, im Verein mit hochentwickelter Griffsicherheit der linken Hand, die Grundlage seines Spiels. Mit seiner vollendet durchgebildeten Technik verbindet der junge Künstler einen in allen Stärkegraden wohllautenden, gesangvollen Ton, der auch im Sturm der Passagen an Ausgeglichenheit nichts einbüßt. Die bedeutendste Leistung bot André Navarra mit dem grundmusikalischen Vortrag der Solo-Suite in *D*-dur von Bach, einer der schwierigsten Aufgaben, die ein Kniegeiger sich stellen kann. Einem mit dem Stil des großen Johann Sebastian so gründlich vertrauten, in der Klarheit und durchdachten Gliederung gleichermaßen vorbildlichen Spiel haben wir nur selten gelauscht. Der lebhaft gefeierte französische Musiker trug unter anderem eine Sonate von Haydn (*C*-dur) und Debussys einzige Sonate für Violoncello und Klavier mit überzeugender Charakterisierungskraft vor. Gustav Beck begleitete am Flügel mit gewohnter Einfühlsamkeit.

Friedrich Wührer stellte seine Kunst dieser Tage in den Dienst vielgespielter Klaviersonaten von Beethoven (*As*-dur op. 110, *d*-moll und *Es*-dur op. 81a), um den Abend durch den Vortrag der „Appassionata" zu krönen. So oft wir diese Sonaten auch gehört haben — sie wurden dank der auf strengste Werktreue eingeschworenen, musikalisch-geistigen Persönlichkeit ihres Mittlers erneut zu eindringlichem Erlebnis. Friedrich Wührer unterwirft, jeder Genialitätshascherei abhold, sein technisch schlackenloses Spiel dem unverbrüchlichen Gesetz edelsten Maßhaltens. Er wahrt bei aller Sorgfalt der Charakteristik in jedem Takt den Adel des Klangs, die vorbildliche Klarheit des Vortrags. Die Zuhörer wurden nicht müde, den berufenen Künder Beethovenscher Innerlichkeit mit Huldigungen zu überschütten.

Adolf Diesterweg

Aus dem Münchener Musikleben

Ein nachgeholtes Abonnementkonzert der **Musikalischen Akademie** (Bayerisches Staatsorchester) leitete vertretungsweise Staatskapellmeister Meinhard v. Zallinger. Er bewährte sein feinfühliges, sorgfältiges und überlegenes Musizieren, das ihn als Operndirigenten auszeichnet, auch im Konzertsaal. Dazu boten ihm Debussys „Nocturnes" und der berühmte „Bolero" von Ravel, beide zum ersten Male im Rahmen der Akademiekonzerte, besondere Gelegenheit, seinen hochentwickelten Klangsinn glänzend zu entfalten. Starke Eindrücke erzielte er auch mit der Eroica von Beethoven, wenngleich er hier nicht immer mit seiner Auffassung zu überzeugen vermochte. Die Hörer, die überraschenderweise am meisten von Ravels „Bolero" entzückt waren, bereiteten dem Dirigenten wie dem klangprächtig spielenden Staatsorchester langanhaltende, herzliche Huldigungen.

Aus Anlaß des 60. Geburtstages von **Carl Ehrenberg,** dem Kompositionslehrer an der Staatlichen Akademie der Tonkunst und Musikbeauftragten der Stadt München, veranstaltete der Bayerische Volksbildungsverband einen Festabend. In einleitenden Worten bezeichnete Dr. Wilhelm Zentner als Hauptwesenszug des Künstlers seine innere Wahrhaftigkeit. Die an diesem Abend aufgeführten Werke, eine Violinsonate und das Streichquartett op. 20, beide nach Form und Geist von echt kammermusikalischer Haltung und von meisterhaftem Satze, wie einige ungemein sangliche, in jedem Sinne lyrisch profilierte, empfindungstiefe Lieder erbrachten dafür den lebendigsten Beweis. Sie fanden durch Marianne Schech (Gesang), Lina Daimer (Violine), Adolf Schoen (Klavier) und das Münchener Streichquartett (Anton Huber, Heinrich Ziehe, Adalbert Huber, Erich Wilke) eine hervorragende Wiedergabe. Carl Ehrenberg, der die Lieder selbst begleitete, wurde von dem überfüllten Saal stürmisch gefeiert.

Das von Dr. Heinrich Knappe in zielbewußter, unermüdlicher Erziehungsarbeit zu immer höherer Leistungsfähigkeit gehobene Orchester des Orchestervereins **„Wilde Gung'l"** hatte sich in seinem letzten Konzert mit der pathetischen Symphonie von Tschaikowsky keine leichte Aufgabe gestellt. Es löste sie mit überraschendem Gelingen und zeichnete sich hier durch präzises Zusammenspiel, Ausdruckslebendigkeit und Klangfülle ebenso aus wie bei der Ouvertüre zu Glucks „Iphigenie in Aulis". Zwischen den beiden Werken spielte Willy Stuhlfauth geigerisch und vortraglich aufs subtilste ausgearbeitet das *g*-moll-Konzert von Bruch. Er wie Dr. Heinrich Knappe fanden begeisterten Beifall.

Im **Theater am Gärtnerplatz** brachte Fritz Fischer, der neue Intendant der Bayerischen Staatsoperette, als erste Neuheit „Die Tänzerin Fanny Elssler" mit durchschlagendem Erfolge heraus. Das viel- und nichtssagend als „eine Johann Strauß-Operette" bezeichnete Werk ungenannter Kompilatoren war von Rudolf Hartmann (Spielleiter) und Ludwig Sievert (Bühnenbildner), beide von der Staatsoper, unter Entfaltung einer berauschenden Fülle der Eindrücke inszeniert worden. Kein geringeres Verdienst um das glänzende Gelingen der Aufführung erwarb sich auch Peter Kreuder als sicher führender, beschwingt und sauber musizierender Dirigent. In der Titelrolle bot die stimmbegabte Lola Grahl vom Nürnberger Stadttheater hochgepflegte Operettenkunst. Unter den übrigen Mitwirkenden sah man zwei hervorragende Mitglieder des Staatsschauspiels, Gustav Waldau als gemüt- und humorvollen Vater Elssler und Schauspieldirektor Alexander Golling, der seine feingeschliffene Charakterisierungskunst dem Minister Gentz lieh. Neben ihnen seien noch mit Auszeichnung genannt Ursula Grabley, Hans Fetscherin und Alfred Walter. Die mit besonderem Beifall aufgenommenen Tänze hatte Werner Stammer vom Deutschen Opernhaus in Berlin einstudiert, der, mit Gabriele Falken als virtuoser Partnerin, auch als Solotänzer außerordentlich gefiel.

Dr. Willy Krienitz

Westdeutsches Musikleben

Essen

Konzerte. Als siebentes Vormietkonzert erlebten die Essener Musikliebhaber den seinerzeit verlegten Mozart-Abend mit sozusagen zweierlei Musik des Genius. Zur ersteren Art möchte man die *D*-dur-Symphonie nach der Haffner-Serenade und das seltener gehörte Konzert für Flöte, Harfe und Orchester rechnen, dessen Solopartien Rudolf Neukirchner und Paul Huber vertraten. In Gegensatz zu diesen leichtwiegenden Werken standen das *d*-moll-Klavierkonzert und die *g*-moll-Symphonie. Max v. Pauer spielte den Soloteil des Klavierkonzerts. Nicht alle Tage dürfte man wohl Mozart so fern aller äußeren Wirkung und doch so klanglich überlegen, so schlicht im Ausdruck und doch mit so tiefer Verbindung zu seinem inneren Wesen hören. In der Romanze trat dies Beseelende ganz für sich ans Licht, und in ihr konnte besonders von einer hohen Kunst der Begleitung durch das Orchester gesprochen werden. Die ersten Sätze der *g*-moll-Symphonie gab Albert Bittner aus dem Klanglichen heraus wieder, ohne ihre Spannungen, ihre Tragik zu betonen. Das Andante erschien auf solche Weise wie ein großer Sehnsuchtsgang mit fließendem Umriß. Man kann die Symphonie selten schöner hören, gewiß aber tiefer.

Das achte Vormietkonzert, das den offiziellen Konzertwinter abschloß, brachte wiederum zwei Orchestermitglieder als Solisten: Alfred Kunze (Violine) und Fritz Bühling (Violoncello) im Doppelkonzert von Brahms. Sie erangen mit ihrem gefeilten Spiel des technisch sehr schwierigen Soloteils sich große Achtung beim Publikum. Statt des ursprünglich angekündigten Rudolf Bockelmann sang Johannes Willy fünf Lieder von Hugo Wolf; da er im letzten Augenblick einsprang, hätte man wohl besser das Programm ganz geändert, um den Eindruck des Improvisierten, den man auf diese Weise hatte, zu vermeiden. Anfang und Ende des Konzerts machten Albert Bittner und das Orchester allein mit Schuberts *h*-moll-Symphonie und Beethovens Zweiter Leonoren-Ouvertüre. Den ersten Satz der Symphonie gab Bittner sehr weich und gelöst wieder, zu wenig in Gegensatz gegenüber dem zweiten, den er zu einem ganz aus dem Klang wachsenden Erlebnis gestaltete. Die Zweite Leonoren-Ouvertüre baute er mit festem und klarem Griff auf, so daß sie mehr als seinerzeit seine Wiedergabe der Eroica zu einem „echten Beethoven" wurde.

In der Kammermusik hörte man in einem Konzert des Folkwangkreises ebenfalls Werke von Beethoven. Das letzte Konzert des städtischen Kammerorchesters machte hingegen mit zwei neuen Werken bekannt, mit einem Concertino mit Orchester von Wolf-Ferrari, dessen idyllischen und zuweilen witzigen Soloteil Baptiste Schlee (Oboe) blies, und mit den Variationen zu einem Liedsatz von Senfl „Lust hab ich gehabt zur Musica" von Ernst Pepping, die ihre Mehrstimmigkeit mit lebens- und blutvollem Klang erfüllen. Der erste Kontrabassist Paul Erdmann spielte das Kontrabaß-Konzert von Dittersdorf und zur Einleitung des Abends erklang eine schwerelose Symphonie von Florian Leopold Gaßmann, weiland Hofkapellmeister Joseph II., ein recht erfrischendes Stück. — Unter den Veranstaltungen auswärtiger Gäste ist ein Konzert des Aachener Domchors unter B. Th. Rehmann rühmend zu nennen, das mit alter und neuer niederländischer und flämischer Kunst bekannt machte und begeistert aufgenommen wurde. Ernst Kaller (Essen) belebte dazu mit Orgelwerken Regers, Bachs, Scheidts, Frescobaldis und Zipolis in sehr stilvoller Wiedergabe das Programm.

Oper. Im Opernhaus sang zur Eröffnung der Reichsgartenschau Rudolf Bockelmann als Wotan in der Walküre. In neuer Inszenierung von Wolf Völker und mit Bühnenbildern von Helmut Koniarsky wurde d'Alberts „Tiefland" herausgebracht, dessen

effektvolle Partitur Winfried Zillig dirigierte. Erstaufgeführt wurden Wolf-Ferraris „Neugierige Frauen", zu denen die sehr hübschen Bühnenbilder Ernst Rufer schuf. Heinrich Creuzburg betreute die Musik, die viele geistreiche Einfälle versprüht, eigentlich die Handlung trägt und vom Geist Carlo Goldonis, der hinter ihr steckt, mehr als einen Hauch verspürt hat. Richard Straußens „Rosenkavalier", mit Melitta Amerling als Feldmarschallin und Hilde Lins in der Titelrolle wurde ebenfalls von Wolf Völker neuinszeniert. Hermann Härtlein entwarf hierzu die Bühnenbilder und Albert Bittner ließ das Musikalische erstehen.

Dr. Eugen Brümmer

Mainz

Oper. Vom Mainzer Stadttheater sind eine ganze Reihe bedeutender Begabungen ausgegangen. Hier wirkten z. B. Pfitzner und Elmendorff als junge Kapellmeister. Und es scheint, wenn die Prognose nicht trügt, daß eine neue hervorragende Dirigentenbegabung von hier aus ihren Erfolgsweg aufnimmt: der junge Theo Mölich, der von seinem ersten Erscheinen am Pult an die lebhafteste Aufmerksamkeit erweckte und sie weiterhin nicht nur rechtfertigte, sondern noch steigerte. Neue Beweise seines stark entwickelten Könnens gab er mit der Leitung einer Aufführung von „Figaros Hochzeit", die jeden Mozart-Freund schechthin entzückte. Die Stimmen der Bühne werden von Mölich achtsam gesteuert und begleitet. Er versteht es, ihre klangliche Entfaltung zu unterstützen und sie zum besten Ausdruck zu führen, ohne die Linie des Ganzen zu brechen. In Mölich steckt also eine besondere Befähigung für das Opernpult, die man im Blick behalten wird und behalten muß. Mölich dirigierte ferner eine Neueinstudierung von „Fra Diavolo", deren Musik leicht, jedoch mit Finessen durchsetzt und sehr empfindlich ist, in einem auf Nervenspitzen tänzelnden Stil, wodurch die ganze klingende Aufführung ein feines Gesicht bekam und ausgiebigen Genuß spendete. Ernst Preußer hatte sie vorteilhaft bebildert, Hanns Kämmel sie hübsch inszeniert. Gute Stimmen boten die Tenöre Vogt-Vilseck und Reimer, der Sopran Margrit Zieglers und der Alt Martha Sterkels.

Die Vorbereitung zu einer Gesamtwiedergabe von Richard Wagners „Ring" zeigte sich durch eine recht glücklich gelöste Neuinszenierung der „Walküre" an, zu der Ernst Preußer einen eindrucksvollen Rahmen und Hanns Kämmel eine geschmacklich gut vertretbare auflockernde Regie lieferten. Generalmusikdirektor Zwißler ließ die symphonischen Schönheiten der Partitur sich voll aussprechen und hob aus ihnen die dramatischen Aufschwünge packend hervor. In Else Link bot sich eine hochwertige Brünnhilde dar. Auf gutem Niveau bewegten sich außerdem die Fricka Martha Sterkels, der Siegmund Vogt-Vilsecks, der Hunding des Erwin Kraatz. Mit Else Link in der Titelrolle und Vogt-Vilseck als sehr zu schätzendem Florestan gab Beethovens „Fidelio" festlichen Tagen die beste Weihe. Unter Zwißlers Stabführung wurde die Innigkeit und das echte Pathos dieser herrlichen Musik großartig spürbar. In den Spielplan ist nach Jahren wieder Puccinis „Tosca" eingerückt und wird von Kapellmeister Blümer mit Nachdruck auf die theatralischen Effekte dirigiert. Das Spiel der Hertha Reuling kommt ihm dabei sehr entgegen.

Hanns Ulbricht

München-Gladbach

Das 3. Städtische Symphoniekonzert wurde mit dem anderwärts schon gut bekannten „Konzert für Orchester" von Max Trapp eröffnet. Es wurde mit bewunderungswürdiger Feinsinnigkeit dargeboten. Eduard Erdmann spielte Klavierkonzerte von Mozart und Weber mit technischer Überlegenheit und feinem Anschlag. Die bereits im vorigen Jahre gespielte reizvolle Suite „Die Vögel" von Respighi bildete den Schluß. Das 2. Cäcilia-Konzert trug die Überschrift „Heitere Musik", der aber die mitwirkende holländische Sängerin Jo Vincent mit ihrer Vortragsfolge kaum Beachtung gezollt hatte. Trotzdem oder vielleicht gerade deshalb errang sie mit ihrer schönen, ausgiebigen Stimme, der gepflegten, mühelosen Koloratur und dem gewinnenden Vortrage starken Erfolg. Das Orchester wartete mit zwei Erstaufführungen auf, der „Böhmischen Musik" von Sigfrid Walther Müller und dem „Capriciette" von Ottmar Gerster. Im Gegensatz zu Müllers Musik ist Gersters Werk nur mit einfachsten Mitteln (Streichorchester und vier Pauken) gearbeitet und bietet dem Pauker Gelegenheit, Technik zu entwickeln. Wilhelm Pittack, eine feste Stütze unseres Orchesters, stellte sich mit dieser Aufgabe als ein Paganini der Pauke vor und errang stürmischen Erfolg. Als wertvollstes Orchesterwerk beschloß Regers hier schon viel gespielte Ballettsuite den interessanten Abend. Für einen Chopin-Abend hatte die Stadt Raoul Koczalski gewonnen, der seinem großen Rufe gemäß sich großen Erfolg erspielte. Genannt werden muß ferner ein Sonderkonzert des Kölner Kammerorchesters unter Hermann Schröders sicherer Leitung, das Werke von älteren Meistern sowie von Reger und Schröder zum Vortrag brachte und sich einen ehrlichen Erfolg von den leider nur spärlich erschienenen Zuhörern erspielte.

Einen gut gelungenen Brahms-Abend veranstaltete der hiesige Madrigalchor unter Leitung seines rührigen Dirigenten Richard Keitel mit Solo- und Chorliedern sowie Kammermusik dieses Meisters. Der Chor ist nicht nur an Zahl sondern auch an Klangschönheit und -feinheit gewachsen. Irma Keitel sang mit inniger Vertiefung eine Gruppe Sololieder, auch Trude Fischer (Düsseldorf) imponierte mit der Sonate *f*-moll; mit Gertrud Giershausen (Köln) und Wilhelm Bernhoeft-Körner (Köln) spielte sie das schöne Horntrio. Das Konzert des Männergesangvereins „Gaudeamus" hatte u. a. den mit schönen Stimmen aufwartenden „Holzschen Frauenchor" zur Mitwirkung herangezogen und brachte Männer-, Frauen- und gemischte Chöre von Bückmann, Butz, Curti, Hildebrand, Kämpf, Kienzl und Stieber zu Gehör. Die Liedertafel M.-Gl. (Dirigent Karl Kämpf) hatte sich den Männergesangverein „Concordia" Essen zur Mitwirkung verschrieben.

Karl Kämpf

Literarisches

Verlag B. Schott's Söhne, Mainz.

Kurt B. Möchel: Natürlicher Musikinstrumental-Unterricht.

Auf wenigen Seiten sagt dieser bekannte Frankfurter Kontrabaßvirtuose und Pädagoge, der ausgezeichnete Zweckettüden für Kontrabaß, ein Brevier des Kontrabassisten und eine mir nicht zugängliche konzentrierte Violintechnik veröffentlicht hat, sehr Beachtenswertes zu seinem Thema; vor allem findet er Verwendung der konzentrierten Technik als Lehr- und Prüfungsstoff; schon vor ihm hat übrigens der Berliner Berthold Heinze einen konzentrierten Lehrgang der Violintechnik herausgegeben (1912; erweiterte Auflage 1928). Möchel geht davon aus, daß bei der Menge und Vielseitigkeit des Stoffs für den Instrumentalunterricht nur ein erträgliches Maß verwendet werden kann, und daß daher die Menge jeder Art der Technik auf ihre Grundform zurückgeführt, die spezifische Art gewonnen werden muß; d. h. nur solche Übungen, in denen die unabänderlichen und unabdingbaren Gesetze der gesamten Spieltechnik enthalten sind, sind dem Unterricht zugrunde zu legen; an ihnen muß der Schüler, der vom Lehrer denkfähig gemacht werden muß, lernen. Möchel empfiehlt auch, den Schüler die Entwicklungsformen schriftlich ausarbeiten zu lassen; er gibt aber leider kein Beispiel einer solchen Ausarbeitung. Beipflichten wird ihm jeder, daß er die Forderung aufstellt: „Es darf in Zukunft nicht mehr das Vorspielen des mit dem Lehrer Erlernten Wertmesser einer Leistung sein, sondern der Besitz von Berufskenntnissen und ausschließlich die von Selbständigkeit zeugende Leistungstüchtigkeit."

Wilhelm Altmann

Verlag Kistner und Siegel, Leipzig.

Alfred Berner: Studien zur arabischen Musik auf Grund der gegenwärtigen Theorie und Praxis in Ägypten. Schriftenreihe des Staatl. Instituts für deutsche Musikforschung, Bd. 2.

Bei der zur Zeit spärlichen Bearbeitung der Disziplin der vergleichenden Musikwissenschaft ist das Erscheinen dieser auf praktische Erfahrungen gegründeten Studien von gesteigerter Bedeutung. Die überzeugend dargelegten theoretischen Ergebnisse des aus eigener Anschauung gewonnenen Materials beweisen das für den Orient bezeichnende geschichtslose Brauchtum auch in der Musik. Besonders wertvoll ist Berners Arbeit durch die genaue Charakterisierung der acht Haupt-Makamat in Hornbostels Sinn von über bloße Tonartlichkeit hinausgehende Gestaltsqualitäten. Wer jemals Phonographtranskriptionen gemacht hat, wird ermessen, welcher Nervenprobe und welchem Fleiß der 55 Seiten umfassende Anhang von nach Schallplatten gemachten Aufzeichnungen sein Vorhandensein verdankt, der mit den verschiedensten Beispielen der in der arabisch-ägyptischen Musikübung vornanstehenden Taksim (vokale und instrum. Improvisation in drei Haupttypen) das im Text Gesagte — u. a. die für uns so seltsame Parallelität von Melodie und Rhythmus — interessant veranschaulicht. Steht man dieser Klangwelt auch fremd gegenüber, so weiß Berners Buch einem doch staunende Achtung vor der bewunderungswürdigen Befähigung zur melodischen Improvisation und vor der unerhört differenzierten Rhythmik einzuflößen. Ernst Boucke



W. Moeser, Leipzig.

Willy Hoffmann und Wilhelm Ritter: Das Recht der Musik.

Es liegt in der Natur der Dinge, daß die Musiker für Rechtsfragen meist nicht viel Sinn haben. Wer sich der heiligen Cäcilie verschrieben hat, pflegt bei den kalten Begriffssetzungen zu versagen. Die nachteiligen Folgen haben schon manche Musiker zu spüren bekommen. Da leistet ein Nachschlagebuch wie das vorliegende treffliche Dienste. Nach dem A B C geordnet findet man

alle rechtlichen Fragen, die an einen Musiker herantreten können, so dargestellt und erklärt, daß sie auch der völlig Unvorbereitete verstehen kann. Auf die Klarheit der Sprache kommt hier natürlich fast alles an. Der gute Wille zu gesundem Sprachgeist in diesem Buch ist unverkennbar. Manches ließe sich vielleicht trotzdem noch sinnvoller gestalten. Der Absatz „Allgemeinheit" beginnt z. B. mit einem Satz über 13 Zeilen. Erst nach bedeutenden Mühen kann man den Sinn ganz erfassen. Das ist schade, weil das meiste in diesem Buch ausgezeichnet gelungen ist. Als Anhang findet man alle wichtigen Gesetze und Verordnungen, soweit sie sich auf Musik beziehen. Friedrich Herzfeld

Verlag Friedrich Pustet, Regensburg.

Paul Neumann: Die stimmliche Erziehung des Chors.

Trotz seines geringen Umfanges ein außerordentlich inhaltsreiches Büchlein! Jedem Chordirigenten sei es hiermit ans Herz gelegt. Besonders sei es den Leitern von Schulchören empfohlen, deren wohlgemeinte, aber zu hoch gesteckte Ziele sich nicht immer mit der Hygiene der jugendlichen Stimmen in Einklang bringen lassen. Von Atempflege, Stimmerziehung, Textaussprache und anderen wichtigen Dingen ist in diesem Büchlein die Rede. Vor allem beherzigenswert das Kapitel vom Einsingen vor den Proben und besonders vor den Aufführungen, das leider von so vielen Dirigenten als überflüssig erachtet wird. Dr. Walter Krone

Vom Musikalienmarkt

Verlag Tonger, Köln.

Adolf Clemens: Die Stunde schlägt. Kantate.

Das Werk fordert keine großen Mittel. Der Chorsatz reicht nur an einigen Stellen bis zur Dreistimmigkeit. Außer den Streichern werden nur einzelne Holzbläser verlangt, die aber auch durch die Orgel ersetzt werden können. Die Tonsprache von Clemens bewegt sich in kontrapunktischen Bahnen, was den schönen Worten von Matthias Claudius auch am meisten entspricht, wenn, wie hier, jede Überladung vermieden wird. Im dritten Teil soll die Gemeinde den Choral „Mitten in dem Leben sind wir vom Tod umfangen" mitsingen. Friedrich Herzfeld

Edition Schott, Mainz.

Flor Peeters: Zehn Orgelchoräle, op. 39.

Peeters wandelt auf den neusten Wegen des Orgelspieles nicht mit. Der Geist seiner Mehrstimmigkeit stammt weder aus dem 20., noch aus dem 17. und 18., sondern aus dem 19. Jahrhundert. Dort hat er auch die Aufgeschlossenheit seiner Harmonik gewonnen. Eine gewisse Abhängigkeit von Max Reger ist unverkennbar. Nur geht Peeters insofern weiter, als er hier und da vor einer unverhohlenen Zweitonartlichkeit nicht zurückschreckt. Bisweilen liebt er es auch, in den Schlußakkorden außer der Quint auch noch die Sext beizufügen, eine harmonische Eigenheit, die in der neuzeitlichen Tanzmusik zum Trick ausgebaut worden ist. Dennoch spiegeln diese Orgelchoräle das mystische Dämmern alter Gotteshäuser wider. Peeters ist Domorganist und Professor in Mecheln und Gent. Friedrich Herzfeld

Verlag Kistner & Siegel, Leipzig.

Hermann Lilge: Fünf kleine lustige Stücke für Klavier, op. 51.

Skizzen für Klavier in der Art, wie sie etwa Reger geschrieben hat. Tanz oder Spiel über den Tasten könnte man sie etwa nennen. Sie mögen bei der Improvisation auf dem Flügel in beschwingten Stunden entstanden sein. Man freut sich so an dem munteren Trippeln der Noten, daß man nach einem tieferen Hintergrunde, der etwa den Spaß zur Heiterkeit des Herzens weitet, gar nicht erst sucht. Man begnügt sich herzlich gern mit dieser feingeschliffenen Klavierkunst. Friedrich Herzfeld

Verlag Christian Friedrich Vieweg, Berlin-Lichterfelde.

Rudolf Bode: Eichendorff-Lieder; Heft 1—4.

Der, für den die hohe Geistigkeit und technische Schwere der Schumannschen Eichendorff-Lieder nicht zu erklimmen sind, mag wohl zu diesen anspruchslosen, aber Gefühl verratenden Vertonungen greifen. „Die Kleine", die küssen will, „Der Jäger und die Jägerin", von denen der eine die andere vergeblich zu erjagen versucht, werden besonders gefallen, aber auch die in langen Akkorden zwischen Dur und Moll schwebende „Nacht". Ernst Boucke

Verlag Ries & Erler, Berlin.

Georg Krietsch: Blumen. Lieder nach Gedichten von J. Weinheber für eine Singstimme und Klavier, op. 17.

Die fünf schlichten Lieder, deren Klavierbegleitung meist mit der Gesangsstimme geht, sind eingängig, und jedes hat seine geschlossene poetisch-musikalische Grundstimmung. „Mohn" und „Christblume" sind dankbare Vortragsstücke. Ernst Boucke

Verlag Anton Böhm & Sohn, Augsburg.

Otto Jochum: Singe mein Volk, op. 67. Lieder zur Feiergestaltung mit Klavierbegleitung.

Jochum bündelt sechs völkische Gedichte (darunter drei von Heinrich Anacker) zu einer Liedfolge zusammen, wenngleich alle Lieder auch einzeln vorgetragen werden können. Sie sind durchweg einstimmig gehalten und so einfach, daß sie bei einer Feier ohne sonderliche Vorbereitung von allen gesungen werden können. Auch die Klavierbegleitung ist so schlicht als nur denkbar. Das Werk ist von echter nationaler Begeisterung getragen. Friedrich Herzfeld

Oxford University Press, London.

William Boyce: Pan and Syrinx; The Power of Music.

Boyce lebte ein knappes Menschenalter nach Händel (1710 bis 1779). Seine Ouverturen gleichen in der Form durchaus den Händelschen. Dem breiten Maestoso folgt das Fugato mit der Einteilung in Tutti und Soli. Der große Händelsche Ausdruck fehlt hier aber natürlich in beträchtlichem Maße. Friedrich Herzfeld

Henry Litolffs Verlag, Braunschweig.

Arthur Kusterer: 2. Suite für Orchester 1933.

Kusterer schrieb seine Suite durchaus in der alten Form. An der Stelle der Ouverture steht ein Marsch. Dann folgen Serenade, Musette, Menuett (mit einer langsamen Einleitung) und Courante. Im übrigen hat aber Kusterer erfreulicherweise gar nicht versucht, eine alte Suite einfach nachzuahmen. Dieser Versuche sind wir auch wirklich schon überdrüssig. Kusterer musiziert ganz in seinem eigenen Stil. Der ist leicht, beschwingt und tänzelnd, und dabei harmonisch immer überraschend und also fesselnd. Friedrich Herzfeld

Bärenreiter-Verlag, Kassel.

Christian Lahusen: Der Tag des Bauern.

Der Komponist nennt seine nach Worten des naturverbundenen österreichischen Dichters Richard Billinger gestaltete Schöpfung „Rufe, Lieder und Chöre". Die Besetzung: ein- bis vierstimmig für gleiche und gemischte Stimmen bekundet, daß es sich um kein einheitliches Konzertwerk handelt. In der Tat sind es einzelne (auch einzeln käufliche) Singestücke, „bestimmt, das Leben einer Gemeinschaft zu erhöhen und zu verschönern". Landchöre, Gemeinschaftslager und Singkreise werden leicht das ihnen Gemäße aus der Sammelmappe herausfinden. Das Wort und seine lautliche Gestaltung hat dabei im Vordergrund zu stehen. Die Vertonung will nicht sehr viel mehr sein als Dienerin am Wort. Dr. Richard Petzoldt

Universal-Edition, Wien.

Meister der Gegenwart. Berühmte Stücke zeitgenössischer Meister für Klavier zu zwei Händen.

Eine Sammlung wie die vorliegende verdeutlicht anschaulich, ein wie unklarer Begriff der „Gegenwartstil" ist. Fast alle der darin enthaltenen Stücke stammen von Lebenden und wie verschieden sind sie doch! Zum Teil sind auch Frühwerke der betreffenden Komponisten gewählt (Strauß, Skriabin, Szymanowski, Rachmaninoff mit „dem" Prélude!), so daß allein schon darum ein noch bunteres Bild entsteht. Außer den schon genannten Komponisten sind u. a. noch vertreten: Bartók, Busoni, Casella, Delius, Niemann, Prokofieff, Strawinsky. Dr. Richard Petzoldt

Neue Instrumentalkonzerte

Über Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft des Instrumentalkonzertes ist erst vor kurzem an dieser Stelle in aller Ausführlichkeit gesprochen worden (AMZ. Jahrgang 1938, Heft 1). Das dort Gesagte bewährt sich bei der Durchsicht der Literatur aus jüngster Zeit. Dabei will es der Zufall, daß von allen Hauptrichtungen gerade ein kennzeichnendes Werk vorliegt.

Die Art des großen, auf klassischen Vorbildern erschaffenen, dann aber virtuos gehaltenen Konzertes entspricht am reinsten das Klavierkonzert in *B*-dur op. 33 von Julius Weismann (Musikverlag Willy Müller, Karlsruhe). Es ist im Grunde nicht neu, sondern im Gegenteil schon vor mehr als einem Vierteljahrhundert, nämlich 1910 geschrieben worden. In der Erfindung der Themen entspricht es also der Frühzeit Weismanns. Jedoch ist es 1936 neu gefaßt worden, und zwar, wie doch wohl anzunehmen ist, so, daß es auch der siebenundfünfzigjährige Weismann voll bejaht. Das Beglückende dieses Werkes ist die naturverbundene Frische des Musizierens. Weismanns Daseinslust, die schließlich mit allen Dingen fertig wird und sie dabei doch im tiefsten Kern der Seele verschließt, lebt darin und zugleich die Feinheit und Reiz-

samkeit eigenweltlicher Stimmungen. In gewissen Zügen ist es mit dem Klavierkonzert in *Es*-dur von Pfitzner verwandt. Daß Weismann selber Pianist ist, spürt man seinem Klavierpart an. Der echteste Weismann ist vielleicht der 2. Satz, ein heiter hüpfendes Scherzo mit besinnlichen Zwischenspielen.

Aus der früheren Entwicklung des Konzertes zu verstehen ist das Konzert für Bratsche und Orchester des Engländers William Waltons (Oxford University Press). Schon die ungewöhnlich starke Besetzung des Orchesters mit dreifachem Holz und Baßtuba, die bei uns zur Begleitung von Instrumentalkonzerten fast nie gebraucht worden ist, kennzeichnet das Werk. Es ist im Grunde eine Symphonie mit hervortretender Solobratsche. Die Haroldsymphonie von Berlioz hat dabei zweifellos wegweisend gewirkt. Die Form ist dreiteilig, und zwar fehlt überraschenderweise der langsame Satz. Nur im 1. Satz findet die Bratsche bisweilen Gelegenheit zu lyrischem Verweilen. Das meiste Andere ist mit flüssigem und spritzigem Passagenwerk ausgefüllt.

Welch neuer Geist sich bei uns im Instrumentalkonzert Bahn schafft, beweist unmißverständlich Max Trapps Konzert für Violoncello mit Orchester op. 34 (Verlag F. E. C. Leuckart, Leipzig). Bei Trapp ist der Unterschied in Solo und Tutti, der bei Walton völlig verschwunden war, wieder ganz deutlich. Das Schema der klassischen Form wird zum mindesten wieder angestrebt. Allerdings ist Trapps Werk einsätzig, wenn sich in der Mitte auch eine längere Adagioperiode abhebt. Mit seinen neunzehn Seiten Klavierauszug erweist es sich als ungemein knapp. Oft liegt das Soloinstrument völlig frei oder wird nur zart untermalt. Eine große Kadenz ist der deutlichste Schritt in der Rückkehr zur alten Form. Mit dem Händelschen Barock-Schreiten stellt sich auch ein rückhaltloses Bekenntnis zum melodischen Dahinströmen wieder ein.

Die letzte Folgerung aus dem Blick nach rückwärts hat Cesar Bresgen in seinem Concerto grosso op. 19 getan (Musikverlag Willy Müller, Karlsruhe). Beim ersten Blick der handschriftlich vervielfältigten Partitur glaubt man die Notenzeichen des Thomaskantors begrüßen zu dürfen. Auch das erste Schreitthema ist echtes Barock von der Wende vom 17. zum 18. Jahrhundert. Dagegen verbürgt schon die Zusammensetzung der Soloinstrumente Flöte, Oboe, Trompete und Violine, wozu noch das Klavier tritt, eine zur Neuzeit gerichtete Auswirkung. Besonders überrascht in dieser Gesellschaft die Trompete, denn sie wird keineswegs verwendet wie bei Händel und Bach, sondern in viel stärkerer Klangmischung mit den andern Soloinstrumenten. Daß die Klippe hier im langsamen Satz liegen muß, in dem die Trompete unweigerlich sentimental wirken würde, hat Bresgen klug erkannt und darum auf sie verzichtet. Der 3. Satz beginnt mit der Fuge.

Hans Pfitzners Duo für Violine und Violoncello mit Begleitung eines kleinen Orchesters oder des Klaviers op. 43 (Verlag F. E. C. Leuckart, Leipzig) in eine Betrachtung von Instrumentalkonzerten einzureihen, ist gefährlich. Denn es will ja gerade kein Konzert im allgemeinen Sinne sein. Schon das kleine Orchester bleibt hinter dem Rahmen unserer großen Symphoniekonzerte zurück. Pfitzner hat vielmehr an Hausmusik gedacht und schreibt darum auch vor, daß der Geiger und der Violoncellist ihren Part niemals auswendig spielen sollen, sondern am Pult sitzend von Noten. Das ist nicht nur eine Äußerlichkeit, die man den Künstlern schließlich auch selbst überlassen könnte. Eine solche Vorschrift steckt vielmehr den gewünschten Rahmen ab. Trotzdem ist eine Berücksichtigung dieses Werkes in diesem Zusammenhang doch wohl gestattet, da es sich nun einmal um das Gegeneinander von Soloinstrumenten und Orchester handelt. Über das innere Leben dieses Werkes darf gesagt werden, daß Pfitzner wohl kaum jemals aus so unbeschwertem Herzen musiziert hat. Es scheint, als wenn alles Schwere des Lebens — wenn auch nicht sein Tiefes! — einmal ausgelöscht wäre und Pfitzner nun so frei aus einer Seele singen könnte wie vielleicht nur vor langen Jahrzehnten einmal in seiner Violoncellosonate op. 1. Pfitzner will nichts anderes, als schöne, beglückende Musik machen. Wie viel das ist, wissen wir alle. Bei ihm sind ebenso wie bei Trapp die allerknappsten Maße gewahrt. Der langsame Satz, ein rezitativisches Moderato, umfaßt nur 39 Takte. Es ist schade, daß die Gelegenheiten, das wundersame Werk erklingen zu lassen, nicht allzu zahlreich sind. Daß der Rahmen großer Symphoniekonzerte zu gewaltig ist, sagten wir schon. Intimere Veranstaltungen sind dagegen immer selten an Zahl.

Schließlich darf auch noch der Name W. A. Mozart genannt werden, dessen Fagottkonzert in *B*-dur K.-V. Nr. 191 von J. W. Gütter, dem ersten Fagottisten des Philadelphia-Orchesters sorgfältig bearbeitet herausgegeben wurde (Verlag Friedrich Hofmeister, Leipzig). Es wird niemand behaupten, daß dieses Fagottkonzert es mit den großen Klavier- und Violinkonzerten Mozarts aufnehmen könne. Aber welche Fülle herrlicher Einfälle steckt dennoch in jeder Zeile! Besonders tief und innig ist, wie fast immer bei Mozart, der langsame Satz. Der letzte Satz ist seltsamerweise ein Rondo in Menuettform. Friedrich Herzfeld

Kleine Mitteilungen

Der **Mozartpreis für das Jahr 1938** wurde dieser Tage im Rahmen einer Feier im großen Saal des „Mozarteum“ in Salzburg den Preisträgern, dem steirischen Dichter Franz Nabl und dem Tiroler Volksliedermeister, Professor Joseph Poell übergeben.

Personal-Nachrichten

Am 20. Mai verstarb nach schweren Leiden, die ihn mehrere Jahre hindurch an eine Klinik in Jena fesselten, der ehemalige Generalmusikdirektor von Bremen, Prof. **Ernst Wendel.** Damit ist ein Künstler und eine Persönlichkeit von uns geschieden, der nicht nur den Bremern selbst, sondern allen deutschen Musikfreunden eine Quelle reinster Freuden gewesen ist. Anläßlich seines 60. Geburtstages am 26. März 1936 ist an dieser Stelle von berufener Feder (Seite 200) eingehend über des Meisters Persönlichkeit und Werdegang geschrieben worden, so daß es sich erübrigt, das damals Gesagte noch einmal zu wiederholen. Immerhin sei gesagt, daß Ernst Wendel geborener Breslauer war, auf der Berliner Hochschule sich unter Emanuel Wirth und vor allem Joachim

selbst sich zu einem hervorragenden Geiger entwickelte und von letzterem weitgehende Förderung erfuhr. Er ging erst nach Chikago zum Thomas-Orchester, dann 1898 nach Königsberg, wo er als Leiter des Musikvereins und als Gründer des nach ihm benannten Streichquartetts bedeutenden Aufstieg nahm. 1909 erfolgte dann seine Berufung an die Philharmonische Gesellschaft in Bremen als Nachfolger des nach Düsseldorf verpflichteten Carl Panzna. Dort hat er bis zu seinem vor zweieinhalb Jahren erfolgten Abtreten aus der Öffentlichkeit ununterbrochen gewirkt und dem Bremischen Musikleben seinen Stempel aufgedrückt. Wendel war ein vitaler Dirigent, der bei aller Selbstdisziplin immer aus dem Vollen gab. Seine starke Wirkungskraft wird durch die vielen Erfolge im Ausland, vor allem aber auch in Berlin, Frankfurt und Nürnberg als Leiter laufender Konzertreihen hell beleuchtet. Auch als Komponist hat Wendel — was die Wenigsten wissen — das seinige geleistet. Und außerdem war er stets ein lebensfroher, krafterfüllter Mensch. Mir selbst war er ein alter lieber Studiengenosse von der Berliner Hochschule her, gleich Peter Raabe, Erich Band und manch anderem aus jener schönen Zeit. Sein Andenken soll uns erhalten bleiben. Paul Schwers

Aus Bayreuth erreicht uns die Nachricht, daß **Hans v. Wolzogen** im Alter von neunundachtzig Jahren gestorben ist. Mit ihm ist einer der Getreuesten aus der Umgebung Richard Wagners heimgegangen. Wolzogen hat sich in geistvollen Büchern und Aufsätzen für den Gedanken des Gesamtkunstwerkes, wie ihn der Bayreuther Meister verwirklicht hat, immer wieder eingesetzt, ja, es ist nicht zuviel gesagt, daß er sein Herzblut im Dienste des geliebten Meisters verströmte. Wagner hat ihn denn auch im Jahre 1878 mit der Herausgabe der „Bayreuther Blätter" betraut. — Hans v. Wolzogen wurde im Jahre 1848 in Potsdam geboren. Sein Vater war der ehemalige Schweriner Hoftheater-Intendant Alfred v. Wolzogen. Unter seinen Vorfahren befand sich Caroline v. Wolzogen, eine Schwester von Charlotte v. Lengefeld, der Gattin Schillers. Die Interessen Hans v. Wolzogens waren umfassend: Sie galten der deutschen Kunst und Kultur. Unter den Bühnentexten, die er geschrieben hat, finden wir die Oper „Flauto solo", zu der Eugen d'Albert die Musik komponiert hat. Ihr Erfolg beruhte nicht zum wenigsten auch auf der hübschen, wirkungsvollen Handlung aus der geistvollen Feder Hans v. Wolzogens. — Sein jüngerer Bruder, Ernst v. Wolzogen, der Vater des „Überbrettls" und übrigens ebenfalls ein sehr guter Musiker und ernster Forscher, ist ihm vor einigen Jahren im Tode vorangegangen.

Der Kammervirtuose **Hermann Schubert,** der erste Solo-Kontrabassist des Deutschen Opernhauses in Berlin, wurde als Lehrer an das Konservatorium der Reichshauptstadt berufen.

Franz Mikorej, der ehemalige berühmte Dessauer Hofkapellmeister, der dieser Bühne fast zwanzig Jahre lang ihre künstlerische Bedeutung gab, überdies ein hervorragender Klavierspieler und namhafter Komponist, vollendete das 65. Lebensjahr. Franz Mikorej lebt jetzt in Zurückgezogenheit in der Nähe von München.

Der Führer und Reichskanzler hat der Sängerin **Tresi Rudolph** vom Deutschen Opernhaus Berlin den Titel Kammersängerin verliehen.

In La Coruna starb der auch in Deutschland durch Konzertreisen bekanntgewordene spanische Tenor **Miguel Fleta.**

Als Nachfolger des nach Graz verpflichteten Intendanten Willi Hanke ist der Berliner Theaterleiter **Erich Papst** nach Münster berufen.

Am 10. Juli jährt sich zum zehnten Male der Todestag von **Hans Richard Weinhöppel,** der als Komponist volkstümlicher Gesänge, von Kabarett- und Lautenliedern unter dem Namen Hannes Ruch bekannt wurde. Die Reichssender Berlin, München und Köln veranstalten aus diesem Anlaß Gedenkstunden mit Kompositionen des Verewigten.

Theater und Oper

Berlin. Wolf Völker, der Oberspielleiter der Essener Oper, ist mit Beginn der kommenden Spielzeit an die Berliner Staatsoper verpflichtet worden.

— Johannes Müller wurde als 1. Kapellmeister an das Theater am Nollendorfplatz berufen.

— Ludwig Hofmann tritt mit Beginn der neuen Spielzeit in den Verband der Berliner Staatsoper.

Düsseldorf. Generalintendant Prof. Otto Krauß hat Mark Lothars in Berlin außerordentlich erfolgreiche Oper „Schneider Wibbel", zu der Hans Müller-Schlösser das Libretto nach seinem viel aufgeführten Lustspiel geformt hat, für die Düsseldorfer Städtischen Bühnen in der kommenden Spielzeit erworben.

Oppeln. Der Oberbürgermeister von Oppeln hat einen Wettbewerb zur Erlangung von Entwürfen für den Neubau eines Stadttheaters ausgeschrieben, zu dem der Grundstein aus Anlaß des Kreistages der NSDAP. im August gelegt werden soll.

Rom. Mascagni hat eine neue Oper „Die Weißen und die Schwarzen" vollendet, deren Uraufführung voraussichtlich im Laufe der nächsten Spielzeit in Rom stattfinden wird. Den Text hat der Dramatiker Mario Ghisalberti geschrieben.

Sofia. Karl Böhm wurde eingeladen, zwei Opernaufführungen und ein Konzert in der Königlichen Oper in Sofia zu leiten.

Stuttgart. Generalintendant Deharde hat Hermann Reutters Oper „Dr. Johannes Faust" zur Aufführung im Württembergischen Staatstheater Stuttgart angenommen.

Wien. Im „Lohengrin", der, wie hier schon mitgeteilt wurde, während der Wiener Reichstheater-Festwoche durch die Berliner Staatsoper unter der musikalischen Leitung und Inszenierung Heinz Tietjens in der Wiener Staatsoper zur Aufführung kommt, wirken folgende Künstler mit, die in den gleichen Partien schon bei den Bayreuther Festspielen aufgetreten sind: Maria Müller (Elsa), Margarete Klose (Ortrud), Franz Völker (Lohengrin), Jaro Prohaska (Telramund) und Josef v. Manowarda (König Heinrich).

Konzert-Nachrichten

Heilbronn. Zur Förderung eines eigenständigen Musiklebens auch in kleineren Städten hat die Stadtverwaltung Heilbronn mit einem namhaften geldlichen Beitrag eine Konzertgesellschaft begründet, die Trägerin des gesamten musikalischen Lebens der Stadt sein soll. Ihr wurde ein künstlerischer Beirat zur Seite gegeben, in dem die Stadt, die NS.-Gemeinschaft „Kraft durch Freude" und die Presse durch einen Kulturreferenten vertreten sind. Zum künstlerischen Berater der Konzertgesellschaft wurde der Kapellmeister des Heilbronner Stadttheaters bestellt.

Aus Künstlerkreisen

Prof. **Josef Pembaur** hatte als Beethoven-Spieler in einem Beethoven-Klavierabend, sowie als Bruckner-Dirigent bei Aufführung der 4. Symphonie im Radio Brüssel anläßlich des dortigen „Concours International Eugène Ysaye" großen Erfolg.

Die Jenaer Pianistin **Hilde Knopf** spielte in Weimar mit großem Erfolg die Variationen über ein Thema von F. Grothe von Heinrich Funk (Jena). Ihre Darstellung des Werkes sowie das Werk selbst fanden starke Anerkennung.

Die Pianistin **Käthe Kiekbusch** hatte an einem Klavierabend in Eutin mit dem Vortrag klassischer und romantischer Werke einen lebhaften Erfolg, der einen unmittelbaren Widerhall in der Presse fand.

Claudio Arrau wurde auf Grund des außerordentlichen Erfolgs, der seinen zwei Londoner Klavierabenden im April zuteil wurde, sogleich für zwei weitere Londoner Konzerte verpflichtet.

Auf dem „Concours de Musique" in Brüssel wurde die Münchener Pianistin **Rosl Schmid** als einzige Deutsche durch einen Preis ausgezeichnet.

Lisa Walter vom Stadttheater Magdeburg ist eingeladen worden, an den diesjährigen Händel-Opern-Festspielen in Göttingen mitzuwirken. Die junge Künstlerin ist für die nächste Spielzeit ans Stadttheater Breslau verpflichtet worden, und zwar wieder als jugendlich dramatische Sängerin.

Eine Reihe von Schülern aus der Violoncello-Klasse des Prof. **Münch-Holland** an der Hochschule für Musik in Köln erhielt im Laufe des Wintersemesters 1937/38 Stellungen als Solo-Violoncellisten, so Gerhard Bleuel (in Saarbrücken), Heinz Kuchem (am Reichssender Stuttgart), Willi Michels (am Reichssender Köln) und Willi Ebke (in Bad Salzuflen).

Mota und **Willy Heuser** spielten im Reichssender Hamburg die Zweite Sonate für Violine und Klavier op. 20 von Kurt Thomas und im Reichssender Leipzig die Sonate op. 9 von Szymanovski.

Verantwortlich für die Schriftleitung: Für den Teil „Berliner Musikleben" wie für alle Berlin betreffenden Berichte und Beiträge (ausgenommen die Rubriken „Kleine Mitteilungen" und folgende): Paul Schwers, Berlin-Südende, Doelle-Straße 48. — Verantwortlich für den gesamten übrigen redaktionellen Inhalt: Dr. Richard Petzoldt, Berlin-Wilmersdorf, Rudolstädter Straße 127. — Verantwortlich für den Anzeigenteil: Elly Schumacher, Berlin-Südende, Doelle-Straße 48. — Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel, Leipzig C 1. Erfüllungsort und Gerichtsstand Leipzig. I. Vj. D. A. 975

Wohnungs-Tafel
Künstler / Unterricht / Institute

Gesang

Sopran und Mezzosopran

Helene Fahrni Oratorien u. Lieder. Leipzig C 1 Lortzingstraße 14II, Tel. 22289

Hilde GAMMERSBACH Sopran / Oratorien-Lieder KÖLN-Roisdorf, Bonner Str. 31, Tel. Bonn 5762

Eva Gilbert-Lessmann Konzert- und Oratoriensängerin (Sopr.) Hamburg 39, Agnesstr. 37

Adine Günter-Kothé hoher Sopran SEKRETARIAT: GLIMPF BERLIN W 15, Xantener Straße 14 / Telefon 925727

GERDA JAHN SOPRAN, Konzert- und Oratoriensängerin Bln.-Wilmersdorf, Gerdauer Str. 5, Fernruf 871581

ELSE REUTER-NEEB Konzert- und Oratoriensängerin - Sopran Weilburg/Lahn Adolfstraße 5, Tel. 514

ELSE RUECKER Konzert- und Oratoriensängerin — Sopran Wiesbaden, Dotzheimer Straße 51, Telefon 208 97

Marta Schilling Sopran · Lied, Oratorium Berlin-Zehld., Sven-Hedin-Str. 64 · 848622

Lotte Schrader Sopran, Oper-Konzert-Oratorium Sekretariat: Berlin-Charlottenburg 1 Fernsprecher 345977

Aenny Siben Oratorien und Lieder Frankfurt a. M., Wiesenau 11, Tel. 75637

Alle Musikalien * Alle Schallplatten Accordeons, Kleininstrumente

BOTE & BOCK
G. m. b. H.

Im Zentrum: Leipziger Straße 37 166416



Gegr. 1838

Im Westen: ab 1. April 38 * Passauer Straße 1 Ecke Tauentzienstraße 241582, 248300

Stadtauslieferungsstelle der Allgemeinen Musikzeitung für Groß-Berlin

Konzert-Organisation, Künstler-Vertretung

LOLA BOSSAN

Gründerin und Leiterin des Orchestre Philharmonique de Paris. Geschäftliche Vertretung der Allgemeinen Musikzeitung. **151, Avenue Wagram, Paris XVIIe**

Sopran und Mezzosopran

Heddy VOSS Sopran / Berlin, Kaiserdamm 83II Wuppertal-Barmen, Brahmstraße 4

Hilde Wesselmann Sopran – Oratorium – Lied W.-Barmen, Oberbergische Str. 64. Tel. 60000

Alt

Lore Fischer ORATORIEN / LIEDERABENDE Stuttgart W, Gaußstr. 74, Fernruf 65394

RUTH GEHRS ORATORIEN — LIEDER — ORCHESTERGESÄNGE SEKR.: BERLIN-CHARLOTTENBURG 1. TEL. 345977

Eva Jürgens ALT-MEZZO W.-Barmen, Wertherhof 6, Tel. 52291

Hede WEIMANN Oratorien, Liederabende KIEL, Schillerstraße 7 / Telefon 7089

Bariton

Hans Friedrich MEYER LIED-ORATORIUM, Berlin-Neuwestend, Bolivarallee 7, Tel. 991682

Alfons Schützendorf Bariton Oper – Oratorien Berlin-Charl., Berliner Str. 22, Tel.: 312324 / **Gesangspädagoge**

Tenor

Clemens ANDRIJENKO Konzert-Oper Berlin-Steglitz, Albrechtstr. 72b

Konzertdirektion Johan Koning
Ruijchrocklaan 32 **HAAG** Telefon 721571
Engagementsvermittlung und Organisation von Konzerten

Süddeutsche Konzert-Direktion Otto Bauer G. m. b. H. Leitung: Arnold Clement

München Wurzer Straße 16. Gegründet 1890
Telefon: 22795, 23537 / Telegr.-Adr.: Weltkonzert
Geschäftsstelle und Vermittlung sämtlicher Münchener Konzertgesellschaften und Chorvereine

Arrangement von Konzerten, Vorträgen, Tanzabenden im In- und Ausland. Verlag der Musikzeitschrift Dur und Moll. Schriftleitung: Richard Würz

Dauerinserate verbürgen Erfolg!
Die AMZ. bietet günstige Sonderbedingungen!

Nummer 25 · 17. Juni 1938

Allgemeine Musikzeitung

Rheinisch-Westfälische Musikzeitung · Süddeutscher Musikkurier
Berlin · Leipzig · Köln · München
65. Jahrgang

Mozart-Heft



Postversand ab Leipzig

ALLGEMEINE MUSIKZEITUNG

Hauptschriftleitung und Geschäftsstelle: Berlin-Südende, Doelle-Straße 48 • Fernspr. 75 12 38

Telegramm-Anschrift: Musikzeitung Berlin-Südende. Bankkonto: Deutsche Bank und Diskonto-Gesellschaft, Depositenkasse L III, Berlin-Tempelhof. Postscheckkonto: Berlin 283 28. Zu beziehen durch die Geschäftsstelle Berlin-Südende, Doelle-Straße 48, und Köln a. Rh., Am Hof 30—36, sowie durch alle Musikalien- bzw. Buchhandlungen und Postanstalten.
Geschäftsstelle für die Rheinprovinz und Westfalen: Musikalienhandlung P. J. Tonger, Köln a. Rh., Am Hof 30—36; Fernsprecher 225948; Postscheckkonto: Allgemeine Musikzeitung Köln 55923 • Schriftleitung: Studienrat Alois Weber, Köln-Deutz, Markomannenstraße 12; Fernsprecher 12674
Geschäftsstelle für München und Süddeutschland: Süddeutsche Konzertdirektion Otto Bauer, G.m.b.H., München, Wurzer Straße 16, u. Musikalienhandlung Otto Bauer, München, Maximilianstraße 5 • Stadtauslieferungsstelle für Groß-Berlin: Bote & Bock, Berlin W 8, Krausenstraße 61 • Auslieferung in Leipzig: Breitkopf & Härtel, Leipzig C 1, Nürnberger Straße 36—38 • Die Zeitung erscheint jeden Freitag, vom 15. Juli bis 1. September zweiwöchentlich • Bezugspreis durch Postzeitungsamt und den Buchhandel bezogen RM. 6.25 vierteljährlich einschließl. Bestellgeld • Bei Versand nach dem Ausland werden Porto und Streifbandkosten berechnet • **Preis der Einzelnummer RM. 0.70**

Anzeigenpreise werden nach Millimeterzeilen berechnet. Zur Zeit gilt Preisliste Nr. 5 vom 1. Januar 1938. Ausführliche Auskunft auf schriftliche Anfragen
Für unverlangt eingesandte Manuskripte keine Gewähr. Rückporto ist beizufügen

Allgemeine Musikzeitung

Wochenschrift für das Musikleben der Gegenwart

RHEINISCH-WESTFÄLISCHE MUSIKZEITUNG / SÜDDEUTSCHER MUSIK-KURIER

Herausgeber: Paul Schwers

65. Jahrgang — Berlin, Leipzig, Köln, München, 17. Juni 1938 — Nummer 25

Der Salzburger Genius

Von Ernst Wurm, Wiener-Neustadt

Als die österreichische Kultur aus den Bedrängnissen kriegerischer Jahrhunderte befreit war und sich in die glanzvolle Atmosphäre einer musikalischen Entfaltung gehoben sah, da gebar sie aus der Fülle dieses ätherischen Seelenbesitztums den Genius des Schenkens. Er kam auf österreichischer Erde nicht nur einmal mit dem Füllhorn der Töne ausgestattet zur Welt. Aber das erstemal war er wie die Unschuld selbst, verschwendungswillig und freudig. Seine Wiege stand in Salzburg. Er trat mit seinem irdischen Vater, der des Sohnes Talent früh erkannte und streng pflegte, kaum sechsjährig eine Reise in deutsche Städte und sogar an den Hof der Kaiserin an, wo er überall seine Zuhörer durch ein erstaunliches, mühelos gemeistertes Klavierspiel entzückte. Er wurde älter und begann ebenso selbstverständlich und unschuldig lächelnd Noten zu schreiben, schlicht und kunsteifrig von den einfachen zu den schwierigen Formen vortastend, aber in seinen frühesten Schöpfungen schon unverkennbar er selbst. Es war der Anfang einer Komponistenlaufbahn, die von beruflichen Enttäuschungen und Ungerechtigkeiten begleitet sein sollte, deren künstlerische Quellen jedoch durch nichts getrübt oder zum Versiegen gebracht werden konnten, ja, deren Schaffenslust edlere, unbewußtere Antriebe als den Ehrgeiz oder bloß nur den herzhaften Kunsteifer hatte. Die Allmacht stand spendend und weltadelnd dahinter. Ein Genius des ewigen Lichtes war zur Erde niedergestiegen, des Lichtes, das durch kein massives Hindernis zu brechen ist und das aus den Klumpen des sich mühenden körperschweren Lebens die Formen der Reinheit, die leichten Flügel, die seelische Auftriebskraft vornehmster Gesinnung zaubert.

Man hat Wolfgang Amadeus Mozart, den Salzburger Genius, musikgeschichtlich wertend mit Recht zum Zeitalter seines Wirkens, zu den anderen Musikgrößen und -strömungen seiner Epoche geistig in Beziehung gesetzt, und man hat die Fäden verfolgt, die aus seinem Werk ausliefen und hinüber in das Schöpfungsrevier eines Vergangenen oder Zukünftigen wiesen. Unzweifelhaft wurzelte diese gesunde und kindhaft glückliche Musikantenseele im Erdreich des Jahrhunderts und seiner Kultur. Das Rokokokleid der Mozartischen Musik hat einen sehr ausgeprägten Zuschnitt und strömt, ohne abzustumpfen, reichlich den Duft des galanten Zeitalters und der gesellschaftlichen Verfeinerung aus. Ebenso ist die Untersuchung, wieweit der Künstler in seinem Schaffen von der italienischen Buffooper beeinflußt wurde, sehr aufschlußreich und für die Erhellung der theatergeschichtlichen Zusammenhänge wichtig. Aber dies alles rührt nur an die äußere Werkform und Eigenart des großen, lichtvollen Österreichers, nicht an das Geheimnis seines unerschöpflichen Reichtums. Woher dieser (wie später bei Franz Schubert) ständig genährt und ergänzt wurde, wie es einem von Hunger und Geldschulden bedrohten Musiker möglich war, Tongebilde der innigsten Freudigkeit und Freundlichkeit zu schaffen, das zu prüfen bleibt Aufgabe einer anderen Betrachtung.

Sie führt uns auf den Schicksalsweg des österreichischen Menschen. Wir begegnen diesem schon in den frühen Jahrhunderten der abendländischen Völkerverlagerung und ganz am Anfang des kriegsbedrohten Kulturaufbaues germanischer Völker in seiner späteren Heimat, aber er ist noch Pionier und Schildwächter mit harten Abwehrpflichten. Und doch beginnt schon zu dieser Zeit in den „österreichischen" Menschen, die in einer herrlich wald- und mattengrünen, berggipfelgekrönten und fast schon südlich sonnenüberstrahlten Landschaft Wurzel schlagen durften, etwas zu „klingen": unverkennbarer Vorbote der späteren österreichischen Musik sind die Lieder Walthers von der Vogelweide, sein „Tandaradei", das dem Leser wie ein kleines Notenbild vor Augen steht, wenn er seinen Wortklang aufnimmt. (Übrigens ist die unmittelbare Patenschaft der Musik bei allen späteren echten Wortlyrikern Österreichs unverkennbar.) Noch war es zu früh für den Eintritt der ätherischen Muse in das Leben der Ostmark, noch mußte das begnadete und seine Fähigkeiten immer mehr veredelnde Volk dieses Landes die rohe Gefahr und Bitterkeit der

Türkenkriege, Seuchen, innere Zwistigkeiten überdauern, ehe es auf Opfern und Tränenstufen höher stieg zu einer Herzensbildung, die das Verlangen nach Beseelung und Verschönerung des Lebens nährte. Und quellend sprang die österreichische Ader der Kunstfreudigkeit auf, aber ein Schleier von Traurigkeit wuchs fein und fast unsichtbar darüber: er kam von den Schatten, welche die Herrschaft der spanischen Habsburgeretikette über das Land und seine Künstler breiteten, mäzenatenhaft gönnerisch und doch wie ein fremder Zuchtmeister über dem willigen und lebensfrohen Volke wachend. Aber dem so reich begabten, kunstjungen deutschen Stamm der Ostmark wurde der Zwang zum Segen: er fand zu seinen Aufgaben in der Kunst. Strotzend von Kraft, Gestaltungswillen und Phantasie schufen zuerst die Baumeister ihre Dome, Paläste und Klosterburgen in den Städten und auf den Berghöhen ihrer Heimat, aber als diese königlichen Zeugnisse gottjubelnder und ungestüm freudiger Herzen das Land schmückten, alle Erwartungen der Auftraggeber übertreffend — da meldete sich aller Orten von Wien bis in kleine Alpenstädtchen hinauf auch schon die andere Kunst, die körperlose und unsichtbare, deren Wirkung um so rätselhafter war, je erdentrückter man die Augen schloß. Menschen hantierten mit klug ersonnenen Instrumenten. Man sah, daß sie wunderlich beschriebene Blätter vor sich liegen hatten. Das war alles. Aber was sie hervorzauberten aus ihren schlichten Holzwerkzeugen, was sie vor dem inneren Auge aufbauten, das war wie eines jener Architekturwunder auf stolzen Hügeln, erhebend und schön, und war doch nur im Geiste da! Aber konnte ein Bild im Geiste das Herz so innig bewegen? Floß durch das Herz nicht Blut? War es also eine Kunst des Blutes — diese gottvolle, beseligende Kunst, die Musik?

Jedenfalls zeigte es sich bald, daß auch die Herrscher und Adeligen sie zu schätzen wußten. Nicht nur das Kaiserhaus zeigte sich den Musiktalenten gnädig, auch Fürsten, Grafen und kleine Landedelleute setzten ihren Ehrgeiz darein, der klingenden Muse und ihren Dienern eine Heimstätte zu schaffen. Allerdings verbanden die Schloßherren damit keine gesellschaftlichen Reformabsichten und ließen die gedingten Künstler, die meist der bürgerlichen Klasse entstammten, am Tisch des Hausgesindes verköstigen. Die Kunst ging schweigend, aber nicht ohne Ausgleich zu schaffen über die eitle und steife Behandlung ihrer Erwählten weg, sondern sie weckte in diesen ein neues Selbstbewußtsein, vor allem aber hob sie immer mehr Talente in die Gnadensphäre landweiten Ruhms. Die Musikbegeisterung und -pflege nahm im österreichischen Raum, wie überall in Europa, gewaltig zu. Oper, Konzertsaal und Hauskapelle standen gleicherweise in der Gunst der Musikhörer. In Wien festigten sich, seit dort der Italiener Antonio Caldara auf die Entwicklung der Instrumentalmusik Einfluß gewann, die Stilformen und erlaubten es Talenten wie dem Organisten der Karlskirche Georg Matthias Monn, ferner Christoph Wagenseil oder dem gewandten Carl Ditters v. Dittersdorf und dem nach Mannheim berufenen kühnen Johann Stamitz, ihren schöpferischen Impulsen Gestalt zu geben. Schon begannen auch Michael Haydn und sein größerer Bruder Joseph zu wirken — die Erntewagen der österreichischen Musik füllten sich mit köstlichen Garben und das Scheunentor der Welt stand weit offen, sie zu empfangen. Aber nicht nur der Instrumentalmusik gereichte der Wiener Boden zum Segen: auch die Oper erhob sich hier durch die Tat eines pockennarbigen Mannes süddeutscher Herkunft über den Firlefanz der Koloratursänger zu edler Schönheit und Charaktergröße. Und nun, in der Maria Theresianischen Epoche, als eben der volksgeborene Ritter v. Gluck einen männlichen, für die moralischen Ausdruckskräfte der Musik bahnbrechenden Ton anschlug, da erschien das Salzburger Wunderkind, schrieb zwölfjährig seine erste Oper und wuchs spielerisch, wie es schien, in den anspruchsvollen Aufgabenkreis seiner Zeit hinein. Gewiegte Theaterdirektoren, nicht minder geschäftstüchtige Operntextdichter bekamen das unschuldige und schaffensfreudige Talent in ihre Hände, böswillige Neider gefährdeten alsbald seinen Ruf und Ruhm; eine Lebensexistenz, die auf den Augenblick gebaut war und oftmals von der Gnade der Mitwelt abhing, ließ den kleinen zarten Mann nicht zur Ruhe kommen und hetzte ihn von Arbeit zu Arbeit. Niemand außer einer oft gedankenlos vergnügungssüchtigen Frau teilte seine heimlichen Sorgen, diese Frau aber nahm als selbstverständlichen Ehetribut in Empfang, was von ihrem Gatten den harten betrügerischen Geschäftsmännern seiner Zeit mühsam abgerungen wurde: die Honorare des Komponisten und Kapellmeisters Wolfgang Amadeus Mozart ... Aber das alles war nur Staub der Erde auf den Flügeln des Genius und vermochte dessen innere Quellfrische nicht zu trüben. Immer wieder sprang die Tür des Musikerherzens herrlich weit und strahlend auf. Ein Strom zartester, liebevollster oder machtvoll feierlicher Töne brach hervor und füllte hohle Operntexte mit dem Blute echtester Leidenschaft. Menschen stellte der Salzburger Zauberkomponist auf die Opernbühne — kämpfende, hoffende, sündigende, sich zärtlich narrende, leidende und aufjubelnde Menschen. Sie trugen unter dem Rokokokleid ein elementar pulsendes Herz und hatten es nicht einmal notwendig, auf dem Geflecht einer Moralphilosophie zu stehen oder sich anderswie vor dem Richterstuhl der Kunstästhetik zu privilegieren: so rein, so paradiesisch unschuldig-ursprünglich, so hinreißend schöpferecht traten sie aus der Phantasie Mozarts, der sie aus Tönen gebar — die wahrhaft ideale, frohe, gesunde Opern-Gestaltenwelt eines reichen Menschenbeschenkers. Damit nicht genug, vermehrte er auch noch den Schatz der Instrumentalmusik mit Kostbarkeiten von letztem Gesinnungsadel. Was diese Symphonien, Kammermusikwerke, Solistenstücke an Ausdruckswerten menschlicher Hoheit, Liebeskraft und Güte enthalten, das allein sichert dem Salzburger Genius immerdar einen Ehrenplatz unter jenen Seelenfürsten, von denen die Kulturen Licht empfangen, wenn es dunkel zu werden droht.

Da Ponte und Mozart

Von Willy Meckbach, Frankfurt a. M.

„Welch ein Unglück für die deutsche Musik, daß Mozart in Wien an Da Ponte geriet, daß dieser flache, frivole Mensch, der hauptsächliche Textdichter Mozarts werden mußte!" So kann man hören. Ist das wahr? Und wenn, mußte es so kommen? — Letzteres vielleicht nicht.

Am 14. März 1778 lenkte ein gemieteter Hauderer die Chaise, in welcher der zweiundzwanzigjährige Mozart und seine Mutter saßen, zum Mannheimer Stadttore hinaus auf die Straße nach Paris. Wenn damals eine Fee oder ein gütiger Geist „drei Knäbchen jung, schön, hold und weise" gesendet hätte, und diese hätten den Hauderer verzaubert, daß er statt nach Paris die Chaise nordostwärts nach dem kleinen Weimar geführt hätte, was wäre dann wohl geschehen? In Weimar saß seit ein paar Jahren der Altersgenosse Mozarts Karl August als Herzog; er hatte den auch nur wenig älteren Doktor Goethe aus Frankfurt zu sich berufen, der nicht nur den „Faust" schrieb, sondern auch Singspiele, zu denen er den richtigen Komponisten niemals finden konnte. Ein halbes Jahrhundert vorher war in Weimar in ungefähr gleichem Lebensalter Johann Sebastian Bach Hoforganist, Kammermusikus und Konzertmeister gewesen. Wenn jetzt der Hauderer mit Mozart, der vergeblich an süddeutschen Fürstenhöfen Anstellung gesucht hatte, in Weimar ankutschiert gekommen wäre, wäre es so aus der Welt gewesen, daß Karl August zu Goethe auch noch Mozart be-

rufen hätte? Die sehr musikfrohe Herzogin-Mutter Anna Amalia wäre sicher einverstanden gewesen. Was aber hätten ein paar Jahre Zusammenwirkens mit Goethe für Mozart bedeuten können! Man braucht nur an die einzige nachweisbare Berührung Mozarts mit Goetheschem Geiste und an das „Veilchen", das ihr entsproß, zu denken, um eine unbestimmte Ahnung zu gewinnen, welch anderen Weg die Entwicklung Mozarts und der deutschen Oper dann wahrscheinlich genommen hätte.

Aber sollen wir wirklich bedauern, daß das nicht geschehen ist? War es wirklich so verhängnisvoll, daß nicht Goethe, sondern nur Da Ponte der Textdichter Mozarts wurde? Sollen wir nicht froh und dankbar sein, daß uns „Figaros Hochzeit", „Don Giovanni" und „Così fan tutte" geschenkt sind? Beethoven zwar hat gesagt, daß er solche Texte nicht hätte komponieren können, aber Mozart konnte es eben.

Wie es scheint, gibt es zwei Arten dramatischer Musiker. Die Einen — nennen wir sie vergleichsweise den Schiller-Typ — brauchen einen Stoff, der selber bereits groß, tief, bedeutend ist; den Anderen — dem Goethe-Typ — ist alles Lebendige recht. Die Ersteren müßten eigentlich ihre Texte selbst machen, wie es Wagner immer, wie es Pfitzner beim Palestrina getan hat; sonst geht es ihnen leicht wie Beethoven, der nur zu einer Oper gelangte. Da hat es die zweite Art, zu der Mozart gehörte — unter den Neueren ist Richard Strauß dazu zu rechnen — wesentlich besser. Sie können schließlich alles komponieren.

Auch das Flache? Auch das Frivole? Nicht mit Unrecht wirft man doch Da Ponte vor, daß er Beides gewesen sei. Betrachten wir ein Beispiel: Zerlinchens „Wenn du fein fromm bist, ... ich weiß ein Mittel ..." ist von Da Ponte als pikanter Scherz gedacht; man stelle sich nur vor, wie etwa Jaques Offenbach das komponiert hätte! Was tut Mozart? Er verschleiert nichts und beschönigt nichts: prüde ist er nie. Das „Mittelchen", das dem verprügelten Masetto helfen soll, ist bei Mozart das Gleiche wie bei Da Ponte. Aber Mozart dringt in die Tiefe, wo sinnlich Weibliches und mütterlich Weibliches aus einer gemeinsamen Wurzel hervorgeht, und sein Gesang des Tröstenden, Heilenden der Weibesliebe kann ruhig in der Kirche gesungen werden.

Frivolität liegt nicht im Gegenstande, sondern in der Auffassung und in der Behandlung. Ein Beispiel aus einem ganz anderen Gebiete! In Leo Tolstois großem Romane „Krieg und Frieden" befindet sich eine rührende Episode, die Geschichte von Natascha, dem liebreizenden, unschuldigen Russenmädchen, die ihren Verlobten von Herzen liebt, doch aber, als er im Felde ist, ahnungslos den Verführungskünsten eines jungen Offiziers verfällt und nur durch einen Zufall davor bewahrt wird, sich von ihm entführen zu lassen. Nataschas Seelenzustand dabei ist so wahr geschildert, daß der Leser tief davon ergriffen wird. In dieser erschütternden Darstellung eines großen Dichters deckt sich die Handlung ziemlich genau mit der Haupthandlung von „Così fan tutte". Was hier frivol ist, das ist dort tragisch!

Aber mag ein Operntext nur frivol sein! Er ist erst Anlage, noch nicht Erfüllung. Die Erfüllung bringt die Musik hinein. Wir sahen an dem Beispiele aus „Don Giovanni", daß Musik es vermag, Tiefe in die Flachheit zu bringen, Frivolität verschwinden zu machen. Auch in „Così fan tutte" übt Mozart dieses Verfahren. Ja, aus dieser Oper kann man das beste Bild davon gewinnen, da dieses die einzige Oper ist, die Da Ponte ohne Vorlage für Mozart gearbeitet hat. An ihr muß das Verhältnis Mozart—Da Ponte am besten zu erkennen sein. In den anderthalb Jahrhunderten ihres Daseins ist diese Oper sehr verschieden beurteilt worden, je nach dem Wandel der ästhetischen Grundauffassungen. Daß zunächst neben dem Dreigestirn „Figaros Hochzeit", „Don Giovanni", „Zauberflöte" es für „Così fan tutte" nicht möglich war, die gleiche Beachtung zu erringen, kann nicht Wunder nehmen. Als dann im 19. Jahrhundert jenes Dreigestirn Allgemeingut geworden war, richtete der Blick sich auch auf die entlegeneren Werke Mozarts. Da fand man bei „Così fan tutte" zwei Hinderungsgründe des Erfolges: die übergroße Unwahrscheinlichkeit und die Unmoral der Handlung. Daß zwei Bräute ihre Verlobten nur weil sie sich verkleidet und falsche Bärte ungebunden haben, in längerem, näheren Umgange nicht sollen erkennen können; daß ein Kammermädchen einmal als Arzt, dann als Notar sich soll verkleiden und unerkannt bleiben können, das schien der auf das Wirkliche sich richtenden Zeit denn doch allzu unglaubhaft. Eine ästhetische Auffassung aber, die Kunst und Ethik in engste Verbindung brachte, konnte eine Handlung unmöglich billigen, in der zwei innigst liebende Verlobte einer Wette wegen an ihren Bräuten in Verkleidung über Kreuz ihre Verführungskünste versuchen mit dem Erfolg, daß nach wenigen Stunden beide Bräute bereit sind, die vermeintlich neuen Liebhaber zu heiraten, alsdann aber, nachdem alles herausgekommen ist, wohlgemut mit dem wieder zurückgetauchten alten Liebhabern sich vereinigen. Einem auf solch unsittlicher Handlung aufgebauten Kunstwerke konnte nach damaliger Auffassung weder Wert noch Wirkung beiwohnen. Es folgte die Zeit der „Bearbeitungen": im Ganzen machten sich etwa fünfzig Bearbeiter im Verlaufe der Jahre daran, diese „Fehler" des Werkes zu „verbessern". Das führte schließlich dazu, daß ein Verbesserer der Musik eine ganz andere, einem spanischen Lustspiele entnommene Handlung unterlegte. Der Erfolg dieser Bemühungen war, daß die Oper fast überhaupt nicht mehr aufgeführt wurde. Inzwischen war eine andere Zeit mit anderen Kunstauffassungen heraufgekommen. Nach dem Grundsatze „l'art pour l'art" leugnete man jede Verbindung von Kunst und Sittlichkeit; im übrigen wurden die Kunstwerke in erster Reihe historisch als Zeiterscheinungen aufgefaßt; auch war der Naturalismus mit seinen Wirklichkeitsanforderungen vorüber. Diese Auffassungen waren günstig für „Così fan tutte". Mochte die Handlung noch so unsittlich sein: das erschien jetzt künstlerisch als gleichgültig, die Unwahrscheinlichkeit machte nichts mehr aus: diese Oper war echtes Rokoko und echte opera buffa, ein dem Zeitsinne des 17. Jahrhunderts entsprechendes lockeres Spiel mit Masken, bei dem es auf weiter nichts abgesehen war, als eben auf unbeschwerte Anmut des Spielens. An ein solches Werk mit Anforderungen lebendiger Menschenschilderung, psychologischer Wahrheit, sittlicher Weltanschauung heranzutreten, das erschien als Pedanterie und Mißverständnis. Einen großen Vorteil hatte dies: das „Verbessern" hörte auf; die Oper wurde in echter Gestalt gegeben, und siehe da: das genügte, sie zu einer an vielen Bühnen viel gespielten Oper zu machen.

War aber damit das letzte Wort gesprochen? Wer glaubt denn heute noch daran, daß Kunst mit Sittlichkeit nichts zu tun habe? Graben wir doch nach den gemeinsamen Wurzeln. Und Mozart unter den Begriff „Rokoko", ein Mozart-Werk in das Schema „opera buffa" zu pressen, das geht auch nicht mehr an. Doch hüte man sich, das Kind mit dem Bade auszuschütten. Nach Form und Anlage ist „Così fan tutte" sehr wohl eine Buffa der Rokokozeit: nur daß Mozart, wie immer, darüber weit hinausgeht. Der beste Weg, zu richtiger Auffassung eines Kunstwerks zu gelangen, wird auszugehen haben von der Gestaltungsart des schaffenden Künstlers; was der dramatische Tondichter Mozart in seinen Opern suchte und worauf es ihm ankam, das wissen wir aus seinen Werken. Das wird im Grunde auch bei „Così fan tutte" das Entscheidende sein. Was war das?

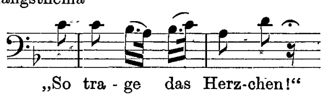
Um es mit einem Worte zu sagen: menschliches Seelenleben! Mozarts Sache war es, mit dem Feuer seines lebendigen Geistes sich hineinzuversetzen in die Erlebnisse und Menschenschicksale, die ihm die Handlung seines Textes bot. Aus diesem Mitfühlen alles des Zueinander, Miteinander, Gegeneinander, gelegentlich auch Durcheinander der handelnden Personen, ihrer Schicksale und ihrer Taten, ihrer daraus sich ergebenden Eigenart und Persönlichkeit schuf er Melodien, in denen alles dies Musik wird; in die innersten Tiefen menschlichen Seelenlebens taucht er hinein und wird nicht müde, die verinnerlichende, durchleuchtende, verklärende Macht der Musik zu bewähren und zu bewahren. So ist es unglaubhaft, daß Mozart je — etwa einem „Typ" sei es „seria" sei es „buffa" zu Liebe — eine Oper geschrieben hätte, bei der etwas anderes wesentlicher gewesen wäre, als die lebendige Darstellung von Menschen und Menschenschicksalen. Es liegt kein Grund vor, bei „Così fan tutte" eine Ausnahme zu erwarten. Auch die Unwahrscheinlichkeit des Geschehens zwingt nicht dazu. Ist es etwa wahrscheinlich, daß im „Don Giovanni" Elvira den sich für seinen Herrn ausgebenden, mit dessen Hut und Mantel angetanenen Leporello nicht sehr bald erkennt? Dergleichen kann man leicht in Kauf nehmen, ohne deshalb gleich die Personen für Masken ohne Seele halten zu müssen. Mag der Text frivol erscheinen: an der Zerlina-Arie haben wir gesehen, daß Mozarts Musik diese Frivolität verschwinden machen kann. Sehen wir uns daraufhin auch „Così fan tutte" näher an.

Beschränken müssen wir uns dabei auf die entscheidenden Stellen; diese liegen im 2. Akt. Dramaturgisch gilt dieser als der schwächere und auch in der Wirkung auf das Publikum pflegt er dem ersten nachzustehen; obwohl er musikalisch eher der bedeutendere ist. Im 1. Akt hatten die beiden Schönen den stür-
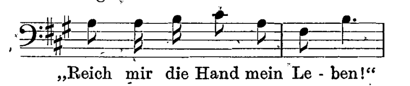
mischen Angriffen der vermeintlich neuen Liebhaber widerstanden; äußerlich wenigstens, innerlich hatten sie schon einiges Interesse gewonnen. Der 2. Akt beginnt damit, daß zunächst die schlaue Despina sich bemüht, die Widerstandskraft ihrer Herrinnen weiter zu untergraben und daß dann Dorabella führend, Fiordiligi nachgebend sich entschließen, es auf einen angeblich harmlosen Flirt ankommen zu lassen. Dorabellas Herzenswünsche gehen in Wahrheit bereits weiter. Die Liebhaber ziehen auf Veranlassung ihres Wettgegners Don Alfonso jetzt andere Saiten auf: sie versuchen es mit Sanftmut. Ein abendliches Ständchen soll die Damen freundlich stimmen; es folgt das Quartett, in dem Alfonso und Despina die zurückhaltenden Damen und die angeblich jetzt schüchternen Herren zusammenbringen und dann sich selbst und der Sommernacht überlassen. Hier hatte Jahn bereits bemängelt, daß Da Ponte nicht die nun unausbleibliche Entscheidung in einem großen Ensemblesatz herbeigeführt habe, sondern aufgelöst in eine Folge von zwei Duetten und fünf Arien. Aber Verführungen sind nun einmal nicht Ensemble-, sondern Tête-à-tête-Angelegenheiten, und Mozart hat Da Ponte Recht gegeben, sonst hätte er ja leicht eine Änderung durchsetzen können. Trotzdem hat Jahns Bemängelung Schule gemacht, und insbesondere ist die zwischen die Duette eingeschaltete Reihe der fünf Arien als undramatisch und lähmend beanstandet worden. Ob mit Recht, das wird sich zeigen.

Nun sind die beiden Liebhaber durch die Wette verpflichtet, ein jeder unerkannt auf die Braut des anderen im Abenddunkel des Parkes einen neuen Ansturm zu machen. Der schwärmerisch Ernstere der beiden, Ferrando, ist mit der ihm an Wesensart ähnlichen Fiordiligi, der Braut Guglielmos, von dessen eifersüchtigen Blicken gefolgt im Dunkel der Bäume verschwunden. Die beiden leichter angelegten, Guglielmo und Dorabella bleiben zurück. Er ist beauftragt, ihr ein goldenes Herzchen umzuhängen und zum Tausche das Bild Ferrandos, das sie auf der Brust hängen hat, von ihr zu verlangen. Wie sieht es nun in den Beiden aus? Guglielmo hat kein Interesse daran, die Wette zu verlieren, auch kommt die wenn schon reizende Dorabella, die Braut seines Freundes, als Liebesgegenstand für ihn nicht in Betracht. Seine Gedanken sind bei Fiordiligi und bei der Probe, die sie in diesem Augenblicke zu bestehen hat. Und Dorabella? Daß sie bereits Feuer gefangen hat, das war schon sehr deutlich hervorgetreten. Auch Guglielmo hat es gemerkt. Um so verfänglicher ist seine Aufgabe. Wie sieht nun das Duett aus? Dem Texte nach ist es ein Verführungsduett, wie andere mehr; und so wird es wohl auch meistens gesungen und dargestellt (der Verfasser hat es nie anders gehört). Aber die Musik sagt anderes.

Das Anfangsthema
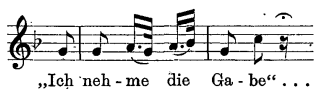


hat eine oft hervorgehobene Ähnlichkeit mit Don Giovannis:
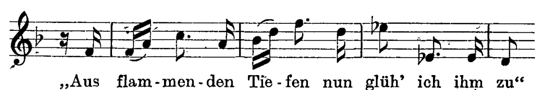


Aber in letzterem das Zudringen verführerischer Leidenschaft; wie stockend dagegen das erste, dazu noch von Pausen mit Fermenten durchsetzt! Don Giovanni ist eben ganz anders bei der Sache, als Guglielmo. Immerhin scheint dieser auch nicht unbewegt zu bleiben: als er das Thema wiederholt, da geht die Fermate zurück auf den aufschlagenden, nun lang gehaltenen Quartenton. Da blickt er Dorabella an, anders als bisher; da rückt das *b* im Baß, leise zur Dominante leitend, auf *h* vor. In ihm wandelt sich etwas. Sollte die Aufgabe, die er übernommen hat, doch vielleicht auch ihre Reize haben?

Dorabella antwortet scheinbar mit dem gleichen Motiv:



Aber nur auf den ersten Blick gleich. Mozart ist unerschöpflich, mit feinsten Tönungen — so fein, daß sie oft übersehen werden — Entscheidendes zu sagen. Guglielmos Thema senkte sich nach den ersten beiden Tönen, Dorabellas steigt an. Auch rückt es bei der Wiederholung im Ganzen um einen Ton höher. Liegt es daran, oder an der Modulation, es entsteht hier der Ausdruck des Entgegenbebens: die Fermaten auf den Pausen erscheinen nicht mehr als Zögern, sondern sind erwartend. Dies ist auch die dritte Fermate auf *f*, von der die Gesangslinie gleich einem koketten Versagen, das nur anreizt, herabsinkt. Das tut sofort seine Wirkung. Schon hatte Guglielmo Feuer gefangen, jetzt wird er kühn und fühlt nach ihrem pochenden Herzen, um ihr Vorgeben, sie habe es nicht mehr, zu widerlegen. Sie hat erreicht, was sie wollte, und nimmt das zärtliche Spiel auf. Jetzt wird es Guglielmo nicht mehr schwer, seine Aufgabe zu erfüllen. Wie er sich anschickt, Dorabella das Herzchen umzuhängen und ihr mit sanfter Hand das Köpfchen zur Seite schiebt, da bricht aus ihr, für Guglielmo nicht, nur für den Hörer vernehmbar die volle Glut der Leidenschaft hervor:



während dazu sein, ihr nicht hörbares, „armer Ferrando" kein sehr tiefgehendes Bedauern ausspricht, indessen er Ferrandos Bild von ihrem Busen entfernt. Nun ist es geschehen, die Wette würde ihn nicht unbedingt zu Weiterem verpflichten; aber nun sinken sich beide in die Arme in glühendem, beiderseits aufrichtigem Liebesglück. Was hat also Mozart aus Da Pontes Duett gemacht? Ein Verführungsduett ist es geblieben: aber nicht er verführt sie, sondern zunächst tut er nur so und wird dann von ihr verführt.
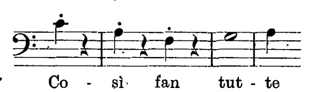
Und das andere Pärchen? Hier, bei den beiden ernsteren, tiefer angelegten Menschen ist der Verlauf schon nach Da Ponte ein anderer, wenigstens ein langsamerer. In leidenschaftlicher Entrüstung weist Fiordiligi den Ansturm Ferrandos ab. Auf sein Flehen läßt sie sich jedoch herbei, ihm einen lächelnden Blick zu schenken. Feurig spricht er sein Entzücken aus und erneut sein Bewerben. Als sie sich jedoch nun von ihm abwendet, gibt er angeblicher Verzweiflung Ausdruck und eilt vergnügt zu Guglielmo, um ihm zu verkünden, daß Fiordiligi treu geblieben sei. Diese macht sich Vorwürfe, Ferrando schon zu weit entgegengekommen zu sein und beschließt, um sich vor ihrer eigenen Schwäche zu retten, ihrem Verlobten, dem sie treu bleiben will, schleunigst ins Feld zu folgen. Despina verrät dies, und Don Alfonso erklärt diesen Teil der Wette noch nicht für ausgetragen. Ferrando, dem Guglielmo inzwischen die Untreue Dorabellas mitgeteilt hat, muß auf die zur Flucht gerüstete Fiordiligi einen neuen Ansturm unternehmen, dem sie nun auch unterliegt. So Da Pontes Text.

Wieder wird durch Mozarts Musik etwas wesentlich anderes daraus. Der Nachweis im einzelnen führt hier zu weit. Das Wichtigste ist, daß Fiordiligis Antwort auf Ferrandos Frage, weshalb sie ihn von sich weise, insbesondere die Worte: „Tu vuoi tormi la pace" und „Cessa di molestarmi!" („Du willst mir den Frieden stören!" „Höre auf, mich zu belästigen!"), die von Da Ponte lediglich als Abweisung gedacht ist, an der Adagio-Stelle des Rezitativs zu einem innigen Flehen gewendet ist, das einer unwillkürlichen Liebeserklärung gleichkommt; daß desgleichen die Erwiderungen Ferrandos erkennen lassen, wie er davon im Innersten berührt und gerührt ist. Es liegt hier bereits ein beiderseits unwillkürlicher und um so aufrichtigerer seelischer Zusammenklang vor: nur eine Bewegung Ferrandos, und der körperliche muß ihm folgen. Aber er nimmt, so gerne er es augenscheinlich möchte, Fiordiligi nicht in seine Arme. Er gibt in der melodisch strömenden *B*-dur-Arie seinem Entzücken einen unverhohlenen Ausdruck: „Ja, ich sehe, die holdeste Seele widerstehen mir länger nicht kann!" Bedenkt er denn nicht, daß die Gelegenheit vorüber geht? Daß es nicht klug ist, mit seinem Erfolge zu prahlen? Als er dann sagt: „Tu cedi al più tenero amore" „Der zärtlichsten Liebe gibst du nach!", da löst Mozart das „tu cedi" melodisch heraus und wiederholt es mehrmals, so daß Ferrandos Unklugheit noch verstärkt wird. Ist Ferrando das vielleicht absichtlich ungeschickt? Will er sich auf gute Art aus der Affäre ziehen? Wer einer wankenden Schönen immer wieder ins Gesicht sagt: „Du ergibst dich!", der wird das Gegenteil herbeiführen. So geschieht es denn auch, und als Fiordiligi sich abwendet, stürmt Ferrando sofort hinweg, angeblich um verzweifelt den Tod zu suchen, aber mit Tönen, die trotz der Dissonanzen oder gerade wegen ihrer mehr übermütig klingen, wie er denn auch alsbald „lietissimo" (sehr fröhlich) seinem Freund Guglielmo entgegentritt.
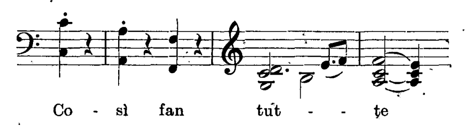
Man braucht sich nur lebendig in Ferrandos Lage zu versetzen, und man wird dies alles sehr natürlich finden. Er nimmt die Liebe nicht so leicht, wie sein Freund Guglielmo. Zunächst erfüllt er treulich seine Wettverpflichtung und heuchelt Liebe, um Firodiligi auf die Probe zu stellen. Als ihm unerwartet ihre Liebe mit einer Innigkeit entgegenschlägt, die auch ihn ergreift, da fühlt er, daß er einhalten muß; will er nicht selbst treulos werden: er gibt seiner ungeheuchelten Freude über seinen Liebeserfolg solchen Ausdruck, daß ihm ein hinlänglich glaubhafter Abgang gelingt, der ihm gerade noch die Möglichkeit läßt, zu behaupten, Fiordiligi habe widerstanden und ihre Treue bewahrt. Innerlich weiß er wohl, daß es anders war, daß es nur an einem Haar gehangen hat, und sie beide hätten ihre Treue gebrochen. Wie fällt er nun aber aus allen Himmeln, als er erfahren muß, seine Dorabella habe ihn verraten und den Bewerbungen Guglielmos nachgegeben! Guglielmo, der nun doppelt stolz auf sich und auf Fiordiligi ist, sucht ihn in gutmütig gemeinter, und doch fast höhnisch wirkender Weise zu trösten, indem er in seiner *G*-dur-Arie auf die Weiber loszieht. Aber als Ferrando allein ist, bricht aus diesem der Schmerz und die Enttäuschung mit einer Gewalt und Ausdruckskraft (Rezitativ von der Kavatine Nr. 27) hervor, die an erschütternder Kraft den leidenschaftlichsten Stellen im „Don Giovanni" nicht nachsteht. Wundervoll wendet sich seine Erregung zu dem Entschlusse, der trotz allem geliebten Dorabella zu verzeihen. Ist das Schwäche? Bei Da Ponte könnte es so scheinen, bei Mozart ist es durch das Bewußtsein, selbst nahe an gleicher Treulosigkeit gewesen zu sein, erklärt. In der Kavatine wogt die Erregung nach und glättet sich.

Nun verlangt Don Alfonso von Ferrando einen neuen Angriff auf die zur Flucht gerüstete Fiordiligi. Ferrando muß sich dem unterziehen. Wie wird es jetzt in seiner Seele aussehen? Ganz anders, als vorhin! Es ist für ihn jetzt geradezu Ehrensache geworden, dem triumphierenden Guglielmo Gleiches mit Gleichem zu vergelten; auch soll Fiordiligi vor Dorabella nichts voraus haben; schließlich braucht Ferrando auf Dorabella, die ihn verraten hat, jetzt nicht mehr so ängstlich Rücksicht zu nehmen. So tritt er Fiordiligi jetzt ganz anders gegenüber und auch mit ganz anderem Erfolge. Aus seinem tief erschütterten Herzen, in dem die Erinnerung an das seelische Glück, das er bereits mit Fiordiligi erlebt hat, nicht verklungen ist, bricht jetzt (in dem Larghetto des Duetts Nr. 29) ein so hinreißender Strom von Liebesempfindung daß Fiordiligi dahinschmilzt, und beide sich in die Arme sinken und sich dem seligen Augenblicke entzückt hingeben.

So hat Don Alfonso die Wette gewonnen, und doch hat er nicht Recht. Die Frauen allerdings waren treulos; aber die Männer wissen beide genau, daß sie um nichts besser sind. Unvermerkt ist nur dadurch, daß Mozart in die Begebenheiten der Handlung viel tiefer eingedrungen ist, als Da Ponte sie angelegt hatte, aus dessen „Così fan tutte" (So machens alle Frauen) ein ausgesprochenes „Così fan tutti" (So machens alle Menschen) geworden. Aus dieser Einsicht in menschliche Schwachheit ist es geboren, daß Mozart beide Male, als er in der Ouvertüre Don Alfonsos:



anführt, er es nicht stumpf schließen läßt, wie es Don Alfonso in der Oper am Schlusse singt, sondern mit dem Vorhalt einen Zug von Wehmut hineinbringt:



als wollte er sagen: Ja, es ist so; aber schön ist das nicht. Aus der gleichen Stimmung ist der wunderschöne Kanon geboren, den im Finale, noch vor der Demaskierung der verkleideten Liebhaber Fiordiligi anstimmt zu den Worten:

„In mein Glas und in das deine,
tief versenkt im goldenen Weine,
sei begraben das Vergangne,
von Gedanken frei das Herz."

Wie wichtig dieses Sich regen des schlechten Gewissens Mozart gewesen ist, erkennt man daraus, daß er Fiordiligis Gesang der Worte „Non resti più memoria" (Es weiche die Erinnerung) an den Anfang des Andantes der Ouvertüre gestellt hat, also an die bedeutsamste Stelle, die es dafür geben konnte. Solche leisen und feinen, aber um so eindringlicheren Offenbarungen liebte Mozart.

Fassen wir das Ergebnis zusammen! Die von Da Ponte hauptsächlich wohl der Aktfüllung wegen eingelegte Verzögerung des Handlungsverlaufs bei dem Paare Fiordiligi-Ferrando vertieft Mozart rein durch lebendiges Erfassen der gegebenen Situation derart, daß die Charaktere bedeutsam auseinandertreten. Fiordiligi wird zu einer rührend-ergreifenden Gestalt, nahe verwandt der obenerwähnten Natascha in Tolstois Roman „Krieg und Frieden". Ferrandos Erleben der Untreue Dorabellas, sein tiefempfindendes und menschlich begreifliches Verhalten dabei ergibt ein schönes Gegenbild zu Fiordiligi. Auf der anderen Seite steht die naive Unbekümmertheit Dorabellas und Guglielmos, die aber doch, wenigstens bei Dorabella, leicht umschleiert wird. Wenn die oft beanstandete Folge von fünf Arien hintereinander einem anderen hätte gefährlich werden können, so benutzt Mozart sie zu feinster Charakteristik der vier Liebhaber, von denen jeder eine Arie, Ferrando sogar zwei singt; es ist ein entzückender Blumenstrauß und durchaus nicht „Monotonie", sondern Fülle der Abwechslung und des Reichtums. Allerdings muß der Sinn der Arien verstanden werden, was schwer zu sein scheint. Darüber hinaus gewinnt Mozart, indem er die Männer an der Untreue teilnehmen läßt, den größten Vorteil für die Lösung des Knotens. Die operettenhafte Frivolität, die in dem leichthin vollzogenen Rücktausch der Bräute am Schlusse lag, wird dadurch, daß jetzt die Liebhaber ihren Bräuten im Ernste nichts vorzuwerfen haben, dessen sie nicht auch schuldig wären, zu einem sachlich begründeten Verzeihen, das sich wenigstens bei Ferrando auf verstehende Einsicht gründet, während Guglielmo, der bedeutsamerweise an jenem, über seinen Horizont hinausgehenden Kanon nicht teilnahm, auch jetzt mehr unwillkürlich handelt.

Die eigentliche Siegerin aber ist Despina, die immer schon ungefähr gesagt hatte, was mit anderen Worten Goethe einmal ausspricht, und was man als Motto über „Così fan tutte" setzen könnte:

„Du verklagest das Weib, sie schwanke von einem zum andern!
Tadle sie nicht: sie sucht einen beständigen Mann."

Würzburger Mozart-Feste

Von Geheimrat Prof. Dr. Hermann Zilcher, Würzburg

Im Jahre 1920 wurde ich Direktor des Staatskonservatoriums in Würzburg und dirigierte bald ein Orchesterkonzert in dem Prachtbau Balthasar Neumanns, in der Würzburger Residenz. Damals stand in der Vortragsfolge auch Mozart, und da war es mir, als ob ich die entzückenden Ornamente, die wundervollen Linien der Architektur im Kaisersaal mit dem Taktstock nur nachzuzeichnen brauchte: Musik und Raum wurden eins, und es stand für mich fest, h i e r müssen Mozart-Feste lebendig werden. So entstanden 1921 die Würzburger Mozart-Feste, die nun alljährlich Mitte bis Ende Juni viele Besucher aus Nah und Fern herbeilocken. Bald spannte ich den Rahmen (ähnlich wie das bei anderen Musikfesten geschieht), etwas weiter, auch Vorgänger, Zeitgenossen und Nachfolger Mozarts hielten ihren Einzug, wenn sie nur willig sich dem Klang, der Farbe und der Form der Umgebung fügten. Und so ertönte auch manches „moderne" Werk dort zum erstenmal.

In der Tat sind ja ganz einmalige Möglichkeiten für festliche Musik gegeben. Wenn bei goldnem Abendschein die Besucher sternförmig von allen Seiten herbeiströmen (der Autopark zeigt schon seit Jahren ausländische Kennzeichen in Menge!), dann fühlen alle Mozart-Pilger, daß Napoleon recht hatte, als er die Residenz den „schönsten Pfarrhof" in Europa nannte. Und dann kommt das wundervolle, märchenhafte Treppenhaus; hier kann man nur feierlich schreiten und somit ist die beste Vorstimmung bereits geschaffen, noch ehe man in den „schönsten Konzertsaal der Welt" tritt. Im Kaisersaal verschwendet die scheidende Abendsonne noch einige Wunder an Farbwirkungen und Glanzlichtern, die Instrumente stimmen, aber auch draußen an den großen, offenen Saalfenstern stimmen Amseln, Finken und Nachtigallen mit ein, — sie wissen ja, bald hebt ein schönes Musizieren an, und ihr leises Zwitschern und Trillern stört nicht, es gehört ja dazu.

Gewöhnlich beginne ich mit festlicheren Klängen, folge dann aber dem Licht, wenn dunkle, tiefblaue Schatten sich hinter all das geheimnisvolle Figurenwerk verstecken, — dann bringe ich ernste Musik, den tragischen Mozart, der ja fast als einziger Tonmeister zugleich erschütternd und anmutsvoll seine Wonne und sein Weh zu singen weiß.

Nun folgt die Pause. Alles flutet in den Vorsaal, auf den Schloßbalkon, auf die Treppen, und jetzt werden überall die Kerzen angezündet. Das „Kerzenmotiv" leuchtete andeutungsweise ja schon vorher auf dem Podium, nun aber bietet sich der Kaisersaal erst in seiner ganzen Pracht dar. Es glitzert an allen Ecken, und man meint, die vielen großen und kleinen Figuren aus Farbe oder Stein wollten sich bewegen und leise ihre segnende Zustimmung zu dem musikalischen Tun geben. Der letzte Teil des Konzertes beginnt, und für den feiner Lauschenden geschehen noch besondere Klangwunder. Die warme Luft in dem zitternden Kerzenschein scheint leise, ruhige Töne, manchmal bis zur Decke hin entschweben zu lassen — der ganze Raum singt und klingt . . .

Bedeuten schon die Orchester- und Kammermusikveranstaltungen im Kaisersaal einen seltenen Zusammenklang von Malerei, Musik und Architektur, so tritt bei den „Nachtmusiken im Hofgarten" die Natur im engeren Sinne noch als Mitwirkende hinzu. Im Garten der Residenz sind Terrassen, Rondelle, Schloßbalkone, ein großes, von Bosketten eingezäuntes Rosenrund, und von überallher erklingt dort Musik. Auf der einen Terrasse gibt es ein Blasorchester, auf der anderen ein großes Orchester mit Chor, aus dem Grünen irgendwo her singen a cappella-Chöre, und auf dem Schloßbalkon musiziert ein Kammerorchester, singen Sänger und Sängerinnen, und alle Arten von Soloinstrumenten lassen sich hören. Es ist schon eine freundliche Eigenschaft des Schloßmassivs, daß dieses (als große Resonanzwand wirkend), es zuläßt, daß sogar ganz wenige, zwei bis drei, Instrumente auf dem Schloßbalkon spielen können und doch mit erstaunlicher Klarheit den großen weiten Gartenraum füllen, der schon oft fünf- bis sechstausend lautlos lauschende Zuhörer (aus allen Kreisen!) vereinigt hat.



Hermann Zilcher als Leiter der Würzburger Mozart-Feste

Karikatur von Olaf Gulbransson

Nach einiger Zeit taucht der Mond hinter den Baumkulissen hervor, die Nachtigallen beginnen leise ihre Variationen zu üben, die Glühwürmchen suchen und finden sich, — da spendet die Nachtmusik ihr Schlußstück, auf daß das Auge auch etwas habe. Die Musik mündet in ein Trompetensignal, plötzlich fließt warmes Licht über das Rasenrund, die Schloßtüren gehen auf und hunderte von kleinen und kleinsten Tänzern und Tänzerinnen gruppieren sich auf dem Rasen und tanzen um den Springbrunnen Menuette, Gavotten und Phantasietänze von Mozart, bis alles wieder ins Schloß zurückkehrt, der Garten wieder dunkel wird, und mit einem Hymnus an Mozart das Nachtmärchen zu Ende geht.

In den fast zwanzig Jahren des Bestehens der Würzburger Mozart-Feste hat es wohl noch nie jemanden gegeben, der nicht von dem Zauber des Hofgartens und des Kaisersaales gefangengenommen wäre. Allerdings muß bei der Nachtmusik zu all den Wundern der Plastik, Malerei, Musik, Beleuchtung und Gartenbaukunst noch der besondere Segen des Himmels kommen: eine trockene warme Sommernacht ist die Voraussetzung der Nachtmusik.

Wenn es aber je einmal regnen sollte, — der Fall ist schon vorgekommen — dann findet mit besonderem Programm für die vielen Auswärtigen ein Konzert in einem großen Konzertsaal statt, damit diese nicht vergebens gekommen sind und sich nicht allzu früh dem letzten Wunder Würzburgs, den Steinweinen, den Boxbeuteln hingeben können! Die Bedeutung der sommerlichen Mozart-Feste für die Stadt Würzburg, für ganz Franken darf als feststehend betrachtet werden. Ein Wort sei aber noch hinzugefügt, was diese Konzerte für deren Veranstalter, für das Staatskonservatorium selbst bedeuten.

Die Orchester dieser ältesten Musikschule Deutschlands (Ende des 18. Jahrhunderts liegt deren Beginn), sind so glücklich, an ihren ersten Pulten die Professoren der Anstalt zu sehen. Ähnlich wie die alten Meister der Malkunst gemeinsam mit ihren besten Schülern ihre großen Wandgemälde ausführten, werden bei uns in gemeinsamem Musizieren die großen Meister der Tonkunst gepflegt. Erhalten somit die Jünger der Musik ganz seltene Gelegenheit ihren Beruf in idealster Form und Umgebung auszuüben, so spenden diese ihrerseits zu dem Gelingen der Feste etwas, was nicht hoch genug anzuschlagen ist: ihre Jugend, ihren offenen Sinn und ihre „unroutinierte" Begeisterung. Nach einem Jahr angestrengter Schularbeit an Orchesterwerken aller Art, oft schwersten Geschützes, heißt es jetzt wieder locker zu werden und das feinste an Ausdruck, an Atmen und Deklamation herzugeben.

„Draußen" plagen sich oft die gestrengen Wissenschaftler von wann an, und mit wieviel oder mit wie wenig Ausdruck der oder jener Tonmeister gespielt werden dürfe, — hier in Würzburg pflegen wir **nicht** etwa den zeitgebundenen „Meister des Rokoko", sondern wir versuchen Mozart so zu spielen, daß alle Zärtlichkeit, alle Lust, aller Witz, alle Leidenschaft, aller Schmerz, alles Innige, Demütige und Religiöse lebendig künden kann von dem einmaligen Genius, „dessen Erscheinung immer ein Wunder bleibt, das nicht weiter zu erklären ist. Mozart hat den Dämon des Genius besessen: in seinen Werken liegt eine zeugende Kraft, die von Geschlecht zu Geschlecht fortwirket, und so bald nicht erschöpft und verzehrt sein dürfte" (Goethe).

Auch in diesem Sinne betrachten wir als eine unserer höchsten erzieherischen Aufgaben die

Mozart-Feste in Würzburg!

Mozart schreibt für seine Gattin Konstanze

Von Dr. Roland Tenschert, Wien

Konstanze Mozart, geb. Weber, findet bei den Biographen des Meisters im allgemeinen eine recht ungnädige Beurteilung. Leichtsinn und Bedeutungslosigkeit werden ihr zur Last gelegt. Ihr pietätloses Verhalten nach dem frühen tragischen Hinscheiden ihres Gatten wird streng verurteilt. Man kann die Frau von all diesen Vorwürfen gewiss nicht gänzlich freisprechen, doch gewinnt das Urteil eine wesentliche Milderung, wenn man Mozart selbst zum Kronzeugen aufruft. Der Meister hat bis in seine letzten Lebenstage in zärtlicher Liebe und Fürsorge an Konstanze gehangen. Die Briefe, die er von seinen letzten Reisen nach Frankfurt und Berlin an sie

richtet, die er noch im Sterbejahr an die in Baden bei Wien zur Erholung Weilende aus Wien sendet, atmen unveränderte Wärme und Zuneigung, lassen nichts von einer Entfremdung seiner Gefühle zu seiner Frau merken. So heißt es in einem Schreiben vom 13. April 1789 aus Dresden: „Heute ist es der 6te Tag, daß ich von Dir weg bin, und bei Gott, mir scheint es schon ein Jahr zu sein ... Lebe wohl und liebe mich ewig so wie ich Dich, ich küsse Dich millionenmal auf das zärtlichste und bin ewig Dein, Dich zärtlich liebender Gatte W. A. Mozart."

Aus diesen Zeilen spricht deutlich die innere Verbundenheit des Meisters mit seiner Frau, die auf die Dauer kaum möglich gewesen wäre, wenn Konstanze all die Mängel und Fehler besessen hätte, wie sie ihr in der Mozartliteratur vielfach zugeschoben werden. Darunter befindet sich auch der Vorwurf gänzlicher Verständnislosigkeit gegenüber der künstlerischen Bedeutung Mozarts. Auch da erscheinen aber die wirklichen Tatsachen reichlich übertrieben. Freilich war Konstanze ihrem Gatten nicht etwa das, was Cosima Richard Wagner sein konnte. Sie war ein junges, unerfahrenes Geschöpf, dessen Erziehung wohl manches zu wünschen übrig ließ. Dazu waren ja die Verhältnisse in ihrem Elternhaus nicht günstig, wo Bedürftigkeit und eine gewisse Unordnung herrschten. Sie war aber gewiß nicht talentlos. Stammte sie doch aus einer alten deutschen Musikerfamilie, die der Welt einen Carl Maria v. Weber schenken sollte. Ihr Vater und der Vater des „Freischütz"-Komponisten waren Brüder. Ihre sämtlichen drei Schwestern, Josepha (Hofer), Aloysia (Lange) und Sophie (Haibl) waren musikalisch. Die beiden erstgenannten übten den Musikberuf sogar erfolgreich aus. Aloysia, Mozarts Jugendliebe, wirkte zuerst am Hoftheater in München und später am Wiener National-Singspiel. Ihr hat Mozart verschiedene Kompositionen geschrieben, die auf die Gesangsqualitäten der Sängerin ein schmeichelhaftes Licht werfen. Josepha wurde vom Meister für die Rolle der Königin der Nacht bei der Uraufführung der „Zauberflöte" ausersehen. Auch von Konstanzes Gesangstalent sind uns verschiedene Bemerkungen überliefert. In einer der ältesten Lebensbeschreibungen des Meisters, betitelt „Mozarts Geist", von dem anonym gehaltenen Verfasser J. F. Arnold, lesen wir, daß Mozart Bräutigam von „Constanze Weber, e i n e r S ä n g e r i n" war. Georg Nikolaus v. Nissen nun, der zweite Gatte Konstanzes und Biograph Mozarts, fügt in einem Exemplar dieses Buches, das er Mozarts Sohn Karl zum Geschenke machte, dem Worte „Sängerin" folgendes bei: „Wenn eine Person, die singt, Sängerin genannt werden soll, so ist die Angabe richtig, sonst nicht." Man wollte dies nun einschränkend für Konstanzes gesangliches Können deuten. Wer aber v. Nissens Charakter näher kennt, wird die obenangedeutete Einschränkung anders verstehen. Der dänische Etatsrat wollte seine Gattin nicht dem leichtlebigen „Theatervölkchen" beigezählt wissen und wehrte sich daher gegen eine Bezeichnung, die allenfalls auf eine Berufssängerin schließen läßt. Daß Konstanze eine schöne Stimme und musikalische Begabung besessen hat, geht aus mancherlei anderen Tatsachen hervor.

Schon in der ersten Zeit der Ehe schrieb Mozart für Konstanze eine Reihe von Solfeggien und Übungen für den Gesang. Sie sind in der Gesamtausgabe unter K.-V. Nr. 393 veröffentlicht. Die Handschrift trägt Mozarts Überschrift „Solfeggio per la mia cara consorte." Die neue Auflage des Köchelverzeichnisses verweist in diesem Zusammenhang noch auf ein weiteres Blatt mit einem Solfeggio hin. Auch dieses ist durch die Bemerkung „per la mia cara Constanza" ausdrücklich der jungen Gattin zugedacht. Der zweite Solfeggio von K.-V. Nr. 393 stellt ganz offensichtlich eine Vorstudie zum Christe der großen *c*-moll-Messe dar. Die Fassung beschränkt sich auf Sologesang, enthält also noch nicht die Choreinschübe. Die Komposition ist dementsprechend anders gerundet. Sie wird hier auch so formal in sich abgeschlossen, während das Christe im Messesatz natürlich unvermittelt in den Kyrie-Teil übergeleitet ist. Diese Studie erhält für unsere Frage noch erhöhte Bedeutung dadurch, daß ja die Sopranpartie der *c*-moll-Messe im Hinblick auf die Ausführung durch Konstanze geschrieben worden ist und daß Konstanze diese Stimme dann auch tatsächlich in der St. Peterskirche zu Salzburg anläßlich eines Besuches des Ehepaars bei Leopold Mozart gesungen hat. Nun sind aber die Anforderungen, die hier an Gesangstechnik und Musikalität gestellt sind, wirklich keineswegs gering und es stellt Konstanze ein gutes Zeugnis ihres Könnens aus, wenn Mozart ihr diese Aufgabe anvertraute. Als Leiter dieser Aufführung, für welche die Frage der Ergänzung des bekanntlich nicht ganz fertiggestellten Messewerks nicht geklärt ist und wohl niemals geklärt werden wird, wirkte damals Mozart selbst.

Daß Mozart für die Gestalt der Konstanze in dem Singspiel „Die Entführung aus dem Serail" schon wegen der ähnlichen Begleitumstände von Verlobung und Heirat (Entführung aus dem „Auge Gottes", wie bekanntlich das Haus hieß, wo Konstanzes Mutter wohnte) auch seine junge Braut und Ehefrau irgendwie vorschwebte, ist ja bekannt. Die Partie der Konstanze geriet dem Meister freilich dann wesentlich anspruchsvoller im Technischen, als es ursprünglich geplant war, da Mozart auf die „geläufige Gurgel" der Sängerin der Konstanze Catarina Cavalieri weitgehend Rücksicht nehmen mußte. Wie etwa die Koloraturarie ausgesehen haben würde, wenn sie Mozart für seine Gattin geschrieben hätte, kann man einer Arienskizze entnehmen, die auf den Text aus Metastasios „Demofoonte" „In te spero, o sposo amato" komponiert ist. Wir besitzen nur eine Skizze von Mozarts Hand. Doch lassen die Vollständigkeit der Gesangsmelodie und der Fundamentstimme, sowie reichliche Angaben harmonischer Art zu, sich von dem Werk ein entsprechendes Bild zu machen und die Arie auch in ihren wichtigsten Einzelheiten nachzuzeichnen, was durch den Verfasser dieser Zeilen geschehen ist, so daß eine Aufführung des Werkes möglich ist. Auch diese Arie, deren Bestimmung durch die Worte „per la mia cara sposa" genügend gekennzeichnet ist, verrät eine hohe Meinung des Komponisten von Konstanzes gesanglichem Können. Als Mozart für die Sängerin Ferrarese, die in „Figaro" 1789 die Susanne zu singen hatte, die Arie „Al desio" (K.-V. Nr. 577) nachkomponierte, dürfte dieses Stück auch von Konstanze durchgenommen worden sein. Denn der Meister fügte für seine Frau eine kleine Kadenz ein.

Für Konstanzes Musikverständnis spricht auch der Umstand, daß die Gattin Mozart zur Komposition von kontrapunktischen Stücken anhielt, wie sie in der damaligen Zeit als zu kompliziert und gelehrt gerne abgelehnt wurden. Als sich der Meister mit den Werken Joh. Seb. Bachs zu beschäftigen begann, erweckte diese Art der Setzweise bei Konstanze großes Interesse. „Als Konstanze", so schreibt Mozart seinem Vater, „die Fugen hörte, ward sie ganz verliebt darein: sie will nichts als Fugen hören, besonders aber (in diesem Fach) nichts als Händel und Bach. Weil sie mich nun öfters aus dem Kopfe Fugen spielen gehört hat, so fragte sie mich, ob ich noch keine aufgeschrieben hätte? und als ich ihr Nein sagte, so zankte sie mich recht sehr, daß ich eben das künstlichste und schönste in der Musik nicht schreiben wollte, und gab mit Bitten nicht nach, bis ich ihr eine Fuge aufsetzte und so ward sie ... Ich werde mit der Zeit und mit guter Gelegenheit noch 5 machen, und sie dann dem Baron van Swieten überreichen." Es handelt sich da um Mozarts „Fantasie mit einer Fuge für Klavier" K.-V. Nr. 394. Eine begonnene Fuge für zwei Klaviere (Anh. 45) ist wohl für häusliches Musizieren der beiden Ehegatten geschrieben, während eine Sonate für zwei Klaviere (Anh. 43) noch in die Brautzeit zurückfällt, wie die köstliche Bemerkung „Per la Signa Constanza Weber — ah —" besagt. In einem Sonatensatz für Klavier, der von Abbé Stadler ergänzt wurde, hat Mozart Konstanze und die Schwägerin Sophie in musikalischer Wechselrede eingeführt. Für die Gattin waren auch die Klavier-Violinsonaten K.-V. Nr. 403 und 404 bestimmt.

Ein merkwürdiger Zufall wollte es, daß alles, was Mozart für seine Frau schrieb, nicht völlig bis fertig zu Papier gebracht erscheint, was man ebenfalls gegen Konstanze auslegte. Die Niederschrift war aber für Mozart immer eine lästige Arbeit, zumal sie erst dann erfolgte, als die betreffende Komposition in allen wesentlichen Zügen bereits im Kopfe fertig konzipiert war. Wenn dann ein solches Werk gewissermaßen pro domo gedacht war und Mozart seiner Gattin das jeweilige Stück selbst vorspielen, oder ihren Gesang auf dem Klavier selbst begleiten konnte, dann mochte es leicht geschehen, daß die Niederschrift nur skizzenhaft erfolgte oder manchmal nicht zu Ende geführt wurde. Jedenfalls beweist all das Gesagte, daß Konstanze sehr wohl musikalische Talente besaß und daher nicht völlig ahnungslos dem Schaffen ihres Mannes gegenüberstand.

Vom Wandel des Klavierklangideals nach Mozart

Von Univ.-Prof. Dr. Erich Schenk, Rostock

Im Jahre 1936 ließ die „Internationale Stiftung Mozarteum“ zu Salzburg Mozarts Originalflügel aus seinen letzten Lebensjahren wieder in spielfähigen Zustand setzen und übergab ihn im folgenden Festspielsommer feierlich der Öffentlichkeit, bei welcher Gelegenheit ich auf die Bedeutung dieses Ereignisses für die Musizierpraxis unserer Tage und der Folgezeit hinweisen konnte[1]). Denn mehr und mehr beschränkt sich diese nicht nur auf die Erarbeitung des vom Cembaloklang bestimmten Klangideals des Barock, sondern erstrebt auch folgerichtig volles Erfassen der Grenzepochen, die wir heute noch weniger präzise abzugrenzen in der Lage sind[2]). Die Wiedererneuerung von Klavierinstrumenten aus der Zeit um 1800 beispielsweise bestätigt jene Erkenntnis, daß zwischen einem Hammerklavier aus Mozarts Tagen und dem modernen Konzertflügel weniger ein Qualitäts- als ein Artunterschied bestehe und die eingangs erwähnte Vorführung des neuerstandenen Mozartflügels brachte für die Richtigkeit solcher Überlegung den schlagenden Beweis. Mozarts Flügel — um 1780 von dem aus Schwaben nach Wien eingewanderten Anton Walter geschaffen und seit 1865 im Besitz des Salzburger Mozartmuseums — besitzt ja alle jene Eigenschaften, die am Hammerflügel Steins als dem Mozartschen Klangideal entsprechend nachgewiesen werden konnten[3]). Er verfügt über den silberig-hellen, bei aller Offenheit doch eindringlichentschiedenen, kantablen Ton, ermöglicht scharfe Linienkontur und rhythmische Genauigkeit ohne das „Losplatzen“ des Cembalotones und den ‚einhüllenden Schwall‘ des romantischen Flügels.

Mit der letzten Aussage ist auch die Richtung gekennzeichnet, welche dem Klavierbau nach Mozart die Wege wies und die bislang an den großen Schöpfungen der Streicher, Erard und Backers verfolgt wurde, ohne Berücksichtigung jener Legion von kleineren Klavierbauern, die gerade in den zwanziger Jahren des 19. Jahrhunderts, also in Beethovens Meisterschaftsperiode, emsig um die Ausformung des neuen Klaviertyps bemüht waren. Einen reizvollen Einblick in deren Tun vermitteln nun die in den „k. k. Oesterr. Amts- und Intelligenzblättern“ ausgewiesenen Patenterteilungen[4]) an überwiegend Wiener Klavierbauer und wir erkennen hieraus ganz klar, welche Ziele als besonders vordringlich galten und auf welchem Wege man sie zu erreichen suchte.

Die gesteigerte Volubilität, den „einhüllenden Schwall“, kurz den stärkeren, eigentümlichen, vollen, runden Ton, den „Klocken- und Flötenton“, wie es in den verschiedenen Patenterteilungen heißt, erstrebt man auf folgenden Wegen. Durch Hinzufügung einer oder zwei Oktaven nach dem Registerprinzip von Orgel und Cembalo (Johann Streicher, Ungargasse 371 — 20. I. 1824; Abbate Trentin, s. u. — 2. I. 1824); durch besondere Anheftung der Saiten und des Resonanzbodens, bzw. allgemeine Verbesserung des Resonanzbodens (Johann Promberger, Alservorstadt 21 — 1. VIII. 1824; Joseph Brodmann, Wien — 9. VI. 1825 und 20. I. 1830); durch doppelte Resonanzböden (Heinrich Jansen, Leopoldstadt 154 — 16. VIII. 1824; Friedrich Hoxa, Allergasse 76 und Mich. Joh. Kinderfreund, Prag, St. Niklasplatz 28 — 13. III. 1826) bzw. einen geraden und einen gewölbten Resonanzboden (Johann Anders, Landstraße 207 — 11. XI. 1824); durch einen Resonanzboden aus Eisen, Messing oder Kupfer „nach der neusten Art der Engländer“ (Joh. Jak. Goll, Zürich — 26. XII. 1826; Anna Streicher und Sohn, Landstraße 371 — 1. XI. 1827) bei gleichzeitiger Ausfertigung der Saiten-Anhängerleisten aus Metall und Verkürzung der Saiten um ein Drittel („Gabel-Harmon-Pianoforte“ des Matthias Müller, Leopoldstraße 502 — 8. XII. 1828); durch Stimmstifte, die nach dem ihrer Saite entsprechenden Ton gestimmt sind (Matthias Müller, s. o. — 28. IX. 1827); endlich durch Hammerschlag von unten (Wilhelm Leschen, Allergasse 93 — 7. VIII 1826). Aber auch durch die Besaitung mit Eisendraht, der „den bisher bekannten inländischen und ausländischen an Güte übertreffe“ sucht Eugen Gianicelli, Drahtziehermeister in der Drahtfabrik zu Windpassing (12. X. 1825) das vordringlichste Problem des Klavierbaus zu lösen. Gesteigerte Aufmerksamkeit wendet man ferner der Stimmung und Transposition zu. „Unverstimmbar“ ist das „Klavier-Adiaphoron“ des Wiener Uhrmachers Franz Schuster (15. II. 1819), und der Orgelbauer Anton Simonaire, Luftschitzgasse 133, erfindet eine Stimmaschine, die jedermann ohne Vorkenntnisse das völlig reine Stimmen ermöglicht (15. X. 1825). — Die Transposition durch Verschiebung der Klaviatur zielt auf einen Halbton höher oder tiefer (Joseph Böhm, An der Wien 30 — 19. IV. 1823) bzw. auf vier Halbtöne höher oder tiefer (Abbate Gregor Trentin, Venedig, Malatinsche Brücke 2317 — 2. I. 1824; Matthias Müller, s. o. — 14. X. 1824).

Das dritte Problem, in diesem Zeitpunkt bezeichnenderweise nicht mehr so vordringlich, umfaßt Mechanik und Klaviatur. Erfindet Wilhelm Leschen, Allergasse 93, neue Büchsen zur Verbindung von Hammer und Gabel, die kein Öl brauchen, das Herausspringen und Klappern der Gabel „auch während des stärksten Spiels“(!) verhindern und Dauerhaftigkeit verbürgen (8. XII. 1820; ferner Fr. Hoxa, s. o. 13. III. 1826), so ermöglicht die Erfindung des Matthias Müller (s. o.) bequeme Belederung und Regulierung der Hämmer durch einen Stift, der das rasche Herausnehmen ersterer gestattet (14. X. 1824). — Der „Hohlflügel“ des Joh. Georg Stauffer, Wien-Stadt 1111 und Maximilian Haidinger, Schaumburgergrund 18 ist mit einer „flachen zirkelförmigen“ Klaviatur ausgestattet, bei der die „Tasten in ihrer Mensur abnehmen, wodurch jedem Klavierspieler, insbesondere aber den Kindern eine außerordentliche Erleichterung verschafft und der kleinsten Hand die bequeme Ausführung der schwierigsten Komposition möglich gemacht werde“ (15. VI. 1824). Endlich sei noch auf die Erfindung eines mechanischen Notenpultes durch Matthias Müller (s. o.) hingewiesen, „mittelst dessen man durch eine Bewegung des Fußes die Notenblätter sehr schnell vor- und rückwärts umzuwenden imstande ist“ (14. X. 1824).

Es ist hier nicht möglich, auf die Lebensschicksale der heute zum Großteil vergessenen österreichischen Klavierbauer einzugehen. Eines jedoch beweisen die obigen Ausführungen zu Genüge: daß nämlich gerade auch deutscher Arbeits- und Erfindergeist in jenem schicksalhaften Jahrzehnt, da es galt, den durch Beethovens titanischen Gestaltungswillen gestellten Anforderungen an den Klavierbau gerecht zu werden und das Instrument einem neuen Klangideal anzupassen, unermüdlich tätig war und mit die Grundlagen schuf für die großartige Pianistenära des 19. Jahrhunderts.

[1]) Vgl. AMZ. 64/38 (1937), S. 548.

[2]) Erich Schenk: Über Begriff und Wesen des musikalischen Barock. In: ZfM. XVII (1935), S. 377ff.

[3]) Hans Brunner: Das Klavierklangideal Mozarts und die Klaviere seiner Zeit (Augsburg-Brünn 1933), S. 32ff.

[4]) Im folgenden durch das jeweilige Datum gekennzeichnet.

Der Mozart-Biograph Otto Jahn

Zu seinem 125. Geburtstage am 16. Juni

Von Dr. Richard Petzoldt, Berlin

Wenn wir heute nach dem grundlegenden Mozart-Biographen gefragt werden, so antworten wir ohne Zögern: Hermann Abert. Sein in erster Auflage 1919 erschienenes Werk „W. A. Mozart“ (Verlag Breitkopf & Härtel) nennt sich auf dem Titelblatt „neubearbeitete und erweiterte Ausgabe von Otto Jahns Mozart“. Im Vorwort erklärt Abert freilich, wie aus einer geplanten Durchsicht der 5. Auflage von Jahns Mozart-Biographie ein vollständig neues und selbständiges Buch erwachsen ist. Das alte Wort, daß nämlich Lebensbeschreibungen großer Männer alle fünfzig Jahre neu geschrieben werden müssen, hatte sich auch in diesem Falle bewahrheitet. In sympathischer Selbstbescheidung warnt Abert in dem genannten Vorwort (das zugleich eine alles Wesentliche herausstellende Mozart-Bibliographie genannt werden darf) vor der mitunter üblichen Geringschätzung seines Vorgängers Otto Jahn. Der 125. Geburtstag Jahns mag Gelegenheit geben, dieses für die musikalische Geschichtsschreibung des 19. Jahrhunderts bedeutsamen Mannes zu gedenken.

In dem am 16. Juni 1813 in Kiel als Sohn eines höheren Juristen geborenen Otto Jahn war noch etwas vom Typ des Universalgelehrten lebendig, wie ihn unsere Zeit der äußersten Spezialisierung leider kaum noch kennt. Obgleich von Jugend an musikalisch unterwiesen und — mehr oder minder dilettantisch (im besten Sinne des Wortes) — als Chorleiter und Liedkomponist wirkend, gehörte sein eigentlicher Lebensberuf der Altphilologie und der Archäologie. In diesen Wissensgebieten war Jahn als Dozent und Professor eine Zierde der Universitäten in Kiel, Greifswald, Leipzig (er fühlte sich hier „aus einem Winkel auf den

Markt versetzt"; freilich dauerte die Herrlichkeit nicht lange: als eifriger 48er wurde er 1850 zusammen mit den Professoren Th. Mommsen und Haupt des Hochverrats angeklagt und „zum Besten der Universität" entlassen) und seit 1854 in Bonn. Seine Mozart-Biographie entstand zwischen Studien und Abhandlungen über altklassische Satiriker, antike Vasensammlungen und dergleichen! Der sichere philologische Unterbau seiner Kenntnisse ermöglichte es ihm, derartige für unser Gefühl weit auseinander liegende Stoffgebiete mit gleicher Gründlichkeit und gleichen Erfolgen zu behandeln.

Otto Jahns zuerst in den Jahren 1856—1859 — ebenfalls bei Breitkopf & Härtel — erschienene Lebensbeschreibung des Salzburger Meisters ist die erste der drei heute als klassisch geltenden Musikerbiographien des vorigen Jahrhunderts gewesen: Chrysanders „Händel" und Spittas „Bach" benutzen in gewissem Sinn durchaus Jahns Arbeitsweise. Jahns „Mozart" war nicht die erste Beschreibung der großen Musikerpersönlichkeit. Aber sie war die erste, die im Gegensatz zu den Biographien von Nissen, Constanze Mozarts zweitem Gatten (1828), und Ulibischeff (Nouvelle biographie de Mozart, 1844) sich über die sich zum großen Teil



Otto Jahn

im Anekdotischen bewegenden Erzählungen der äußeren Lebensvorgänge erhob und aus genauer Kenntnis der Werke heraus das eigentliche Mozart-Bild malte. Daß dieses Mozart-Bild ein Bild wurde, das deutlich die Züge der eigenen Zeit des Verfassers trug, ist selbstverständlich und führte letzten Endes — nachdem auch stofflich sich die Grundlagen der wissenschaftlichen Forschung verändert und vor allen Dingen sehr erweitert hatten — zu seiner völligen Neugestaltung durch Abert. Dadurch wird aber, wie immer wieder betont werden muß, an der eigentlichen geschichtlichen Leistung Jahns nichts geändert. Jahns Stellung zu Mozart ist eben die des Romantikers: das historische Betrachten wird zum Romantisieren, die Kanten sind abgeschliffen, der Künstler steht als vollkommene, in raphaelitischer Schönheit prangende, von seelischen Kämpfen unberührte Lichtgestalt auf dem Gipfel einer Entwicklung, die aus Unfertigem und weniger Wertigem zwangläufig zu ihm hinführte. Dem Leser wird nicht zugemutet, Abgründe und gärende Leidenschaften des Genies mitzuerleben: Mozart ist der „Meister des Fertigen, Abgerundeten, des vollendeten Ebenmaßes" (Abert). Dieses Mozart-Bild ist — wie Hermann Abert sehr hübsch ausführt — bestimmt für das deutsche Bürgertum jener Tage mit seiner geistigen Regsamkeit und seiner feinen literarischen Bildung. Es ist eigenartig, daß Jahn diese Einengung des Gesichtsfeldes, die eine spätere Zeit seiner Schöpfung zum Vorwurf machen sollte, an Chrysanders Werk über Händel schon damals kritisierte. In einem seiner Briefe (eine charakteristische Auswahl mit einem liebevoll gezeichneten Lebensbilde des Gelehrten von seinem Neffen Adolf Michaelis, nach dessen Tode herausgegeben von Eugen Petersen, erschien 1913 bei B. G. Teubner) findet Jahn, daß dort „die durchgehende Idealisierung Händels zu einem weltgeschichtlich typischen Helden die Klarheit des individuellen Bildes verwischt".

Jahns Mozart-Werk begann zunächst fast als Nebenwerk zu einer vom Verleger Härtel, mit dem ihn mehr als nur geschäftliche Interessen verbanden, angeregten Beethoven-Biographie. In mühevoller Kleinarbeit, bei der ihm seine philologische Forschungsmethode trefflich zustatten kam, sammelte er in dessen Auftrag in Österreich Briefe, Dokumente und Notenmanuskripte Beethovens. (Eine erste Reise nach Wien scheiterte am Argwohn der österreichischen Behörden gegen den verdächtigen Demokraten.) Mehr und mehr verdichten sich seine Pläne zu drei Werken über Beethoven, Mozart und Haydn. (Seine Vorarbeiten über Beethoven benutzte später Thayer, die zum Teil in Esterhazy durchgeführten Haydn-Studien kamen Pohl zugute.) In Salzburg schreibt er tagelang die Briefe Mozarts und seines Kreises ab und die aus persönlichen Gründen von Nissen oft unvollständig angeführten Quellen mögen ihn darin bestärkt haben, mit dem „Mozart" — zugleich gewissermaßen als Grundlage seiner musikgeschichtlichen Betrachtungsweise — zu beginnen. Aus den Briefen verfolgen wir die immer wieder durch Zweifel unterbrochene Abfassung des Werkes, das sich zu seinem eigenen Entsetzen immer mehr, schließlich zu vier Bänden ausweitete. Erst der von ihm fast unerwartete künstlerische und verlegerische Erfolg — es wurde noch tintenfeucht bogenweise ihm vom Setzer entrissen und nicht etwa erst nach der Vollendung des Ganzen gedruckt! — tröstete ihn über das Mißbehagen, das er seinem Verleger Härtel glaubte bereitet zu haben.

Von den übrigen musikwissenschaftlichen Arbeiten Jahns (er gehörte zu den führenden Mitgliedern der Bach-Gesellschaft und hatte schon frühzeitig eine Bach-Gesamtausgabe erwogen) verdient außer kritischen Stellungnahmen zu den Tagesereignissen besonders noch die mit philologischer Treue erarbeitete und im Klavierauszug herausgegebene „Leonore" Beethovens in der Fassung von 1806 Erwähnung. Sogleich nach Schumanns Tode plante er (leider blieb auch von seinen archäologischen Arbeiten vieles nur geplant) eine Würdigung des Komponisten und für die Herausgabe von Spohrs Autobiographie gab er wertvolle Hinweise. Frühzeitig gebrochen (seine glücklich begonnene Ehe endete schon nach ganz kurzer Zeit durch unheilbare Gemütskrankheit der Gattin) ist Otto Jahn schon 1869 in Göttingen gestorben. Der Versteigerungskatalog seiner Musikaliensammlung und seiner musikalischen Bibliothek gibt mit seinen 2884 Nummern an Urschriften und zuverlässigen Abschriften, Erstdrucken und Neuausgaben einen stattlichen Eindruck von dem bewundernswerten Fleiß und der künstlerischen Einfühlungsgabe dieses Gelehrten, dessen Name mit dem Musikschrifttum stets unlösbar verbunden sein wird, selbst nachdem seine Forschungen und Schlüsse durch eine veränderte Betrachtungsweise dem Wandel der Zeit ihren Tribut gezollt haben.

Vittorio Gianninis Oper „Das Brandmal"

Uraufführung in der Hamburgischen Staatsoper

Vittorio Gianninis musikalisches Schaffen dürfte — abgesehen von der vor drei Jahren in München uraufgeführten Oper „Lucedia" — in Deutschland verhältnismäßig wenig bekannt geworden sein. Wenn sich die Hamburgische Staatsoper entschloß, die Oper „Das Brandmal" des jetzt fünfunddreißigjährigen, in Amerika geborenen italienischen Komponisten zur Uraufführung zu bringen, so mag hierbei das Bestreben ausschlaggebend gewesen sein, nach dem idealistischen, die Frage des Publikumserfolgs außer acht lassenden Einsatz für Winfried Zilligs „Das Opfer" nun einmal ein zeitgenössisches Opernwerk herauszubringen, das aller Voraussicht nach ein zugkräftiges Repertoirestück zu werden versprach.

Auf der Suche nach einem wirkungsvollen, seinem veristischen Opernideal entgegenkommenden Textbuch geriet Giannini ein Roman „The scarlet lettre" von Nathaniel Hawthorne in die Hände, dessen auf tatsächliche Begebenheiten zurückgehende Geschehnisse der Komponist selbst zu einem in zwei Akte mit je zwei Bildern gegliederten Libretto gestaltet. Die deutsche Übersetzung besorgte Julius Kapp. Im historischen Rahmen des puritanischen Amerika um 1650 spielt sich eine tragische Handlung ab, deren Konfliktstoff durch den Gegensatz eines bigott-engherzigen Zeitgeistes zu der das Moralgesetz verletzenden Liebe zweier Menschen gegeben ist.

Fern von ihrem Gatten, an den sie nur das Gesetz, keine Liebe bindet, lebt Esther Prynn in Boston. Ihre heimlichen Liebesbeziehungen zu dem Pfarrer Arthur Dimmesdale bleiben nicht ohne Folgen: als Ehebrecherin und Mutter eines unehelichen Kindes wird sie ins Gefängnis geworfen. An die Wiege des erkrankten Kindes ruft Dimmesdale einen Arzt: es ist Roger Chillingworth, der Gatte Esthers, ein seelenlos-kalter Mensch, der sich eine grausame Rache für die ihm angetane Schmach ersinnt. Im Verlauf der ziemlich verwickelten, psychologisch nicht immer ganz durchsichtigen Handlung kommt es zur Verurteilung Esthers: dem Gesetz des Landes entsprechend, muß sie, in einer Hütte vor der Stadt verbannt, lebenslänglich das „Brandmal", ein großes scharlachrotes A (von Adultry = Ehebruch) sichtbar auf dem Kleid tragen. Zwischen 1. und 2. Akt sind sieben Jahre vergangen. Unerkannt als legitimer Gatte Esthers, übt Chillingworth eine Art seelische Erpressung auf Dimmesdale aus, der seinerseits durch einen Esther geleisteten Schwur daran gehindert ist, sich als Ehebrecher dem Gericht zu stellen. Nach einem vereitelten Fluchtversuch der beiden Liebenden macht Dimmesdale dem qualvollen Zustand eine Ende: mit Esther und seinem Kind besteigt er den Pranger und enthüllt vor dem Volk das Geheimnis seiner Schuld. Auf seiner entblößten Brust sieht die Menge ein Stigma: den scharlachroten Buchstaben A. Dimmesdale ist physisch und psychisch gebrochen, er stirbt im Augenblick seines Geständnisses und sühnt so seine Schuld.

Gianninis Musik kann nicht den Anspruch erheben, im letzten Sinn eigen- und neuschöpferisch zu sein. Sein Bekenntnis zum musikalischen Verismus bringt ihn in eine gewisse Abhängigkeit von Puccini, Mascagni und d'Albert. Aber die sparsam von der Leitmotivtechnik Gebrauch machende Tonsprache dieser durchkomponierten Oper ist in ihrem sinnlich schwelgerischen, die ganze Gefühlsskala vom pathetischen Arioso bis zum naturalistischen Sprechgesang durchmessenden Melos doch von einer Vitalität und menschlich ergreifenden Wärme erfüllt, daß der enthusiastische Beifall des Hauses nicht Wunder nehmen konnte.

Zum guten Teil trug die liebevolle Einstudierung des Werkes durch das Ensemble der Staatsoper mit Dusolina Giannini — der Schwester des Komponisten — als Gast in der Hauptrolle der Esther zu dem durchschlagenden Erfolg bei. Aus der Solistenschar seien Joachim Sattler und Hans Motter hervorgehoben, die die Rollen des Dimmesdale und Chillingworth stimmlich hervorragend und meisterhaft in der psychologischen Charakterisierung gestalteten. So gab es unter der Regie von Oscar Fritz Schuh, mit stimmungsstarken Bühnenbildern Gerd Richters und Eugen Jochum am Pult einen bedeutsamen Abend, mit dem, wenn nicht alle Anzeichen täuschen, unserer Oper ein Repertoirestück auf Dauer beschert worden ist. Dr. Walther Krüger

Robert Schumann-Fest in Zwickau

Nach den neuen Satzungen der Robert Schumann-Gesellschaft findet alle zwei Jahre in den Tagen um Robert Schumanns Geburtstag in Zwickau ein Musikfest mit Werken von Schumann und zeitgenössischen Tonsetzern statt. Zweierlei ist es, was das Robert Schumann-Fest 1938 von den vorausgegangenen unterscheidet: die Platzveränderung des Robert Schumann-Denkmals und die literarische Verherrlichung des Meisters. Seit 1900 stand das von Johannes Hartmann geschaffene Denkmal auf dem östlichen Spiegel des Hauptmarktes in wenig schöner Umgebung. Im Zuge der Altstadtverschönerung ist der stille Platz vor der Kreishauptmannschaft umgebaut und zur Aufnahme des Schumann-Denkmals hergerichtet worden. Am 31. Mai fand nach dem Abschluß der Arbeiten eine vom Städtischen Orchester, vom Schumann-Chor und Lehrergesangverein ausgestaltete Feierstunde zur Eröffnung des Robert Schumann-Festes statt, wobei der bisherige Regierungsplatz den Namen Robert Schumann-Platz erhielt. Am Abend des gleichen Tages wurde im Stadttheater ein Robert Schumann-Spiel des Zwickauer Schriftstellers Rudolf Kirsten aufgeführt. Die dramatischen Spannungen aus dem Kampf Robert Schumanns um Clara Wieck bilden den Inhalt des Werkes, dessen literarische Bedeutung weit über dem Durchschnitt herkömmlicher Heimatfestspiele liegt. Es bleibt abzuwarten, wie weit der erste Versuch einer Dramatisierung von Schumanns Leben auch von anderen Bühnen übernommen wird.

Der musikalische Teil des Festes, der hier natürlich am meisten interessiert, gliederte sich wie immer in ein Orchesterkonzert und einen Kammermusikabend. Von den Orchesterwerken hatte der Städtische Musikdirektor Kurt Barth die wenig bekannte, aus der Düsseldorfer Zeit stammende Ouvertüre zur „Braut von Messina" und die Symphonie Nr. 1 in *B*-dur gewählt. Mag auch das Vorspiel seinem inneren Werte nach den übrigen Orchesterwerken Schumanns nachstehen, so erfuhr es doch durch die vertiefende, alle Gegensätze weit auseinanderreißende Gestaltung von Kurt Barth eine lebensvolle Aufführung. Zur einem Erfolg ungewöhnlicher Art steigerte sich die Wiedergabe der von jugendlichem Feuer getragenen „Frühlingssymphonie". Kurt Barth und das reichlich verstärkte Orchester schufen damit eine symphonische Gestaltung, die es verdient, am Ende einer über zwölf Abende sich erstreckenden Konzertreihe zu stehen, die einen Längsschnitt durch die Orchestermusik von Bach bis zu Bruckner und den Jüngsten um Karl Höller gebracht hatte. Der Solist des Abends war Prof. Alfred Hoehn (Frankfurt a. M.). Das Zwickauer Orchester ist es nunmehr gewöhnt, mit dem Künstler zu musizieren. Seit Barths Amtsantritt ist er alljährlich nach Zwickau gekommen, immer stürmisch begrüßt. Auch diesmal wartete er mit einer Meisterleistung auf. Das Klavierkonzert in *a*-moll, an dem sich seit Clara Schumann alle Großen des Klaviers begeisterten, fand in ihm einen hervorragenden Interpreten.

Von zeitgenössischer Musik hörten wir Georg Schumanns „Vita somnium". Das in diesen Spalten schon mehrfach gewürdigte Werk ist von einer Dichtung Hölderlins angeregt, deren letzte Zeile heißt: „Komm, es ist nur ein Traum!". Traumhaft ist alles gesehen. Die Musik ist sehr farbenreich, wie es sich aus dem Hinneigen zur symphonischen Dichtung von selbst ergibt. Der später hinzukomponierte Chor ist sehr feinsinnig behandelt. Ein poetischer Hauch, der wie die Weiterentwicklung von Robert Schumanns Tondichtungen anmutet, liegt über dem Werk gebreitet. Prof. Schumann leitete das Zwickauer Orchester mit der Überlegenheit des großen Dirigenten. Ausgezeichnete Leistungen stellte er mit dem „Kleinen Chor" der Berliner Singakademie heraus. Die Stärke lag in der Pianokultur. Im Zusammenklang der fein geschulten Stimmen herrschte vollendete Ausgeglichenheit.

Der Kammermusikabend brachte zunächst das *F*-dur-Quartett (op. 41, Nr. 2) von Schumann, gespielt vom Zernick-Quartett. Die junge Vereinigung erwies sich als hochwertige Künstlergemeinschaft, die in ihrem Draufgängertum wohl geeignet ist, ein Jugendwerk des romantischen Feuerkopfes Robert Schumann zu meistern. Die Wahl des zweiten Werkes, des nachgelassenen *C*-dur-Quartetts von Humperdinck, war ein Ergebnis von Zufälligkeiten oder auch Widrigkeiten, die sich aus mehrfachen Absagen und Umgruppierungen in letzter Minute ergaben. Immerhin lernte man ein Werk kennen, das in seiner volksliedhaften Thematik und gediegenen Kontrapunktik als ein Zeugnis ehrlichen, volksverbundenen deutschen Musikantentums gelten kann.

Viel gefeiert wurde der Liedgestalter des Abends, Paul Lohmann. Er sang diesmal Goethe-Lieder von Schumann und Gesänge von Emil Matthiesen. Immer wieder muß man die herrliche Stimme des Sängers bewundern; ihre Fülle und Kraft, die gepaart ist mit unendlicher Zartheit. Eine reiche Ausdrucksskala setzte der Sänger namentlich auch bei den Liedern von Matthiesen ein, von denen „Der Tod in Ähren" die reifste Gestaltung des Abends war. Die Klavierbegleitung von Karl Kohlmeyer (Zwickau), ging in allen Abstufungen feinsinnig mit.

So wahrte das Schumann-Fest 1938 die gleiche künstlerische Höhenlage, die alle vorausgegangen auszeichnete.

Paul Eibisch

Musikbriefe

Braunschweig

Norbert Schultze hat nun auch auf der Bühne seiner Heimatstadt mit seiner fröhlichen Oper „Schwarzer Peter" einen durchschlagenden Erfolg gehabt, der sich in einer langen Reihe von Aufführungen treu blieb. Heinrich Cramers König Klaus, in Haltung, Gebärde und Ton aus dem Musikalischen heraus meisterhaft charakterisiert und gestaltet, stand im Mittelpunkt der von Heinz Arnold witzig und phantasievoll inszenierten Aufführung. Eine zu Silvester erfolgte Auffrischung vom „Bettelstudent" brachte es nicht zu wege, alle guten Geister fröhlicher Ausgelassenheit zu zitieren. Dr. Alexander Schum betonte in einer Neuinszenierung vom „Fidelio", mit welcher der Tag des 30. Januar festlich begangen wurde, das Symbolhafte dieses in der Musik verklärten Einzelschicksales: der Rettung durch die Einsatzbereitschaft des Weibes, und ging darin so weit, daß er das zweite Finale in die Sphäre des szenischen Oratoriums erhob. Die weiträumigen Bühnenbilder Adolf Mahnkes paßten sehr gut zu dieser Grundauffassung. Ewald Lindemann enthielt dem Hörer leider die dritte Leonoren-Ouvertüre vor, gab aber der Partitur blühendes Leben in edelster Form. Lotte Schrader als Fidelio und Josef Witt als Florestan gaben der Aufführung das Gepräge durch ihre starke Persönlichkeit.

Durch Lortzings „Wildschütz" erfuhr der Spielplan eine erfreuliche Bereicherung, um so mehr, als die von Alexander Schum und Kurt Teichmann geleitete Aufführung den Charakter der Spieloper wirkungsvoll unterstrich. Der Karfreitag brachte eine des Werkes würdige Inszenierung von Wagners „Parsifal". Paul Sträters Bühnenbilder waren stark musikalisch empfunden. Mit

dem Kuppelsaal der Gralsburg gelang dem Künstler eine räumliche Gestaltung von erhabener Wirkung. Heinz Arnold hielt sich streng an die Regievorschriften des Meisters. Die feierlichen Aufzüge atmeten Würde und Ernst. Die stärksten Eindrücke kamen vom Pult, wo Ewald Lindemann überlegen gestaltete, und von Josef Witt, der stimmlich und darstellerisch ein ideales Bild des Parsifal gab. Unsere Altistin Ilse Ihme überwand mit der Intensität ihres Gefühlsausdruckes, der Gesundheit ihrer schönen Stimme und der Energie ihrer Intelligenz alle Schwierigkeiten, die eine Partie wie die der Kundry, vor einer jungen Sängerin auftürmt. Carl Momberg (Amfortas) und Hermann Nöthnagel (Klingsor) schufen eindringliche Gestalten.

Die Hauptträger unseres musikalischen Lebens sind nach wie vor die Symphoniekonzerte der Landestheaterkapelle, die abwechselnd von Hermann Abendroth und Ewald Lindemann geleitet werden. Sie brachten neben erfolgsicheren Werken unserer älteren Meister auch einige von zeitgenössischen Tonsetzern. Hans F. Schaubs Passacaglia ist ein Werk von edler Haltung, das großes satztechnisches Können verrät. Auf der nämlichen Stufe steht seine „Ciaconna für Streichorchester", die ihre Uraufführung erlebte. Auch in ihr verbindet sich glänzende Erfindung mit sublimer Satzkunst. Boris Blachers „Concertante Musik für Orchester", in der sich musikantische Lust, Freude an kraftvollem Rhythmus und überlegenes Spiel mit formalen Elementen und klaren Gedanken ein aufrüttelndes Stelldichein geben, fand hörbare Ablehnung und — glühende Zustimmung.

Walther Gieseking, Wilhelm Kempff und Poldi Mildner zogen mit der Reife ihres überzeugenden Künstlertumes die Hörer in ihren Bann. Pianistischer Nachwuchs: Cäcilie Zehn-Potthast, Frieda Stahl und Edith Picht-Axenfeld gaben überzeugende Proben von dem Ernst ihres künstlerischen Wollens und Könnens. Edith v. Voigtländer gestaltete das Brahmssche Violinkonzert überzeugend im Ton und in der geistigen Ausdeutung. „Kraft durch Freude" ließ das Wendling-Quartett und Willi Domgraf-Faßbaender kommen und bereicherte so unser Konzertleben um zwei wertvolle Abende.

Die „Braunschweiger Singakademie" führte unter Willi Sonnens Leitung das Requiem von Cherubini und Haydns „Jahreszeiten" auf. Ihre choristischen Leistungen sind geradezu mustergültig. Willi Sonnen war es auch, der als einziger in Braunschweig der hundertsten Wiederkehr von Hans Sommers Geburtstag gedachte. Sommer stand im Schatten der Riesen. Das war seine Tragik. Trotzdem hätte das Landestheater in irgendeiner Form des Braunschweiger Meisters gedenken sollen. Denn Hans Sommers Leben und Kunst waren allezeit deutsch. Martin Koegel

Königsberg

Die Zahl der Neueinstudierungen im Königsberger Opernhaus war in den letzten Monaten nicht groß. Wir gedachten an dieser Stelle schon der wertvollen Neuerscheinung, die uns mit der Erstaufführung von Gersters „Enoch Arden" beschieden war. Als Uraufführung folgte im Mai „Der Sohn" von Lichius. Auch hierüber wurde bereits berichtet. Alles andere, was uns begegnete, waren altvertraute Erscheinungen: Gounods „Margarete", Puccinis „Tosca" und „Bohème", Wagners „Walküre" und „Parsifal". Das ist auf mehrere Monate verteilt nicht eben viel. Es erklärt sich daraus, daß die Operette einen sehr breiten Raum bei uns einnimmt. Die Qualität der Aufführungen war durchweg ausgezeichnet. Wir verfügen gerade in diesem Jahr über ein besonders vorzügliches Solisten-Ensemble. Als Kapellmeister bewährte sich in den letzten Monaten neben Wilhelm Franz Reuß und Romanus Hubertus in hervorragender Weise auch Egon Bölsche, dessen Hauptaufgabe an sich die Betreuung des Chores ist, den er glänzend geschult hat. Kapellmeister Oskar Preuß hat uns leider eine tückische Krankheit entrissen. Er hat uns während seiner kurz bemessenen Königsberger Tätigkeit gute Dienste getan und sich dank seiner vornehmen Menschlichkeit allgemeine Sympathie erworben.

In den Symphoniekonzerten begegnete uns unter Leitung Hermann Abendroths Philipp Jarnachs kultivierte „Musik mit Mozart". Das Werk wurde, ebenso wie Beethovens „Fünfte" und das Doppelkonzert von Brahms (mit Siegfried Borries und Artur Troester) unter Abendroth hervorragend herausgebracht.

Starke Eindrücke hinterließ wieder Edwin Fischer mit seinem Kammerorchester. Wilhelm Backhaus spielte unvergeßlich Beethoven, Johannes Strauß als Spezialkenner seinen Chopin, Hans Erich Riebensahm zeigte sich seiner Heimat als nun voll ausgereifter Künstler. Auch in den von „Kraft durch Freude" veranstalteten Konzerten begegneten uns Pianisten, so der sympathische Siegfried Schultze und Walter Gieseking, der unverständlicherweise viele Jahre hindurch nicht mehr in Königsberg war.

Die Osterzeit brachte mehrere große Choraufführungen. Schon im März erklang mit vorzüglichen Solisten unsrer Oper Verdis „Requiem", von Wilhelm Franz Reuß in äußerst wirkungsvoller Weise herausgestellt. Der Bach-Verein hatte sich unter Traugott Fedtke wieder der Matthäus-Passion angenommen und zwar wieder in der Aufführungspraxis der Bach-Zeit. Die Wiedergabe hat gegen die des Vorjahres an Intensität noch gewonnen. Der Domchor brachte unter Herbert Wilhelmi, dem neuen Organisten und Kantor der Kirche, die Johannes-Passion, wobei man besonders die außergewöhnlich gepflegte Chorkultur bewundern konnte. Musikalische- und Singakademie hatten unter Hugo Hartung Bachs *h*-moll-Messe gewählt. Die hervorragende Darstellung des Werkes, in der sich Henny Wolff und Prof. Paul Lohmann solistisch besonders hervortaten, ist ja auch in Berlin bekannt geworden. Einige Wochen zuvor hatte sich Hartung mit seinem vorwiegend aus Laien bestehenden Orchester an Beethovens „Neunte" herangewagt. Dieses Experiment konnte natürlich nicht ganz glücken, wobei ausdrücklich betont sei, daß das Chorfinale glänzend herauskam.



Die Königsberger „Stunde der Musik" erwarb sich neue Verdienste mit der Herausstellung ostpreußischer Komponisten. Herbert Brust kam mit seinen schönen „Gesängen um das tägliche Brot", Karl Friedrich Noetel und Max Rohloff ebenfalls mit Chorwerken heraus. Es muß anerkannt werden, daß sich diese Abende auch sonst durch gewählte Programme ausgezeichnet haben.

Die Luisenkirche auf den Hufen hat in dem noch sehr jungen Hans Hellmuth Ernst einen neuen Organisten erhalten, der sich mit einem Konzert als Künstler von hohen Graden einführte. Otto Besch

Aus dem Berliner Musikleben

Der Klavierabend, den uns **Wilhelm Backhaus** als willkommenen Beitrag zu den „Berliner Kunstwochen" in der Singakademie bescherte, gipfelte im meisterlichen, an Klarheit und Geschlossenheit nicht zu überbietenden Vortrag der „Goldberg-Variationen" von Bach. Nur, wer sich mit den Schwierigkeiten vertraut gemacht hat, die bei der Wiedergabe dieser in der Fülle der Erfindung und in der Kunst der kontrapunktischen Arbeit einzigartigen Schöpfung zu überwinden sind, vermag ihre schlackenlose Darstellung in ihrer ganzen Bedeutung zu würdigen. Wenn wir den Stil des großen Künstlers Backhaus „klassisch" nennen, so gilt diese Kennzeichnung — sie dient der Persönlichkeits-Abgrenzung — ebenso für seinen Vortrag ausgesprochen romantischer Werke von Schubert und Chopin. Daß zwei der hinreißendsten Etüden des polnischen Meisters (*C*-dur, op. 10 Nr. 1) und *a*-moll (aus op. 25), kühnste, aus königlicher Phantasie geborene Eroberungszüge auf dem Feld der Virtuosität, in Wilhelm Backhaus ihren Meister fanden, bedarf keiner Versicherung. Ebensowenig, daß der Künstler, mit Beifall überschüttet, Zugabe auf Zugabe spenden mußte.

Die brasilianische Klavierspielerin **Lourdes Lages** betrat zum erstenmal das Berliner Konzertpodium (Meistersaal). Sie trug Werke von Rameau, Bach, Mozart, Beethoven, Chopin, Liszt und Komponisten ihrer Heimat vor. Die Begabung der offenbar blutjungen Künstlerin für ihr Instrument ist unverkennbar, ihre Spielfertigkeit und Treffsicherheit schon bemerkenswert gefördert. Ihr Auftreten war jedoch verfrüht, da ihre Kunst sich aus dem Bann der Schule noch nicht zu freier Gestaltungsfähigkeit gelöst hat. Das Stilgefühl des brasilianischen Gastes ist ebenso wie seine Fähigkeit der Anschlags-Schattierungen erst in Entwicklung begriffen, der Rhythmus entweder an das Metronom gebunden oder von Willkür nicht frei; der übermäßige Pedalgebrauch bedarf äußerster Einschränkung. Hoffentlich wird die begabte junge Künstlerin, die sich einiger Kompositionen ihrer Landsleute mit liebevollem Bemühen annahm, durch den Beifall, den sie fand, ermutigt, ihr Spiel unerläßlicher strengster Zucht zu unterwerfen. Adolf Diesterweg

Es war ein netter Gedanke von **Karl Linder,** mit seinem neugegründeten **Kammerchor** einen Sommertag zu besingen. Als Leitwort wählte er sich dazu L. Lechners „Herzlich tut mich erfreuen die fröhlich' Sommerzeit". Eine Reihe von Gesängen aus der klassischen a cappella-Zeit wurden durch instrumentale Zwischenspiele verbunden, die Beziehung auf den Tagesablauf haben, wie z. B. Daquins „Kuckuck". Einige Chöre hatte Linder selbst geschaffen und brachte sie hier zur Uraufführung. Der neue Chor hat bewiesen, daß er die kurze Zeit seines Zusammenarbeitens recht zu nützen verstand. Karl Linder führte neben der Chorleitung die

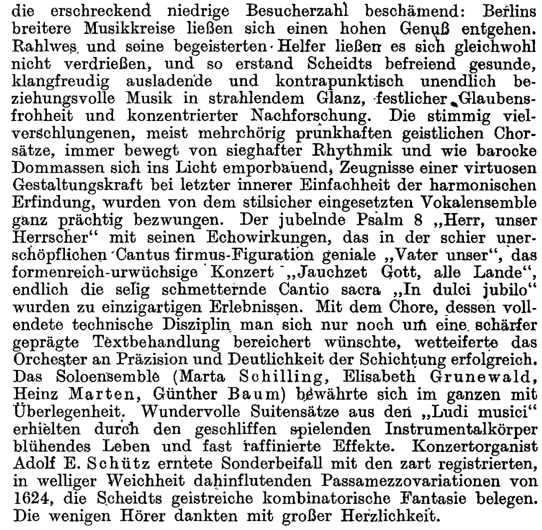
instrumentalen Zwischenspiele selbst aus. Gisela Rebentisch sang mit glockenreiner Stimme ein Sopransolo. Daß die Sendung mitten im letzten Werk, also ohne rechten Schluß zugunsten einiger Grüße nach Übersee abgebrochen werden mußte, zeigt die Schwierigkeiten ernster Kulturarbeit am Rundfunk auf. Hier im Kurzwellensender, der die schöne Liederstunde nach Afrika, Asien, Australien und Amerika sandte, bestehen für das künstlerische Arbeiten natürlich besonders heikle Bedingungen.

Friedrich Herzfeld

Eine **Stunde alter nordischer Musik** im Schloß Schönhausen brachte Werke von skandinavischen Komponisten um 1800: Quartette (zum Teil mit Flöte) von Zielche (Dänemark) und Wikmanson (Schweden, 1753—1800), Lieder und Arien von Torsteinson, Thrane (Norwegen, 1790—1878) und Per Frigel (Schweden), ferner eine Flötensonate von N. T. Jensen (Dänemark, 1802 bis 1846), eine reiche Vortragsfolge, für die Kammermusiker Georg Müller (Flöte), das Kammerquartett der Staatsoper (Franz Seiffert, Fritz Kammann, Martin Hönicka, Fritz Dechert), der isländische Tenor Einar Kristjansson, zur Zeit Staatsoper Stuttgart, und Prof. Otto Becker (Potsdam) am Cembalo ihre Kunst zur Verfügung stellten. Typisch nordisch muteten nur die von Kristjansson mit ansprechend weichem Organ gesungenen Lieder „Die Rose“ von Torsteinson und „Aagots Berglied“ von Thrane, das in den norwegischen Volksliederschatz übergegangen ist, an, vielleicht noch das Thema des langsamen Satzes des Wikmansonschen Quartetts, das in sehr klangvollen, motivreichen und charakteristischen Variationen verarbeitet wird. Knappe Formen und Gesanglichkeit sind das, was alle zu Gehör gekommenen Werke (auch die Instrumentalwerke) gemeinsam hatten, so den durch sie gelieferten historischen Querschnitt lebendig gestaltend.

Ernst Boucke

Die Stadt Halle veranstaltete mit der Berliner Konzertgemeinde im Rahmen der Kunstwochen ein **Samuel Scheidt-Konzert** aus Anlaß des 350. Geburtstages des Altmeisters. Ausführende waren unter der energisch-mitreißenden und absolut über der Sache stehenden Stabführung von Universitätsmusikdirektor Prof. Dr. **Rahlwes** die Robert Franz-Singakademie, ergänzt durch den Stadtsingechor und den Halleschen Lehrergesangverein, dazu das verstärkte Orchester der Saalestadt, endlich ein Aufgebot ausgezeichneter Solisten. Bei der Bedeutung dieses Ereignisses und der Güte der künstlerischen Leistungen war



die erschreckend niedrige Besucherzahl beschämend: Berlins breitere Musikkreise ließen sich einen hohen Genuß entgehen. Rahlwes und seine begeisterten Helfer ließen es sich gleichwohl nicht verdrießen, und so erstand Scheidts befreiend gesunde, klangfreudig ausladende und kontrapunktisch unendlich beziehungsvolle Musik in strahlendem Glanz, festlicher Glaubensfrohheit und konzentrierter Nachforschung. Die stimmig vielverschlungenen, meist mehrchörig prunkhaften geistlichen Chorsätze, immer bewegt von sieghafter Rhythmik und wie barocke Dommassen sich ins Licht emporbauend, Zeugnisse einer virtuosen Gestaltungskraft bei letzter innerer Einfachheit der harmonischen Erfindung, wurden von dem stilsicher eingesetzten Vokalensemble ganz prächtig bezwungen. Der jubelnde Psalm 8 „Herr, unser Herrscher“ mit seinen Echowirkungen, das in der schier unerschöpflichen Cantus firmus-Figuration geniale „Vater unser“, das formenreich-urwüchsige Konzert „Jauchzet Gott, alle Lande“, endlich die selig schmetternde Cantio sacra „In dulci jubilo“ wurden zu einzigartigen Erlebnissen. Mit dem Chore, dessen vollendete technische Disziplin man sich nur noch um eine schärfer geprägte Textbehandlung bereichert wünschte, wetteiferte das Orchester an Präzision und Deutlichkeit der Schichtung erfolgreich. Das Soloensemble (Marta Schilling, Elisabeth Grunewald, Heinz Marten, Günther Baum) bewährte sich im ganzen mit Überlegenheit. Wundervolle Suitensätze aus den „Ludi musici“ erhielten durch den geschliffen spielenden Instrumentalkörper blühendes Leben und fast raffinierte Effekte. Konzertorganist Adolf E. Schütz erntete Sonderbeifall mit den zart registrierten, in welliger Weichheit dahinflutenden Passamezzovariationen von 1624, die Scheidts geistreiche kombinatorische Fantasie belegen. Die wenigen Hörer dankten mit großer Herzlichkeit.

In der 2. Schloßmusik der **Philharmoniker** malte Hans v. Benda mit seinen hauchzart und stilgelöst spielenden Mannen ein Klangbild aus den Zeiten des Rokoko und der Frühklassik. Grétrys Ouvertüre zur „Ländlichen Prüfung“, bei allem spielerischen Wesen doch von frischem Naturhauch durchweht, wurde wie Spitzenwerk gewoben dargestellt. Sehr anmutig gelang auch des „Londoner“ Joh. Christian Bach freundliches, singend dahinsilberndes Allegro für Cembalo und Orchester, dessen Tastenpart Fritz Thöne gelockert gestaltete. Freilich konnte sich der dünne, gerissene Ton des Kleininstruments in der Weite des Schloßgevierts nicht recht durchsetzen, so daß der Versuch, auch dem Cembalo in diesen Serenaden eine solistische Rolle zu geben, wohl einmalig bleiben wird. Des gleichen Meisters kühl-liebliche Arie der Diana aus „L'Endimione“, die leicht spöttisch vor den Qualen der Liebe warnt, sang Helene Fahrni mit kostbarer Sopranleichtigkeit. Ihre perlenden Töne wurden zierlich umrankt von Friedrich Thomas' meisterlicher Flötenblaskunst. Duftigen Reiz entfaltete der Dirigent ferner in Dittersdorfs Larghetto und Vivace aus der *C*-dur-Symphonie. Stücke von Stamitz, Mozart und Haydn rundeten den genußvollen Abend ab.

Dr. Wolfgang Sachse

Staatsoper. Charles Gounods „Margarete“ ist inzwischen eine ehrwürdige Matrone von fast achtzig Jahren geworden. Trotzdem hat sie für das große Opernpublikum noch nichts von ihren Reizen eingebüßt. Ebenso lange stehen freilich auf der andern Seite die Ästheten abseits. Die Praktiker weisen zwar immer wieder darauf hin, wie grundverkehrt es ist, bei dieser Opernhandlung überhaupt an Goethe zu denken. Wem ist dies indessen möglich (ganz anders als in Busonis vernachlässigtem „Doktor Faust“), wenn von den Textdichtern und vom Übersetzer, wo es angeht mehr schlecht als recht Goethesche Worte benutzt werden? Der innere Bruch des Werkes liegt in dem gern zugegebenen Bemühen des Komponisten, die deutsch-romantische Tonsprache zu handhaben. Neben diesen mit einigem Recht noch immer geschätzten, vor allem auch klanglich edlen Teilen wirken eben die unverkennbar französischen Trivialitäten doppelt schmerzlich. Nun: dieser Streit der Geister ist, wie gesagt, so alt wie das Werk selbst und wird erst mit ihm vergehen. Die in sich prachtvoll geschlossene Aufführung der Staatsoper betonte das deutsche Element des Werkes in der naturnahen „Echtheit“ der Inszenierung (Hans Friederici), der Bühnenbilder (Karl Doll) und der Kostüme (Kurt Palm) außerordentlich. Johannes Schüler am Pult sorgte für einen vornehm-satten Orchesterklang, Lizzie Maudrik für die farbig bewegten Tänze. Ludwig Hofmann, der wieder nach Berlin zurückgekehrte Bassist von ungewöhnlichem Format, erfüllte die Rolle des Mephisto packend anschaulich und künstlerisch durchdacht. Helge Roswaenge sang stimmklar den Faust, Maria Müller entzückte die Hörer als Margarete. Den Kriegsmann Valentin gab Heinrich Schlusnus, Margarete Arndt-Ober war eine charakteristische Frau Marthe, Carla Spletter sang die Hosenrolle des Siebel. Das ausverkaufte Haus schallte wider von stürmischem Beifall selbst auf offener Szene: alte Liebe rostet nicht!

Dr. Richard Petzoldt

Aus dem Leipziger Musikleben

Den **75. Geburtstag von Prof. Robert Teichmüller** feierte das Landeskonservatorium in künstlerisch würdiger Weise mit einem Orchesterkonzert, dessen Spielfolge Johannes Brahms gewidmet war. Man hatte dabei die seltene Gelegenheit, beide Klavierkonzerte des Meisters hintereinander zu hören, wobei das grundverschiedene Temperament der Solisten die Stilgegensätze der Werke besonders auffällig zutage treten ließ. Otto Weinreich dämmte die tragische Dämonie des *d*-moll-Konzerts in einer auf exakte Klarheit gerichteten Haltung von kraftbewußter Reife und akademischer Strenge ein. Anton Rohden gab dem *B*-dur-Konzert eine Deutung, die jede Phrase mit tiefem Erleben erfüllte und dabei den großen symphonischen Zusammenhang in einem fließenden Zusammenwirken mit dem Orchester eindrucksstark wahrte. — Das Orchester unter Walter Davisson gab auch mit der Akademischen Fest-Ouvertüre ein kleines Kabinettstück exakten und von innerlicher Freude beschwingten Musizierens.

Ein herrliches Beispiel beseelten und dabei durchaus stilvollen Cembalospiels gab **Günther Ramin** in einem Abend im Rahmen der Ausstellung „Leipzig — die Musikstadt". Wie mit ganz unaufdringlichen Mitteln jeder Satz einer französischen Suite etwa unter seiner Hand sein eigenes, scharf und doch fein gezeichnetes Profil gewinnt, wie die Chromatische Phantasie in gewaltigem Spannungsbogen aufgebaut wird — diese Kunst erscheint schlechthin einzigartig. Aber auch weniger blutvolle Vorwürfe, wie sie etwa die Partita des Bach-Schülers Joh. Ludwig Krebs bietet, gewinnen in der Darstellung Ramins musikalisches Interesse und innere Bedeutsamkeit. Von besonderem Seltenheitswert waren die Proben, die Irmgard Roehling aus zwei berühmten Leipziger Sammlungen einer frühen Zeit des deutschen begleiteten Sololiedes gab. Der naiven Haltung von Sperontes „Singender Muse an der Pleiße" steht die verfeinerte Geschmacksrichtung — bei aller Volkstümlichkeit des Empfindens — gegenüber, mit der Bernhard Theodor Breitkopf Gedichte aus Goethes Leipziger Zeit mit einem offenen Sinn für ihre verliebte Lyrik wie ihren kecken Humor vertonte.

Die **Leipziger Universität** konnte in einer festlichen musikalischen Stunde die Einweihung einer Orgel, die, vom Universitätsbund gestiftet, in der Aula Aufstellung gefunden hat, begehen. In Musik verschiedener Stilrichtungen erwies Heinrich Fleischer die vielseitige Verwendbarkeit des elf Stimmen umfassenden Instruments, das den Raum durchaus füllt und das dabei auch im vollen Werk den Verlauf der polyphonen Linien so klar erkennen läßt wie die Instrumente der Barockzeit, die auch dem neuen Werk als Vorbild dienten. Wird die Musik dieser Zeit also in besonderem Maße hier eine stilklare Verwirklichung finden können, so genügt die Orgel doch auch dem zeitgenössischen Schaffen in vollem Maße, wie sich an einer eigens für den Anlaß geschriebenen „Orgelweihmusik" von Hermann Grabner zeigte. Das Stück geht zwar in seinem Formaufbau auf die Barockzeit zurück, ist aber bei aller kontrapunktischen Folgerichtigkeit des Satzes erfüllt von einer modernen und fesselnden Farbigkeit. Den Abschluß dieser ersten „Universitätsmusik" (Veranstaltungen dieser Art sollen zur stehenden Einrichtung erhoben werden) bildeten drei Sätze aus Bachs Rathswahlkantate von 1731, die unter Friedrich Rabenschlag der neu gegründete Universitätschor mit hervorragender Fülle und Schönheit des Klanges bot.

In einem Konzert im Rahmen der Ausstellung „Leipzig — die Musikstadt" wurde im Gewandhaus die **Erstaufführung von Johann Nepomuk Davids Symphonie** zu einem wahren Triumph für den Komponisten und zu einem der erfreulichsten und bedeutendsten Ereignisse dieses Jahres. Hier ist in der Erfüllung der symphonischen Form mit einem Musikwollen, dem der Kontrapunkt die einzig wesensgemäße Ausdrucksform ist, eine Schöpfung von stilbildender Bedeutung gelungen. Aber die ans Mysterium streifende Meisterschaft der Formung tritt im Höreindruck zurück vor der gewaltigen, strömenden Lebensfülle dieser Tonsprache, die in ihrer persönlichen Ausprägung ohne Vorbild oder Beispiel ist. Das thematische Material wird aus fast inhaltlosen, wie zufällig gereihten Tonketten, die sich diatonisch im engsten melodischen Spannkreisen bewegen, gewonnen und erst durch die Kunst der Verarbeitung mit sprühendem Leben und einer gewaltig aufbegehrenden, unbeugsamen kämpferischen Kraft erfüllt. Der Musiker wird dabei mit einer Fülle von gestalterischen Einfällen eigenster Art von dem Fünf-Achtel-Takt-Scherzo (das Tschaikowsky in der Überzeugungskraft, mit der der fünfteilige Rhythmus durchgeführt wird, glatt schlägt) bis zu jener ganz kurzen Episode im Finale, in der über dem vollen Blechbläserchor zwei Soloviolinen in schnellen, hohen Terzengängen aufjubeln, also mit „interessanten" Dingen gleichsam überschüttet. Wichtiger aber ist, daß man in den ersten drei Sätzen zumindest, vom Anfang bis zum Schlußklang durch die Kraft der Phantasie, die aus dieser Kunst spricht, ergriffen und fortgerissen wird. Freilich ist das Werk sehr, sehr schwer und auch von einem Meisterorchester in einer Probe nicht zu erarbeiten. Hermann Abendroth und das Gewandhausorchester zeigten sich dem Gegenstand in souveräner Weise überlegen, als handele es sich um eine leichte Haydn-Symphonie. Dabei aber war jede Linie unter der Hand des Dirigenten mit Seele und Feuer geladen, und aus dem Spiel als Gesamtleistung sprach eine glühende Hingabe. — Bei aller Verehrung für Schumanns 4. Symphonie und aller Freude über die prächtige lebensvolle Wiedergabe hätte man doch gewünscht, das Werk Davids im zweiten Teil des Konzerts — sogleich noch einmal zu hören. — Einen herrlichen Aufklang empfing dieser denkwürdige Abend mit Bachs *c*-moll-Passacaglia, die Günther Ramin sprühend in der Lebendigkeit der Durchzeichnung in den feinsten Farben des Barockklangs und erregend in der geistigen Spannkraft bot.

Dr. Waldemar Rosen

Kleine Mitteilungen

Die **Reichsmusikkammer** hat das „Tonkünstlerheim des ehemaligen Reichsverbandes Deutscher Tonkünstler und Musiklehrer E.V." in Mittelschreiberhau im Riesengebirge übernommen. Das Heim steht allen Mitgliedern und Mitarbeitern der Reichsmusikkammer und deren Angehörigen offen und ist das ganze Jahr hindurch geöffnet. Der Pächter Joseph Richter in Mittelschreiberhau, Kirchstraße 9, erteilt Auskunft.

Der **Deutsche Musikalien-Verleger-Verein hat sich** mit Wirkung vom 19. Mai **aufgelöst.** Er wurde als Fachschaft Musikverleger in die Reichsmusikkammer aufgenommen. Alle Bekanntmachungen des aufgelösten Vereins und seines Leiters bleiben in Kraft, soweit sie nicht ausdrücklich aufgehoben sind.

Der Bildhauer Prof. Dr. Georg Kolbe, der Frankfurter Goethe-Preisträger von 1935, hat den Auftrag erhalten, ein monumentales **Beethoven-Denkmal für Frankfurt a. M.** zu schaffen.

Der von Günther Ramin geleitete **Berliner Philharmonische Chor** ist eingeladen worden, Anfang August bei dem „Royal Welsh Musical Festival" in Cardiff mitzuwirken. Er wird das „Requiem" von Brahms zum Vortrag bringen.

Die auf eine ertragreiche Tradition zurückblickenden **Göttinger Händel-Festspiele** beginnen in diesem Jahre am 19. Juni in der Universitätsaula mit teilweise gänzlich unbekannter Kammermusik Händels. Am Abend desselben Tages geht im Stadttheater erstmals Händels Oper „Ptolomäus" in Szene. Übersetzerin ist Emilie Dahnk-Baroffio. Die musikalische Leitung hat wiederum der von der nächsten Spielzeit an in Wuppertal wirkende Generalmusikdirektor Fritz Lehmann, ebenso betreut Dr. Hanns Niedecken-Gebhard wieder die Szene. In zwei Serenaden wird neben klassischer und zeitgenössischer Serenaden-Musik ein Tanzspiel des jungen Komponisten Helmuth Jörns als Uraufführung geboten.

Zwölf Jahre nach der noch immer nachwirkenden ersten Freiburger Orgeltagung führen das musikwissenschaftliche Institut der Universität Freiburg i. B., die Arbeitsgemeinschaft für Orgelbau und Glockenwesen und der Arbeitskreis für Hausmusik eine **zweite Freiburger Orgeltagung** durch (27.—30. Juni 1938). Im Mittelpunkt der Beratungen und Darbietungen stehen die neuen Erscheinungsformen der Orgel in unserer Zeit: die Kleinorgel und die weltliche Orgel.

Das Reichsarbeitsblatt vom 15. Mai enthielt die umfangreiche **Tarifordnung für die deutschen Kulturorchester,** die in Zukunft für einen Großteil der deutschen Instrumentalmusiker Verbindlichkeit erlangt. Als Kulturvertreter werden solche Orchesterunternehmen bezeichnet, die regelmäßig Operndienst machen oder Konzerte mit ernst zu wertender Musik geben. Die Tarifordnung enthält ausführliche Bestimmungen über die Art der Anstellung und Kündigung, Arbeitszeit und Urlaub, ferner über die Pflichten des Musikers und über die Vergütung. Diese richtet sich nach der Leistung, der Dienstzeit und dem Familienstand des Orchestermitglieds. Außer einer Sonderklasse mit einem Gehalt von 4200—7000 RM. (dazu Wohnungsgeldzuschuß und Leistungszulagen von 300 bis 700 RM.) gibt es fünf Klassen von Kulturorchestern; während sich in Klasse I die Gehälter zwischen 3650 und 5850 RM. (Zulagen wie oben) bewegen, erreichen sie in der Klasse V 2400—4300 RM. (Wohnungszuschüsse, Leistungszulagen 180—500 RM). Gleichzeitig wird die Versicherung des Musikers in einer „Versorgungsanstalt der deutschen Kulturorchester" zur Pflicht gemacht. Deren Beiträge betragen 8% der Dienstbezüge bei Angestelltenversicherten, 12% in den übrigen Fällen, wobei die Hälfte jeweils auf den Orchesterträger entfällt. Das jährliche Ruhegeld soll 15% der bis zum Eintritt des Versicherungsfalls insgesamt entrichteten Beiträge, nicht jedoch weniger als 600 RM. betragen. Auch Sterbe-, Witwen- und Waisengelder werden ausgezahlt. — Zweifellos bedeutet diese neue Tarifordnung in manchen Fällen eine Mehrbelastung auch der Veranstalter. Man darf wohl erwarten, daß darunter die Güte der einzelnen Orchestergemeinschaften nicht leidet, und daß gegebenenfalls ein finanzieller Ausgleich gefunden wird.

Die **Ausführungsbestimmungen für den Nationalen Musikpreis** zur Förderung des Solistennachwuchses besagen: Die Verleihung des Preises erfolgt alljährlich anläßlich der Reichsmusiktage durch den Reichsminister für Volksaufklärung und Propaganda. Zugelassen zur Bewerbung sind reichsdeutsche Pianisten und Geiger im Alter von achtzehn bis dreißig Jahren, die eine ausreichende Vorbildung nachweisen und mindestens zwei solistische Abende sowie zwei Konzerte mit Orchester bestreiten können. Die Meldungen zu dem Ausscheidungsspiel müssen bis zum 1. Dezember eines jeden Jahres an den Präsidenten der Reichsmusikkammer gerichtet werden. Der Meldung sind Geburtsurkunde, Abstammungsnachweis, Lebenslauf und Lichtbild, ferner der Nachweis der Zugehörigkeit zur Reichsmusikkammer, ein polizeiliches Führungszeugnis und die politische Unbedenklichkeitserklärung, ferner ein lückenloser Nachweis des Studienganges und der künstlerischen Eignung sowie der bisherigen Konzerttätigkeit und eine Liste der für das Ausscheidungsspiel vorgeschlagenen Werke beizufügen.

Aus Anlaß der in Wien stattfindenden V. Reichstheaterfestwoche veranstaltet die Nationalbibliothek im Prunksaal des Instituts eine **Ausstellung ihrer Theatersammlung.**

Im Herbst des Jahres soll eine **Königsberger Musikwoche** durchgeführt werden, die ein Werkkonzert, offene Singstunden, zwei Orchesterkonzerte und eine Opernfestvorstellung umfassen soll.

Bei der diesjährigen **Tagung des ständigen Rates für die internationale Zusammenarbeit der Komponisten** in Stuttgart wurden mehrere Musikfeste und Austauschkonzerte beschlossen. Der belgische Deligierte Hullebroek lud vorerst für den Oktober des Jahres nach Brüssel und Antwerpen. Nachdem auch Griechenland dem Rat beigetreten ist, umfaßt er, obgleich er erst knapp vier Jahre besteht, ganz Europa. Gerade die kleinen Staaten sollen stärker zur Mitarbeit herangezogen werden. Am Schluß der Sitzung anerkannte der Rat einstimmig die hohen künstlerischen Leistungen der Württembergischen Staatstheater und dankte für die gastliche Aufnahme im Lande Württemberg und seiner Hauptstadt.

Bei der Einweihungsfeier der in neun Jahren entstandenen Neubauten des dänischen Nationalmuseums in Kopenhagen wurden die 2000—3000 Jahre alten **germanischen Luren geblasen,** die zu den wertvollsten Schätzen des Museums gehören. Bekanntlich hat man wiederholt versucht, aus dem meist paarigen Vorkommen der Lurenfunde auf ein früh entwickeltes harmonisches Denken der nordischen Völker zu schließen.

Personal-Nachrichten

Fritz Mechlenburg, der musikalische Oberleiter des Mecklenburgischen Landestheaters in Schwerin, ist als Generalmusikdirektor an das Hessische Landestheater in Darmstadt berufen worden. Mechlenburg ist ein Schüler Otto Lohses gewesen. Seine Berufung nach Darmstadt erfolgte unter anderem aus dem Gesichtspunkt, daß er sich stärker, als es bisher geschehen ist, für Opernwerke der Zeitgenossen einsetzen soll.

Kammersänger **Ernst Kraus** vollendete am 8. Juni sein 75. Lebensjahr. Er gehörte seit dem Jahre 1895 als berufener Nachfolger Albert Niemanns dem Königlichen Opernhaus in Berlin an, um nach achtundzwanzigjähriger künstlerischer Tätigkeit von dieser Stätte seiner Triumphe Abschied zu nehmen. Seine Darstellung der Helden in den Wagnerschen Musikdramen ist unvergessen.

Der Leipziger Pianist Prof. **Sigfried Grundeis** wurde durch den König von Belgien mit den Orden „Officier de L'Ordre de la Couronne" ausgezeichnet.

Felix v. Weingartner, dessen Wirken und Schaffen den Lesern der AMZ. seit jeher bestens bekannt ist, feierte seinen 75. Geburtstag.

Der Dozent und Leiter des Instituts für musikalische Technologie an der Technischen Hochschule in Breslau, **Dr. Hermann Matzke,** erhielt die Dienstbezeichnung Professor.

Der musikalische Leiter des Reichssenders Stuttgart, **Dr. Wilhelm Buschkötter,** der frühere langjährige Kapellmeister des Reichssenders Köln, ist vom Generalintendanten Hoenselaers vom kommenden Herbst an als musikalischer Oberleiter an das Stadttheater Dortmund berufen worden.

Der namhafte französische Komponist von Opern- und Ballettwerken **Georges Hüe** feierte seinen 80. Geburtstag. Die Société des Auteurs, Compositeurs et Editeurs de Musique und der Pariser Rundfunk veranstalteten ein Festkonzert mit seinen Werken.

Der zuletzt in Wuppertal im Ruhestande lebende, um das Musikleben der Stadt sehr verdiente frühere Leiter des Städtischen Orchesters **Alfred Höhne** ist im Alter von siebenundsechzig Jahren gestorben.

Theater und Oper

Berlin. Die Generalintendanz der Berliner Staatsoper veröffentlicht den Arbeitsplan für die Spielzeit 1938/39. An der Spitze des Spielplans stehen drei Uraufführungen: „Peer Gynt" von Werner Egk, „Die Bürger von Calais" von Rudolf Wagner-Régeny und „Donna Boba" (nach Goldoni) von Wolf-Ferrari. Als Erstaufführungen erscheinen die beiden neuen Opern von Richard Strauß „Der Friedenstag" und „Daphne", ferner von demselben Komponisten das Ballett „Schlagobers". Zusammen mit der Neuinszenierung der „Frau ohne Schatten" und der Wiederaufnahme von „Arabella", „Ariadne auf Naxos" und „Rosenkavalier" werden diese Werke im Rahmen einer Richard Strauß-Woche zum 75. Geburtstag des Meisters (11. Juni 1939) und zum Teil unter seiner eignen Leitung gespielt werden. Neuinszeniert werden Mussorgskys „Boris Godunow", Donizettis „Don Pasquale" und Pfitzners „Palestrina", ferner „Carmen", „Aida", „Tiefland" und „Der Barbier von Sevilla". Die seit langem geplante Neuinszenierung der Opern Mozarts wird, nachdem das gesamte Werk Richard Wagners während der letzten Spieljahre neugestaltet wurde, mit „Figaros Hochzeit" und „Zauberflöte" in Angriff genommen. Dazu kommt die Fortführung eines großen Teils des bisherigen Repertoires. Die Reihe der an der Staatsoper ständig tätigen Spielleiter — Generalintendant Staatsrat Heinz Tietjen, Hans Friederici, Wolf Völker und Lizzie Maudrik (Ballett-Inszenierung) — wird durch Gustaf Gründgens, den Intendanten des Staatlichen Schauspielhauses, Bruno v. Niessen und den italienischen Opernregisseur Guido Salvini erweitert. Zu den ständigen Dirigenten Karl Elmendorff, Robert Heger, Johannes Schüler, Werner Egk und Herbert Trantow kommen als Gäste Hermann Abendroth, Peter Raabe, Clemens Krauß und Richard Strauß. Der junge Aachener Generalmusikdirektor Herbert v. Karajan wird ebenfalls als Gastdirigent am Pult der Staatsoper erscheinen. Die Neueinstudierung von Verdis „Aida" wurde dem musikalischen Leiter der Mailänder Scala, Victor de Sabata, übertragen.

— Der Tenor Peter Anders von der Bayrischen Staatsoper wird in der nächsten Spielzeit mehrfach in der Staatsoper gastieren.

Duisburg. Als Nachfolger des nach Berlin berufenen Ausstattungsleiters der Duisburger Oper, Josef Fennecker, ist Dr. Mahnke, der Bühnenbildner des Stadttheaters Dortmund, verpflichtet worden.

Essen. Oberspielleiter der Oper Wolf Völker in Essen wurde in gleicher Eigenschaft an die Berliner Staatsoper verpflichtet, wo er von der nächsten Spielzeit ab seine Tätigkeit aufnehmen wird. Mit Genehmigung des Generalintendanten Staatsrat Tietjen wird Völker jedoch auch im kommenden Winter eine Anzahl Gastinszenierungen im Essener Opernhaus durchführen.

Nürnberg. Im Opernhaus wird in der kommenden Spielzeit „Der goldene Becher" von H. Grimm zur Uraufführung gelangen.

Paris. Die 100. Aufführung von „Tristan und Isolde" in der Pariser Großen Oper wird als Festaufführung in deutscher Sprache durchgeführt und von Wilhelm Furtwängler dirigiert werden. Als weitere deutsche Künstler wurden Joachim Sattler, Herbert Alsen, Walter Janssen und Margarete Klose verpflichtet. Die Partie der Isolde wird in deutscher Sprache von der Pariser Sängerin Germaine Lubin gesungen, die in diesem Sommer in Bayreuth als Kundry mitwirken wird. Die Festaufführung findet am 21. Juni statt und wird am 23. Juni wiederholt.

Konzert-Nachrichten

Bergedorf. In ihrer Jahreshauptversammlung nahm die künstlerisch von Otto Stöteran geleitete Hasse-Gesellschaft in Bergedorf bei Hamburg von der erfreulichen Lage der Vereinigung Kenntnis. Es fanden in der vergangenen Spielzeit mehrere erfolgreiche Kammermusiken, Serenaden, Orchester- und Chorkonzerte statt. Höhepunkte waren die Festkonzerte mit Werken von Brahms, Kaun, Händel („Alexanderfest"). Die kulturell sehr wichtige Gesellschaft will im kommenden Spielwinter sich vor allem für jüngere Komponisten einsetzen und an Chorwerken Beethovens *C*-dur-Messe, Haydns „Jahreszeiten" und das Miserere ihres Namenspatrons, des in Bergedorf geborenen kursächsischen Hofkapellmeisters Johann Adolf Hasse, aufführen.

Berlin. Der Philharmonische Chor wird im Laufe des bevorstehenden Konzertwinters unter der Leitung Günther Ramins das „Weihnachtsoratorium" von Bach und Verdis „Requiem" aufführen und Malipieros „La Passione" zur Uraufführung bringen.

— Die regelmäßigen Sonntagnachmittagsfeiern der Probstei in der Klosterkirche werden auch im Sommer durchgeführt. Es wirken bewährte künstlerische Kräfte mit. Alte und neue Meister kommen zu Gehör. Bach-Kantaten kommen an jedem 1. Sonntag im Monat zur Aufführung.

— Der unter seinem früheren Leiter Dr. Ernst Zander mit bedeutsamen Aufführungen hervorgetretene, jetzt von dem jungen Georg Oskar Schumann dirigierte „Berliner Volkschor" hat sich mit dem „Volkschor Harmonie" (Charlottenburg) vereinigt. Für 1838/39 sind u. a. geplant: das Requiem von Brahms, Haydns „Jahreszeiten" und Beethovens 9. Symphonie.

Brüssel. Zu einem musikalischen Ereignis ersten Ranges gestaltete sich der Internationale Musikwettbewerb Eugène Ysaye, der in der belgischen Hauptstadt erstmalig für Pianisten veranstaltet wurde. Durch eine großzügige Stiftung der aus bayrischem Hause stammenden Königin Elisabeth, in der der Kunstsinn Ludwigs II. lebendig zu sein scheint, ist er zu einer ständigen Einrichtung abwechselnd für Geiger, Pianisten und Dirigenten gemacht worden. Die Preisrichter, unter denen u. a. Emil Sauer, Walter Rummel, Artur Rubinstein, Nicolai Orloff, Raoul Koczalski, Léon Jongen, Siegfried Grundeis (von der deutschen Regierung bestimmt), Walter Gieseking, Ignatz Friedman und Emil Frey sich befanden, wählten von den etwa neunzig Bewerbern, die vierundzwanzig verschiedenen Nationen angehörten, folgende zwölf Preisträger als die besten aus: 1. E. Guilels (Rußland), 2. Mary Johnstone (England), 3. J. Flier (Rußland), 4. L. Dossor (England), 5. M. Bellini (Uruguay), 6. Rob. Riefling (Norwegen), 7. Benedetti-Michelangeli (Italien), 8. D. Dumortier (Belgien), 9. Rosl Schmid (Deutschland), 10. Monique Yver de la Brouchollerie (Frankreich), 11. M. Barzetti (Italien), 12. Colette Gaveau (Frankreich). Die Engländerin spielte Liszts *Es*-dur-Konzert mit überlegener Eleganz und glockenrein; der Norweger fiel durch sein verinnerlichtes Brahms-Spiel auf. Rosl Schmid (München) spielte Schumanns *a*-moll-Konzert ganz hervorragend. Man wird noch Großes von ihr erwarten dürfen. Ein beachtenswertes unveröffentlichtes Klavierkonzert des belgischen Komponisten Jean Absil kam bei dieser Gelegenheit zur Uraufführung. Es war von den eingereichten Kompositionen als Prüfungsstück ausgewählt worden. Straffheit der Form, melodische und klangliche Reize zeichnen die drei Sätze aus. Kurt Heumann (Luxemburg)

Heidelberg. Die Haydn-Schumann-Tage zu Pfingsten brachten eine Serenade im Königssaal des Schlosses, eine Streichquartett-Matinée, einen Liederabend von v. Manowarda, Haydns „Jahreszeiten" unter Leitung von Prof. Poppen und ein Orchesterkonzert, das Kurt Overhoff dirigierte. Mitwirkende an dem voll und ganz gelungenen Musikfest waren u. a. Helene Fahrni, Heinz Marten, das Peter-Quartett, Ludwig Hoelscher, Renate Noll und Adolf Berg.

Wien. Durch Zusammenlegung dreier Konzertorchester wurde eine gemeinschaftliche Orchestervereinigung, das Kammerorchester des nationalsozialistischen Wiener Tonkünstlerorchesters, geschaffen, und zwar wurden das Wiener Kammerorchester und das Kammerorchester der Deutschen Kunstgemeinschaft in den Rahmen des Wiener Tonkünstlerorchesters eingebaut.

Aus Künstlerkreisen

Im Anschluß an das Schlesische Musikfest spielte das **Schlesische Streichquartett** (Franz Schätzer, Georg Olowson, Emil Kessinger, Albert Müller-Stahlberg) im Verein mit Bronislaw v. Pozniak vom Radiosender Krakau aus über alle polnischen Sender das Klavierquintett von Rozycki.

Der Oberbürgermeister von Frankfurt a. M. hat auf Anregung des Generalintendanten Hans Meißner dem Münchner Komponisten **Carl Orff** den Auftrag erteilt, eine neue Musik zu Shakespeares „Sommernachtstraum" zu schreiben. An den Frankfurter Städtischen Bühnen haben Carl Orffs „Carmina Burana" ihre Uraufführung erlebt.

Im Rahmen der jeden Samstag und Sonntag im kerzenbeleuchteten Schloßsaale auf Schloß Halburg bei Volkach a. M. stattfindenden Kammerkonzerte brachte das **Heidelberger Bach-Quartett** Bachs „Kunst der Fuge" in der Bearbeitung von Hans Bender vor einem zahlreichen Zuhörerkreis zum Erklingen.

Verantwortlich für die Schriftleitung: Für den Teil „Berliner Musikleben" wie für alle Berlin betreffenden Berichte und Beiträge (ausgenommen die Rubriken „Kleine Mitteilungen" und folgende): Paul Schwers, Berlin-Südende, Doelle-Straße 48. — Verantwortlich für den gesamten übrigen redaktionellen Inhalt: Dr. Richard Petzoldt, Berlin-Wilmersdorf, Rudolstädter Straße 127. — Verantwortlich für den Anzeigenteil: Elly Schumacher, Berlin-Südende, Doelle-Straße 48. — Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel, Leipzig C 1. Erfüllungsort und Gerichtsstand Leipzig. I. Vj. D. A. 975

Wohnungs-Tafel
Künstler / Unterricht / Institute

Gesang

Sopran und Mezzosopran

Helene Fahrni Oratorien u. Lieder. Leipzig C 1 Lortzingstraße 14II, Tel. 22289

Hilde GAMMERSBACH Sopran / Oratorien-Lieder KÖLN-Roisdorf, Bonner Str. 31, Tel. Bonn 5762

Eva Gilbert-Lessmann Konzert- und Oratoriensängerin (Sopr.) Hamburg 39, Agnesstr. 37

Adine Günter-Kothé hoher Sopran SEKRETARIAT: GLIMPF BERLIN W 15, Xantener Straße 14 / Telefon 92 57 27

GERDA JAHN SOPRAN, Konzert- und Oratoriensängerin Bln.-Wilmersdorf, Gerdauer Str. 5, Fernruf 87 15 81

ELSE REUTER-NEEB Konzert- und Oratoriensängerin - Sopran Weilburg / Lahn Adolfstraße 5, Tel. 514

ELSE RUECKER Konzert- und Oratoriensängerin — Sopran Wiesbaden, Dotzheimer Straße 51, Telefon 208 97

Marta Schilling Sopran · Lied, Oratorium Berlin-Zehld., Sven-Hedin-Str. 64 · 84 86 22

Lotte Schrader Sopran, Oper-Konzert-Oratorium Sekretariat: Berlin-Charlottenburg 1 Fernsprecher 34 59 77

Aenny Siben Oratorien und Lieder Frankfurt a. M., Wiesenau 11, Tel. 75637

Sopran und Mezzosopran

Heddy VOSS Sopran / Berlin, Kaiserdamm 83II Wuppertal-Barmen, Brahmstraße 4

Hilde Wesselmann Sopran – Oratorium – Lied W.-Barmen, Oberbergische Str. 64. Tel. 60 000

Alt

Lore Fischer ORATORIEN / LIEDERABENDE Stuttgart W, Gaußstr. 74, Fernruf 653 94

RUTH GEHRS ORATORIEN — LIEDER — ORCHESTERGESÄNGE SEKR.: BERLIN-CHARLOTTENBURG 1. TEL. 34 59 77

Eva Jürgens ALT-MEZZO W.-Barmen, Wertherhof 6, Tel. 522 91

Hede WEIMANN Oratorien, Liederabende KIEL, Schillerstraße 7 / Telefon 7089

Bariton

Hans Friedrich MEYER LIED-ORATORIUM, Berlin-Neuwestend, Bolivarallee 7, Tel. 991 682

Alfons Schützendorf Bariton Oper – Oratorien Berlin-Charl., Berliner Str. 22, Tel.: 31 23 24 / Gesangspädagoge

Tenor

Clemens ANDRIJENKO Konzert-Oper Berlin-Steglitz, Albrechtstr. 72b

---

Alle Musikalien * Alle Schallplatten Accordeons, Kleininstrumente

BOTE & BOCK
G. m. b. H.

Im Zentrum: Leipziger Straße 37 166416



Gegr. 1838

Im Westen: ab 1. April 38 * Passauer Straße 1 Ecke Tauentzienstraße 241582, 248300.

Stadtauslieferungsstelle der Allgemeinen Musikzeitung für Groß-Berlin

---

Konzert-Organisation, Künstler-Vertretung

LOLA BOSSAN

Gründerin und Leiterin des Orchestre Philharmonique de Paris. Geschäftliche Vertretung der Allgemeinen Musikzeitung. **151, Avenue Wagram, Paris XVIIe**

Konzertdirektion Johan Koning

Ruijchrocklaan 32 **HAAG** Telefon 721 571

Engagementsvermittlung und Organisation von Konzerten

Süddeutsche Konzert-Direktion Otto Bauer G. m. b. H. Leitung: Arnold Clement

München Wurzer Straße 16. Gegründet 1890
Telefon: 22795, 23537 / Telegr.-Adr.: Weltkonzert
Geschäftsstelle und Vermittlung sämtlicher Münchener Konzertgesellschaften und Chorvereine

Arrangement von Konzerten, Vorträgen, Tanzabenden im In- und Ausland.
Verlag der Musikzeitschrift Dur und Moll. Schriftleitung: Richard Würz

---

Dauerinserate verbürgen Erfolg!
Die AMZ. bietet günstige Sonderbedingungen

Zillermann 38 II

Das PROGRAMM

Handbuch für Programmgestaltung und Werbejahrbuch des Musikverlages Breitkopf & Härtel

unterbreitet zum ersten Male den Konzertveranstaltern sorgfältig zusammengestellte vollständige Programmvorschläge für alle Arten musikalischer Veranstaltungen. Die darin enthaltenen 105 Grund-Zusammenstellungen sind für die verschiedenartigen Bedürfnisse und Geschmacksrichtungen dadurch beweglich gestaltet, daß neben den vorgeschlagenen Konzertwerken jeweils Ersatzstücke genannt sind, die sich ebensogut in den Programmvorschlag einfügen lassen. Unter Berücksichtigung dieser Kombinationsmöglichkeiten enthält das Handbuch viele Hunderte vollständiger Programmvorschläge für Symphonie- und Kammerorchesterkonzerte, geistliche und weltliche Chorkonzerte, Orgel-, Lieder- und Klavierabende, Kammermusik, Militär-, Unterhaltungs- und Jugendkonzerte, Serenaden und festliche Gelegenheiten. Register und Gruppenübersichten erleichtern die bequeme Erschließung des umfangreichen Materials. Das 88 Seiten umfassende Buch, das kostenlos zur Verfügung steht, ist ein völlig neuartiges Hilfsmittel für die Zusammenstellung und Vorbereitung der Programme und ein Ratgeber, der in entsprechenden Fällen immer zur Hand sein möchte.

BREITKOPF & HÄRTEL IN LEIPZIG

„Ein Konzertstück, das zusammen mit den Flötenwerken Mozarts zu dem Schönsten gehört, was die solistische Flötenliteratur aufzuweisen hat"

nennt Kurt Schlenger im Märzheft 1938 der Zeitschrift „Die Musik"

HERMANN ZILCHER

Konzertstück über ein Thema von Mozart

für Flöte und kleines Orchester (Werk 81)

Hermann Zanke gewidmet

Orchesterbesetzung: Streicher, Flöte, zwei Oboen, zwei Klarinetten in A, zwei Fagotte, zwei Trompeten in C, zwei Hörner, Pauken und Schlagzeug. Ausgabe für Flöte und Klavier Edition Breitkopf 5111 RM. 4.–

Er fährt fort: „Jedenfalls können mit diesem Werk, das eine Lücke in der Flötenliteratur auffüllt, die Flötisten ihr in dieser Beziehung leider nur sehr spärliches Repertoire mit einem musikantisch-schönen und technisch interessanten Werk ergänzen. Der klangvolle, aber immer durchsichtige Orchesterpart, in dem bisweilen eine Solovioline mit der Flöte wetteifert, trägt die wirksam phrasierte Flötenstimme. Ohne sich an eine bestimmte Form zu binden, bildet das Konzertstück doch eine Einheit. Eine nicht zu lange und stilistisch dem Vorwurfthema angeglichene Kadenz bietet dem Solisten tonlich und technisch Gelegenheit, die Beweglichkeit und klanglichen Vorzüge der Flöte auszunutzen."

Bisherige Aufführungen:
Staatskonservatorium Würzburg, Reichssender Stuttgart, Königsberg und Nürnberg. Nächste Aufführung: Kurorchester Wiesbaden

Zu beziehen durch jede Musikalienhandlung und durch

BREITKOPF & HÄRTEL IN LEIPZIG

Nummer 28 · 8. Juli 1938

Allgemeine Musikzeitung

Rheinisch-Westfälische Musikzeitung · Süddeutscher Musikkurier
Berlin · Leipzig · Köln · München
65. Jahrgang



phot. Illenberger, Stuttgart

**Generalmusikdirektor
Richard Kraus-Halle a. S.**

Postversand ab Leipzig

ALLGEMEINE MUSIKZEITUNG

Hauptschriftleitung und Geschäftsstelle: Berlin-Südende, Doelle-Straße 48 • Fernspr. 75 12 38

Telegramm-Anschrift: Musikzeitung Berlin-Südende. Bankkonto: Deutsche Bank und Diskonto-Gesellschaft, Depositenkasse L III, Berlin-Tempelhof. Postscheckkonto: Berlin 28328. Zu beziehen durch die Geschäftsstelle Berlin-Südende, Doelle-Straße 48, und Köln a. Rh., Am Hof 30—36, sowie durch alle Musikalien- bzw. Buchhandlungen und Postanstalten.

Geschäftsstelle für die Rheinprovinz und Westfalen: Musikalienhandlung P. J. Tonger, Köln a. Rh., Am Hof 30—36; Fernsprecher 225948; Postscheckkonto: Allgemeine Musikzeitung Köln 55923 • Schriftleitung: Studienrat Alois Weber, Köln-Deutz, Markomannenstraße 12; Fernsprecher 12674

Geschäftsstelle für München und Süddeutschland: Süddeutsche Konzertdirektion Otto Bauer, G.m.b.H., München, Wurzer Straße 16, u. Musikalienhandlung Otto Bauer, München, Maximilianstraße 5 • Stadtauslieferungsstelle für Groß-Berlin: Bote & Bock, Berlin W 8, Krausenstraße 61 • Auslieferung in Leipzig: Breitkopf & Härtel, Leipzig C 1, Nürnberger Straße 36—38 • Die Zeitung erscheint jeden Freitag, vom 15. Juli bis 1. September zweiwöchentlich • Bezugspreis durch Postzeitungsamt und den Buchhandel bezogen RM. 6.25 vierteljährlich einschließl. Bestellgeld • Bei Versand nach dem Ausland werden Porto und Streifbandkosten berechnet • Preis der Einzelnummer RM. 0.70

Anzeigenpreise werden nach Millimeterzeilen berechnet. Zur Zeit gilt Preisliste Nr. 5 vom 1. Januar 1938. Ausführliche Auskunft auf schriftliche Anfragen

Für unverlangt eingesandte Manuskripte keine Gewähr. Rückporto ist beizufügen

Allgemeine Musikzeitung

Wochenschrift für das Musikleben der Gegenwart

RHEINISCH-WESTFÄLISCHE MUSIKZEITUNG / SÜDDEUTSCHER MUSIK-KURIER

Herausgeber: Paul Schwers

65. Jahrgang | Berlin, Leipzig, Köln, München, 8. Juli 1938 | Nummer 28

Die Familie van Beethoven

Von Fritz Erckmann (Schluß)

Das dritte Kind von Henri Adelard van Beethoven wurde am 23. Dezember 1712 in der Kirche St. Jaques auf den Namen Ludwig getauft. Mit ihm beginnt die rein deutsche Linie der Familie van Beethoven, denn er ist der Großvater des großen Meisters, der seinen Namen trägt. Er verließ, achtzehn Jahre alt, vermutlich[1]) wegen eines Familienstreites, die Heimat und fand zunächst wegen seiner guten musikalischen Begabung am 2. November 1731 beim Kapitel ad Sanctum Petrum in Löwen Stellung als Tenorsänger und vierzehn Tage später Verwendung als Dirigent. Nicht lange duldete es ihn in dieser Stellung, und er vertauschte Löwen mit Bonn, wo er nach kurzer Probezeit von dem Erzbischof-Kurfürsten Clemens August im März 1733 zum Hofmusiker ernannt wurde. Die Ursache des Umzugs nach Bonn ist nicht zu ergründen. Ein Verwandter aus Mecheln, Cornelius van Beethoven, der mit Unschlittkerzen handelte, mag ihn veranlaßt haben, Löwen zu verlassen. Wahrscheinlich aber zogen ihn der Ruf der kurfürstlichen Kapelle und sein Landsmann, der Hofmusiker van den Eeden, der auch bei Beethovens Heirat einer der Trauzeugen war, in den größeren Wirkungskreis.

Die Trauung mit der Rheinländerin Maria Josepha Poll, die vermutlich 19 Jahre alt war, fand am 7. September 1733 statt. Das Ehepaar hatte zwölf Kinder. Die beiden ältesten Kinder, Maria Bernhardina Ludovica (getauft am 28. August 1734) und Markus Joseph (getauft am 25. April 1736 in St. Rempius) starben in frühester Kindheit. Der zweite Sohn, Johann, ist geboren um das Jahr 1740. Wie Ludwig Schiedermair[2]) feststellt, wohnte die Familie zuerst in dem von den Jesuiten bei ihrem Umzug in die Bonngasse umgebauten, alten Gymnasium in der Wenzelgasse, dann im Fischerschen Hause der Rheingasse und schließlich in der Bonngasse Nr. 386. Hier starb er bei seinem Sohne Johann am 24. Dezember 1774, als sein Enkelkind Ludwig das dritte Lebensjahr vollendet hatte.

Franz Gerhard Wegeler, ein Zeitgenosse, beschreibt ihn als einen „kleinen kräftigen Mann mit äußerst lebhaften Augen"; aber Gottfried Fischer, ein Bäckermeister aus Bonn, schildert ihn also: „Statur des Hofkapellmeisters: ein großer, schöner Mann, gelängtes Gesicht, breite Stirn, runde Nase, große dicke Augen, dicke rote Wangen, sehr ernsthaftes Gesicht." Ludwig van Beethoven war ein Freund aufstrebender Musiker und war deshalb geliebt und geachtet; er war ein pflichtgetreuer Beamter, ein fleißiger Arbeiter und sah auf strengste Disziplin. Er machte auf den kleinen Ludwig einen unauslöschlichen Eindruck. Dieser ließ sich des Großvaters Porträt nach Wien nachschicken und hielt es bis zu seinem Tode in Ehren. Es ist jedenfalls das im Besitze seines Bruders Karl befindliche Bildnis, von dem oben die Rede war. Indem Ludwig van Beethoven, anderen Hofmusikern gleich, außer seinen beruflichen Pflichten einen Nebenerwerb pflegte, nämlich ein Exportgeschäft in Wein, gelangte er zu einem gewissen Wohlstand. Aber das Schicksal schlug ihm schwere Wunden. Der Bonner Bäckermeister Fischer schreibt in seinen Erinnerungen, daß Beethoven seine Frau wegen ihrer Trunksucht „nach Köln in eine Pension gethan" habe. Schiedermair[1]) ist der Meinung, daß hier eine Verwechslung vorliegt zwischen der Stadt Köln und der Kölnstraße in Bonn und daß Frau van Beethoven erst nach dem Tode ihres Gatten in dem „Kloster" untergebracht wurde, dessen der Sohn Johann in seinen Bittgesuchen erwähnt. Auch ist es ungewiß, ob ihre Krankheit durch den Alkohol hervorgerufen wurde, oder ob sie zum Alkohol griff, um die

[1]) Jahn, Nachforschungen zu einer beabsichtigten Beethoven-Biographie.

[2]) Der junge Beethoven, Quelle & Meyer, Leipzig 1925. S. 92.

[1]) a. a. O., S. 95.

Das nächste Heft erscheint als Nummer 29/30 am 22. Juli

Schmerzen zu lindern. Auf keinen Fall endete sie ihre Tage in Köln, wie Fischer schreibt, sondern sie starb am 30. September 1775 in Bonn und wurde auch hier beerdigt. Gewiß ist aber, daß nicht allein die Gattin, sondern auch der Sohn dem alten Mann die letzten Jahre seines Lebens verbitterten.

Der im Jahre 1740 geborene Johann besuchte die Schulen seiner Vaterstadt, widmete sich aber auf Wunsch des Vaters der Musik und erhielt von diesem gründlichen Musikunterricht. Mit sechzehn Jahren kurfürstlicher Hofmusikaccessist, erhielt er 1764 als Hofmusiker festes Gehalt (100—150 Taler) und gab Privatmusikunterricht. Gegen den Willen des Vaters verheiratete er sich am 12. November 1767 mit der Witwe eines Kammerdieners Leym aus Ehrenbreitstein, der geborenen Maria Magdalena Keverich. Johann van Beethoven wird geschildert als ein aufgeblasener, leichtfertiger Mensch, der kein Gefühl der Verantwortlichkeit für Gedeihen seiner Kinder in sich trug, „der die Gaben seines Ältesten nur aus Habsucht und Prahlerei förderte, in späteren Jahren jeden Halt verlor und ohne das energische Eingreifen Ludwigs auf der Gasse sein Ende gefunden hätte". So urteilt Paul Bekker[1]), und bis in die neueste Zeit[2]) wird das Charakterbild Johann van Beethovens in den dunkelsten Farben geschildert. Ludwig Schiedermair[3]) hat sich der Aufgabe unterzogen, die Legendenbildung zu zerstören und festzustellen, daß Johann van Beethoven, obgleich ein Freund eines guten Tropfens und ein Mann, der vielfach von Launen und Stimmungen abhing, seine amtlichen Pflichten getreulich erfüllte, seine Familie nicht vernachlässigte und „durchaus kein alle Stränge überschlagendes Leben führte". Erst der Tod der Gattin und der damit zusammenhängende Zusammenbruch des Hauses veranlaßte den fast fünfzigjährigen Mann, Vergessenheit seiner traurigen Lage im Wein zu suchen.

Auch das Bild seiner Frau erscheint jetzt in einem anderen Lichte, und wir wissen, daß nicht Johann van Beethoven, sondern eher Maria Magdalena Keverich „unter dem Stande geheiratet hatte[4]). Wir wissen auch, daß ihr trotz des Schweren, das ihr die zweite Ehe brachte, kein Märtyrerleben unter der brutalen Tyrannei des Gatten beschieden war. Die Familie Beethoven kannte viele fröhliche Tage, an denen die Mutter im Mittelpunkt eines glücklichen Familienlebens stand. Der Sohn Ludwig gedachte noch als gereifter Mann der Mutter als einer Heiligen. Von ihr und ihrem Gatten liegen folgende Akte vor:

„Anno 1746, 20ma Decembris, renata est Maria Magdalena Kewerich, Domini Henrici Kewerich, coqui primarii Emmi et Mariae Westorfs, conjugum legitima filia." —

„Anno 1763, 30ma Januarii praevia dispersatione super omnibus denunciationibus de expressa licentia Emmi sub vesperam in sacello apud R.R.P.P. Capucinos coram requisitis testibus. — matrimonialiter copulati sunt praenobilis Dominus Johannes Laym. Emmi Cubicularius et praenobilis virgo Maria Magdalena Kewerich, Vallensis[5])."

Laym starb am 28. November 1765, im Alter von dreißig Jahren und zwei Jahre und zehn Monate nach seiner Heirat. Im Heiratsregister der Pfarrkirche St. Remigius in Bonn ist am 12. November 1767 die Heirat Johann van Beethovens also eingetragen:

„Copulari Johannem van Beethoven, filium legitimum Ludovici van Beethoven et Mariae Josephae Poll, et Mariam Magdalenam Keferich, viduam Laym, ex Ehrenbreitstein, filiam Henrici Keferich et Annae Mariae Westorffs."

Das älteste Kind dieser Ehe, der am 2. April 1769 geborene Ludwig Maria, lebte nur sechs Tage. Seine Paten waren der Großvater Louis van Beethoven und Anna Marie Lohr, Madame Courtin. Drei weitere Söhne waren Caspar Anton Carl, geboren am 7. April 1774, Nikolaus Johann, geboren am 1. Oktober 1776, und August Franz Georg, geboren am 16. Januar 1781, gestorben am 16. August 1783. Ferner entsproßten der Ehe noch zwei Töchter. Die ältere, am 23. Februar 1779 geborene Tochter lebte nur vier Tage; die andere Tochter, Maria Margaretha Josepha, wurde geboren am 4. Mai 1786.

Der berühmteste Beethoven dieser Generation war der am 16. Dezember 1770 geborene Ludwig. Seine Geburt ist so verzeichnet: „Anno millesimo septuagentesimo septuagesimo die decima septima Decembris baptizatus est Ludovicus, Domini Johannis van Beethoven et Helenae Keverichs, conjugum filius legitimus: Patrini: Dominus Ludovicus van Beethoven et Gertrudis Müller, dicta Baums." Es sei darauf aufmerksam gemacht, daß Beethovens Mutter hier irrtümlicherweise Helene genannt wird. Das auf Ludwig folgende Kind, der am 7. April 1774 geborene Caspar Anton Karl, der sich in Wien als Klavierlehrer niederließ und am 5. November 1815 daselbst starb, war der Vater jenes unseligen Jungen, Karl van Beethoven, der seinem Onkel Ludwig, dem Komponisten, so viele Sorgen bereitete. Er war ein sparsamer, sogar geiziger Mann, heiratete im Jahre 1805 die wohlhabende, aber verschwenderische Johanna Reiß von Thayer und starb am 5. November 1815. Der vierte Sohn Johann van Beethovens, Nikolaus Johann, getauft am 2. Oktober 1776, heiratete am 8. November 1812 Therese Obermeyer und starb am 12. Januar 1848. Er war Apotheker in Linz und Wien. Er ist der bekannte „Gutsbesitzer" und das „bête noire" seines Bruders.

Der Stammbaum der deutschen Familie van Beethoven wird fortgesetzt durch Karl, Sohn von Kaspar Anton Karl. Dieser, als Erbe des Bruders Johann, konnte als Privatmann leben und sich ganz der Erziehung seiner Kinder widmen, die ihm große Verehrung entgegenbrachten. W. Weidinger, Buchhalter (später Oberbuchhalter) der Kreditanstalt, welcher Karoline, die Enkelin des Kaspar Anton Karl, heiratete, erzählte[1]), daß der Großvater sehr musikalisch war und es liebte, stundenlang auf dem Klavier zu improvisieren. Karl van Beethoven, geboren 1833, als Gemahl der Karoline, geborene Naske, hatte außer der ebengenannten Karoline noch drei Töchter: Marie, geboren 1835, Gabriele, geboren 1844, und Hermine, geboren 1852. Maria heiratete ihren Schwager Paul Weidinger, Buchhalter der Union-Bank; Gabriele wurde die Gattin von Robert Heimler, Kassenwart der anglo-österreichischen Bank, und die jüngste, Hermine, blieb ledig. Sie war Schülerin des Wiener Konservatoriums von 1866—1869. Außer diesen vier Töchtern hatte Karl auch einen Sohn, Ludwig, geboren am 8. März 1839. Er war Beamter in der Kanzlei des Malteser- oder Johanniter-Ordens in Wien, heiratete 1865 Marie Nitsche, die ihm am 8. Mai 1870 in München einen Sohn schenkte, der in der Taufe den Namen Karl Julius erhielt. Ludwig, Karls Sohn, geriet auf Abwege[2]). Nachdem er schon in Wien auf die schiefe Ebene gekommen war, verstand er es, sich in München durch Nohl an Richard Wagner und durch diesen dem König empfohlen, beträcht-

---

1) Paul Bekker „Beethoven". 1922. S. 5.
2) Romain Rolland.
3) Schiedermair, Der junge Beethoven.
4) Schiedermair, a. a. O, S. 103.
5) Das Tal gleichbedeutend mit Ehrenbreitstein.

1) Dr. Max Vanisa, Wien: „Nachträgliches zur Biographie Karls v. Beethoven".
2) Sandberger, Beethovens Aufsätze, 2. Bd., S. 260ff. München, Drei Masken Verlag. 1924.

liche Geldunterstützungen zu verschaffen. Er betrieb verschiedene Schwindeleien, wurde zum Hochstapler, bis er endlich (1872) wegen Betrug und Unterschlagung zu vier Jahren, seine Ehefrau Marie wegen Beihilfe zu sechs Monaten Gefängnis verurteilt wurde. Er trat als „Enkel (!) des berühmten Tondichters" oder als „Baron von Beethoven" auf und verstand es, zahlreiche Münchener aus allen Kreisen anzupumpen. Eines Tages verließ der Gauner die Heimat, angeblich als Geschäftsreisender. Im Jahre 1889 ersuchte er aus London den Wiener Magistrat, ihm einen Paß zu verschaffen, der für sämtliche europäische Länder Gültigkeit hätte.

Dr. Vacuso war (1902) der Meinung, daß zwei Kinder der Maria Weidinger, nämlich eine Tochter Marie und ein Sohn Hermann, der als Advokat in Wien lebt, die letzten Nachkommen der Familie Beethoven seien. Während des Weltkriegs (1917) wurde in einem österreichischen Lazarett ein kranker Soldat eingeliefert, der sich van Beethoven nannte und behauptete, ein Verwandter des großen Komponisten zu sein. Es war der obenerwähnte Enkel von Beethovens Neffen, Karl Julius Maria van Beethoven[1]), geboren 1870 in München, der eine Zeitlang in Paris als Journalist gelebt hatte und im Jahre 1914 zum Kriegsdienst eingezogen wurde. Der „Illustrierte Kriegskurier" brachte die Nachricht, daß er in halbbewußtlosem Zustand ins Lazarett kam und sich als den Letzten der Beethoven-Familie bezeichnet hatte.

Man hat versucht, Beethoven das Deutschtum zu rauben und ihn als Ausländer hinzustellen. Es wurde in obigen Zeilen versucht, die Familienverhältnisse des Meisters zu klären. In der Kölnischen Zeitung vom 16. Dezember 1917 veröffentlichte Karl Lohmeier einen Artikel „Rheinische Ahnen Ludwig van Beethovens", der gerade gegenüber der beliebten Unterstreichung der flämischen Abkunft Beethovens durch das Ausland feststellt: „Betrachten wir ... die Reihe der acht Urgroßeltern väterlicherseits und mütterlicherseits, so ergibt es sich, da auch sein Großvater, der Hofkapellmeister Ludwig van Beethoven (1733) eine Rheinländerin, Maria Josepha Poll aus Bonn, geehelicht hatte, daß von ihm nur zwei, der Schneidermeister Heinrich Adelard van Beethoven in Antwerpen und seine Ehefrau Maria Catarina de Herdt belgischer Abkunft und die übrigen sechs von deutscher, insbesondere rheinischer Herkunft waren; gewiß ein schlagender Beweis für das völlig überwiegende deutsche und rheinische Blut unseres großen rheinischen Tonkünstlers ..."

Zum Schluß sei hingewiesen auf die mannigfache Schreibweise des Namens Beethovens, wie sie vom 13. bis zum 18. Jahrhundert überliefert ist: Betue, Bethue, Betuwe, Betuis, Betuwis, Beetwis, Betuen, Betyes, Beten, Beeten, Bethe, Betthes, Bethem, Bethouwe, Beitouwe, Betowe, Bethowe, Bethoven, Bethau, Bethouw, Betou, Betau, Betho, Béthoz. Diese verschiedenen Formen decken sich mit einem Distrikt in Holland, der den Namen Betuwe führt. Hier gibt es Varianten des Namens, welche ins 1. Jahrhundert vor Christi Geburt zurückreichen und auf das Volk der Batawier hindeuten. Schließlich ist ein Hinweis von Interesse, daß ein Mitglied der aus Brabant stammenden Hamburger Familie Lenglez im Jahre 1450 ein Fräulein Joqueline de Bethove heiratete. Das ist wohl das älteste Vorkommen des Namens Beethovens in Deutschland[2]).

[1]) Über dessen Schicksale vgl. Neue Mus.-Ztg. 6. Sept. 1917 und Neue Zeitschrift f. M. 1917, S. 274ff.

[2]) Sandberger, Beethovens Aufsätze, 2. Bd., S. 101.

Ton-Farbe oder Musik-Malerei?

Von Ernst Boucke, Berlin

Wer erinnert sich oder weiß, was für Jubiläumszahlen besonderer Art die Jahreszahlen 1725, 1825 und 1925 sind? Allgemeines fragendes Kopfschütteln hierauf ist nicht verwunderlich, sind doch die seit vielen Generationen immer wieder unternommenen Versuche, Töne und Farben in künstlerisch-genießbare Verbindungen zu bringen, nach mehr oder weniger freundlicher Beachtung seitens kleinerer oder größerer Kreise der Öffentlichkeit stets wieder der Vergessenheit anheimgefallen. 1725 baute der französische Jesuit Louis Bertrand Castel ein Farbenklavier, „welches beym Niederdruck der Tasten bestimmte Farben zeigte" (siehe Mizler, Musikalische Bibliothek II, 270). 1825 führte Bishop in New York eine Farbenorgel aus, auf der Musik durch ein gleichzeitig erscheinendes Farbenspiel illustriert wurde, wobei jedem Akkord eine eigene Farbe zugewiesen war. 1925 hatten wir Alexander Laszlos Farblichtklavier, eine von den Ernemann-Werken hergestellte komplizierte Apparatur, mit der eigens für diese — im Zusammenhang mit zu gleichzeitiger Vorführung bestimmten Kompositionen — gemalte bewegliche, farbige Formen- und Linienspiele nach besonderer Partitur projiziert werden konnten. Die Wandlungen der einander zugeordneten optischen und akustischen Erscheinungen, die sich in diesen drei Stationen zeigt — Castel: ein Ton entspricht einer objektiv errechneten Farbe; Bishop: ein Akkord entspricht einer Farbe; Laszlo: musikalisches Motiv entspricht einem subjektiv erdachten malerischen Motiv — diese Wandlung kennzeichnet den Grundzug der Geschichte der künstlerischen Synästhesie. Über den Grundzug lagern sich eine Menge gelegentlich abschweifender Einzelzüge, die das Bild dieses „zwischen den Künsten" entstandenen ästhetischen Gebietes recht lebendig machen[1]). Drei Gebiete sind scharf zu unterscheiden: die Zwangs- oder pathologische Synästhesie, eine anormale Erscheinung; die objektiv-künstliche Synästhesie, durch physikalische Errechnung entstanden, und die auf künstlerischer Doppelveranlagung begründete subjektiv-künstlerische Synästhesie.

Eine reine Anomalie kunstschöpferisch wichtig zu nehmen, hieße pathologisch und genial miteinander verwechseln. Von den wenigen Menschen, die unter Zwangs-Synästhesie leiden, wird die Farbe (bzw. die Form) als unnötige oder gar unerwünschte Beigabe betrachtet; nie sind ihnen Farbtonkunstwerke, die mehr als psychologisches Interesse erwecken, zu verdanken gewesen. Farbresonanz als Störung empfindet z. B. die Pianistin Tilly Patschek, die in einem Aufsatz in der AMZ., 61. Jg., S. 542 ihr farbiges Tonempfinden wie folgt bezeichnet (vgl. die fünf weiter unten mitgeteilten Farbtonskalen!):

C	farblos	*Fis*	meergrün
Cis	weinrot	*G*	gelb
Des	violett	*As*	dunkel blau
D	blond	*A*	strahlend blau
Es	orange	*B*	hellblau
E	grellrot	*H*	grünblau
F	giftgrün		

Es sind hier nicht die einzelnen Töne gemeint, sondern die jeweiligen Dreiklänge und Skalen.

Erwähnenswert ist, wie Albert Wellek in seinem Bericht „Die Farbe-Tonforschung und ihr erster Kongreß", Zeitschr. f. Musikwiss., 9. Jg., S. 576 mitteilt, die medizinische Literatur über die pathologische Synästhesie mit Th. Woolhouse vor 1720, die philosophisch-psychologische mit Herder in seiner Abhandlung über den Ursprung der Sprachen 1770.

Schon in den ältesten uns bekannten Kulturen finden wir symbolische Zuordnungen von Farben und Tönen zu besonderen Seelenzuständen, aber diese mit A. Wellek als Synästhesien zu bezeichnen, scheint mir nicht möglich. Es handelt sich hier um Charakterisierung bestimmter, nicht fortwährend ineinander- und auseinanderfließender, sondern fester Zustände, wie z. B. bei den sieben Graden der Kontemplation in der indischen Mystik, deren Farb- und Tonsymbole keine irgendwie errechenbare Beziehung

[1]) Hauptwerke hierüber, die auch weitere Literatur nachweisen: Georg Anschütz, „Farbe-Ton-Forschungen", Leipzig 1930 und Friedrich Mahling, „Zur Geschichte des Problems wechselseitiger Beziehungen zwischen Farbe und Ton", Berlin 1922.

und Reihung zeigen, sondern auf poetisch-mystische Wesensbeziehungen zurückgeführt werden müssen, so wie das „Licht, da niemand zukommen kann", in dem nach der Bibel Gott wohnt; dem Ohr der Menschen ist er als Donner, der etwa dem Ton der höchsten Ekstase in der indischen Mystik entspricht, vernehmlich. Ähnliche, für uns selbstverständliche Sinnsymbole gebrauchen wir, wenn wir der Liebe, aber auch der Wut rot (Blut), dem Optimismus rosa (Sonnenlicht); dem Neid gelb (Galle), der Trauer schwarz (Nacht), der Hoffnungslosigkeit grau (Nebel), der Hoffnung grün (junges Laub), der Treue blau (Augenfarbe) und der Unschuld weiß (reines Licht) zuordnen.

Wenden wir uns nach dieser Abschweifung zu den Scheinsynästhesien dem Gebiet der künstlichen Synästhesie zu, so sehen wir, während auf dem Gebiete der pathologischen Synästhesie der Mediziner und Psychologe forschen, hier den Physiker und, seine Ergebnisse benutzend, auch den Maler und den Musiker an der Arbeit. Schon in Aristoteles' Schriften wird die Beziehungsmöglichkeit zwischen Farb- und Tonskala angedeutet; aus dem Mittelalter finden wir über Farbtonvergleiche immerhin einen anonymen englischen Traktat vom Anfang des 14. Jahrhunderts; weiterhin erscheinen sie in Compendien wie in der „Musurgia", 1650, von Athanasius Kircher, der schon 1641 Farb-Ton-Vergleiche aufstellte. Die meisten Physiker seit dem Anfang des 18. Jahrhunderts fußen auf Newton (gest. 1725), als erste Castel und Hartley, der, während Castel nur die Newtonsche Anordnung der Farbenreihe übernahm, die Unterschiede der Farben auf Schwingungen verschiedener Länge zurückführte und so einen Vergleich mit den Schwingungslängen der Töne ermöglichte. Goethe war bekanntlich ein scharfer Gegner der Newtonschen Theorie. Justus Wilhelm Lyra beschreibt in einer Beilage zum Flugblatt Nr. 39/40 des Freien Hochstifts 1865 Castels Farbenklavier und gibt, sich auf Helmholtz' Forschungen über die Ätherschwingungen stützend, Verbesserungsvorschläge. Bishops Anordnung 1825 basierte vermutlich auch auf Newton, ebenso Philippys Farbenklavier für Taubstumme 1863, das diesen die Musik durch Farbenspiel ersetzen sollte, aber wie alle erfolglos blieb. Ob die von Rimington in London 1914 erbaute Farbenorgel (ohne Töne) auf Newton, Goethe oder auf eigener subjektiver Reihung basiert, war nicht feststellbar. Wie Helmholtz setzt der Physiker Victor Goldschmidt („Harmonie und Komplikation" 1901) die Wellenlängen der Fraunhoferschen Linien im Sonnenspektrum ins Verhältnis zu den Tonwellenlängen. Hans Bartolo Brand, Maler und Photograph in Bayreuth zur Zeit der ersten Festspiele, gab 1914 einen „Akkord- und Quintenzirkel in Farben und Tönen" heraus, zu dem er nach seinem eigenen Zeugnis in seinem Erinnerungsbüchlein „Richard Wagners Leben in Bayreuth" 1936 durch Wagners Identifikation von *A*-dur mit Rot angeregt wurde, und den er dann errechnete, indem er mit dem „goldenen Schnitt" an das Sonnenspektrum heranging.

Während nur Goldschmidt, der für die Kristallformen, die Farben und die Töne die gleichen Reihungsverhältnisse angibt, nicht daraus folgert, daß die Sinneswahrnehmung einer dieser Reihen oder von Teilen aus ihnen zur gleichzeitigen Resonanz der (inneren) Sinneswahrnehmung der anderen Reihen oder entsprechenden Reihenteile führen müsse, konstruieren alle andern einen engen Zusammenhang zwischen Farb- und Tonskala, der sich geradezu als Übersetzbarkeit der einen durch die andere darstellt. Eine gewisse Verführung hierzu liegt in der Tatsache der ungefähren Proportionalität zwischen der Farbenskala des Sonnenspektrums und der diatonischen Tonskala. Es ist das Verdienst von Ernst Barthel (Köln), gegen die langgeübte rohe Ausmünzung dieser Proportionalität energisch Stellung genommen zu haben. Aber der Leser urteile selbst über das Bestechende des Verfahrens:

Helmholtz sagt in seiner „Lehre von den Tonempfindungen" S. 221: „Die schnellsten (Ätherschwingungen) sind die des Violett und Blau, die mittleren die des Grün, die langsamsten die des Rot"; die Zahlen (die auch Lyra benutzt) in Billionen Doppelschwingungen liegen zwischen Violettrot = 451 und Blauviolett = 780. Während Helmholtz schon 1855 feststellte, daß die Farbenstufen ihrer Größe nach keineswegs in ähnlicher Weise von der Schwingungsdauer bzw. -zahl ab wie die Abstufungen der Tonhöhen von ihren Schwingungen, und daß der Tonoktave eine Farbenundezime entspreche, setzte Lyra die Reihen $a' = 440$ bis $gis'' = 750$ und Violettrot = 450 Billionen bis Blauviolett = 780 Billionen einander gleich. Für die Töne von *C* bis *gis'* und von *a''* bis *a* entwarf er künstlich-mechanistisch Farbenäquivalente, indem er die gewonnene Entsprechungsskala verdunkelt nach unten und aufgehellt nach oben sich mehrmals fortsetzen ließ, bis 7 Oktaven durchmessen waren; außerdem lasierte er diese 7 Oktaven der Reihe nach noch einmal mit den 7 Farbstufen. Hier schlug also Wissenschaft in Phantasiespekulation um! Victor Goldschmidt erhält seine Entsprechungsreihe durch Feststellung einer Proportionalität zwischen den Schwingungszahlen der Fraunhoferschen Linien und der Töne, wobei sich für beide die gleiche „harmonische" Zahlenreihe, darstellend das Verhältnis der Schwingungen pro Sekunde für $A = 1$, ergibt. Hans Bartolo Brand stellt fest, daß die Farbakkorde rot-gelb-blau (Fraunhofersche Linien *A*, *D*, *G*) und orange-grün-violett (Linien *a*, *b*, *H*) im Verhältnis des „Goldenen Schnittes" 5 : 8 : 13 zueinander stehen wie der Durakkord; er erhält seine Farbtonreihe, indem er das dunkelste Blauviolett mit $C = 16$ Schwingungen pro Sekunde gleichsetzt. In den von Georg Anschütz herausgegebenen „Farbe-Ton-Forschungen" (Bd. III, S. 370ff) gibt Wilhelm Schmeer einen Koeffizienten an (364,25), mit dessen Hilfe man für jeden Ton die entsprechende Farbwellenlänge berechnen kann: $\frac{364{,}25 \cdot 1 \text{ Billion}}{\text{Tonschwingungszahl}} = \text{Farbwellenlänge}.$

Stellen wir die Reihen von Castel, Lyra, Goldschmidt, Brand und Schmeer zusammen, so sehen wir, daß jede Reihe andere Farbtonentsprechungen hat, nur die von Lyra und die von Goldschmidt decken sich eine kleine Strecke (Lyra und Schmeer, deren Reihen um einen Halbton differieren, stelle ich zusammen, da sie eine ganz bestimmte Oktave herausgreifen):

	Castel:	Brand:	Goldschmidt:
H	„violant"	purpurviolett	
Ais, B		purpurrot	rot
A	violett	karminrot	violett
Gis, As		zinnober	
G	rot	orange	ultramarin
Fis, Ges		gelb	
F	orange	grüngelb	blau
E	gelb	grün	grün
Dis, Es		blaugrün	
D	grün	türkis	gelb
Cis, Des	türkis	ultramarin	
C	blau	blauviolett	orange

	Lyra:	Schmeer:
gis''	violett	blauviolett
g''	blauviolett	blau
fis''	blau	blaugrün
f''	blaugrün	grün
e''	grün	gelbgrün
dis''	gelbgrün	gelb
d''	gelb	gelborange
cis''	gelborange	orange
c''	orange	rotorange
h'	rotorange	rot
b'	rot	rotviolett
a'	rotviolett	violett

Brands Farbklangsystem ist als Stütztheorie für die Malerei gedacht, „Generalbaß der Malerei", von dem Goethe und Joshua Reynolds sprachen.

Was nun die auf Grund der objektiv errechneten Entsprechungsskalen erbauten Farbspielklaviere zur Erfolglosigkeit verdammte, war die Unklarheit der Erbauer in bezug auf die Tatsache, daß, genau so wie im Gesamtbereich der Schwingungen derjenige Teil, der gehört wird (mechanische Luftschwingungen) und derjenige, der gesehen wird (elektromagnetische Schwingungen), zwei ganz verschiedene Gebiete sind, so auch das Hören und das Sehen wesensverschiedene Vorgänge sind, die sich auf die entsprechenden wesensverschiedenen im All der gesamten Schwingungsbewegungen richten; das Charakteristikum und ästhetische Kriterium der hörbaren Vorgänge ist die Möglichkeit schnellster Gesamtveränderung, das Charakteristikum und ästhetische Kriterium der sehbaren Vorgänge ist die Unmöglichkeit schnellster Gesamtveränderung. Gehörte Kunst besteht gerade in fortlaufender Veränderung, gesehene höchstens in der Bewegung von an sich festumrissenen, nicht zerfließenden Formen. Man kann also dem Auge nicht dasselbe zumuten wie dem Ohr: sehr schnelle Veränderungen von Kombinationen verschiedener Schwingungsstufen, d. h. fürs Auge: schnelle

Veränderungen von Farbtupfen (die Farbenklaviere ließen viereckige oder runde Farbplättchen auftauchen und verschwinden, die den Tönen entsprechen sollten). Das Auge muß, wenn schon Bewegung, dann die einer Gestalt sehen oder eine Farbe, am besten als raumfüllendes Licht, längere Zeit auf sich wirken lassen.

Sich an diese Forderung haltend, gingen die Vertreter der künstlerisch-subjektiven Synästhesie vor, als deren Vorläufer man die Romantiker ansehen muß. Tieck sagt, die wahre Poesie sei eine Verbindung von Farben und Tönen; Jean Paul verlangt Musik bei der Betrachtung von Gemälden (hörbare Gestalt + sehbare Gestalt); Ortlepp nennt in einer Farbencharakterisierung der Instrumente 1836 den Klang der Flöte himmelblau, den der Klarinette hellblond, des Waldhorns hellgrün, der Trompete blutigrot. Schon J. L. Hoffmann diktierte in seinem von Goethe ablehnend rezensierten „Versuch einer Geschichte der malerischen Harmonie" 1786, den einzelnen Instrumenten Farben zu, für die Emil Petschnig das Herstellungsmaterial des betreffenden Instruments als Assoziationserreger feststellte. Die Assoziationen, denen die Ortleppschen Zunennungen entspringen, liegen ebenfalls auf der Hand. Immerhin wäre bei einer praktischen Verwertung dieser Charakteristiken soviel gewonnen gewesen, daß nun während ganzer Melodienketten oder langer Akkorde gleicher Instrumentengruppen eine Farbe geherrscht haben würde. Tatsächlich läßt Bishop 1825 jedem Akkord eine Farbe entsprechen, aber nicht als raumfüllendes Licht. Das eigentliche Feld der Vermischung der Künste war die romantische Dichtung gewesen, wo sie nur in der Idee stattgefunden hatte. Im Lauf des 19. Jahrhunderts gelangte sie an einem besonderen Punkt zur Realisierung: die musikbegleiteten offenen Verwandlungen in Wagners Bühnenwerken sind zur Synästhesie zu rechnen. Wagner selbst hatte Farbempfindungen bei verschiedenen Tonarten, so bei *A*-dur rot, wie Hans Bartolo Brand, der es von Wagner persönlich erfuhr, und nicht blau, wie Willy Orthmann mit Hilfe von Wagners Analyse des Lohengrin-Vorspiels beweisen will (AMZ., 61. Jahrg., S. 497).

Der erste, der eine Allkunst heraufführen wollte, in der ein den Klängen entsprechendes Farbenspiel konstituierender Bestandteil sein sollte, war Alexander Skrjabin, der Sinnenmystiker, wie man ihn nennen möchte. „Symphonien von Licht und Farben, ... bewegliche architektonische Gebilde aus leuchtendem Gebälk; Symphonien von Düften und Berührungen; Schöpfungen einer ungeahnten Kunst, die ihr Material allen Sinnesempfindungen gleichzeitig entnehmen sollte, deren Linien etwa mit Gesten begannen und in melodischen Tonfloskeln ausklangen; er träumte von ungeahnten, neuen, bislang ungenutzten künstlerischen Hilfsmitteln ja das Gebaren der Natur selbst wollte er in den liturgisch-künstlerischen Akt des „Mysteriums" hineinziehen: das Rauschen der Bäume, das Leuchten der Sterne, die Farben des Sonnenauf- und -unterganges", so umreißt Oskar v. Riesemann Skrjabins Intentionen in der Vorrede zu seiner Ausgabe von Skrjabins Schriften („Prometheische Phantasien" 1924). Wenn Mersmann Skrjabins „Kunstträume" als „in ihrer Wurzel echt impressionistisch" ansieht, möchte ich sie eher hyperromantisch-mystisch deuten. Skrjabin betonte den subjektiven Charakter seiner Ton-Farbe-Zunennungen (das entspricht der Stellung, die er zeitlich und als Künstler einnimmt): *G* = orangerosa, *D* = grellgelb, *A* = grün, *E* = rot (Zuordnung in aufsteigender Quintenfolge, „polar" nach Ernst Barthel im Gegensatz zur „linearen" skalischen Zuordnung). Skrjabin hat sich selbst nie um die Konstruktion des „clavier à lumière" gekümmert, für das er, ehe dergleichen existierte, die oberste Zeile seiner „Prometheus"-Partitur notierte („Luce"); die Partie beginnt mit einer Terz, also gemischtes Farblicht bedeutend. Über dem 13. Takt steht die Bezeichnung „avec mystère". Die Darstellung von Skrjabins Partituren erfordert ungeheure Lichtstärke der Projektionsapparate. Außer am Klavier im engen Freundeskreis, wo ein „clavier à lumière" wechselndes farbiges Licht von der Decke zurückstrahlen ließ, wurde die Prometheus-Symphonie in New York 1916, ein Jahr nach Skrjabins Tod, tatsächlich im Konzertsaal mit Farblicht aufgeführt und rief Beifall, aber keine nachhaltige Wirkung hervor.

Inzwischen war von Prof. Oscar Rainer in Wien ein anderer Weg beschritten worden: er ließ durch Musikhören inspirierte Bilder, eigentlich mehr Farb- und Bewegungsskizzen (während des Hörens) malen. Emil Petschnig teilt in seinem Bericht „Musikalische Graphik" (AMZ., 61. Jahrg.) über die Wiener „Hagenbund"-Ausstellung 1934 „Zwanzig Jahre musikalische Graphik" mit, daß den Kunstschülern vor der Umsetzung von Musik in farbige Form Komponist und Titel des Werkes nicht bekannt gegeben wurden, und doch stellte sich bei allen nach einem Musikstück gemalten Bildern Verwandtschaft in Farben und Formen heraus; sogar wurde die Wiederkehr der gleichen Tonart in vielen Fällen durch die gleiche Farbe ausgedrückt. Kein Zweifel, daß eine solche Umsetzung von Musik in farbig und zeichnerisch dargestellte persönliche Bewegungsgebärde zum vertieften Hören von Musik erzieht.

Das graphische Resultat Oscar Rainers anwendend, komponierte Alexander Laszlo seine „Farblichtmusik", nur daß hier das Bild gleichzeitig mit der Musik erdacht und immer mit ihr in Bewegung gedacht war, allerdings unter Umdeutung ganzer harmonischer und melodischer Gruppen in eine farbige Linie oder Gestalt von bestimmter Richtung und Form, so daß z. B. während eines sich wiederholenden Legatomotivs eine farbige Figur langsam daherschwebte. Ich sah und hörte 1925 in Düsseldorf Laszlos Farblichtmusik, und ich gestehe, daß ich von ihrem (allerdings nur-artistischen) Reiz gefangen war. Außer eigenen Werken hat Laszlo Skrjabins „Prometheus" und „Vers la flamme", Ravels „Jeux d'eau" und „Sonatine", Debussys „Mouvement" und Scotts „Arabeske" für Farblichtklavier bearbeitet. Man hört aber nichts mehr davon. Nur erlebte man noch im Kino vor einigen Jahren etwas ähnliches: kurze Musik-Bewegungsfilme, die eine erklingende Musik durch rhythmisch und räumlich ihr angepaßte Bewegung und Veränderung von farbigen oder nichtfarbigen geometrischen Körpern begleiteten.

Daß der Film sich der Farblichtmusik (besser: Formlichtmusik oder Farbformmusik) bemächtigte, ist symptomatisch: durch kein Mittel kann sie so vollendet dargestellt werden wie durch einen Tonfilm, der Musik und Bewegung gleichzeitig und bis ins feinste rhythmisch übereinstimmend wiedergibt. Da aber der Tonfilm dem menschlichen Auge, das die Bewegung naturgegebener Formen der Bewegung abstrakter Formen vorzieht, die erstere in so großer Vollendung bietet, saugte er als übermächtiger, wenn auch in seinen Zielen ganz anders gerichteter Konkurrent die schüchtern anfangende Farblichtmusik nach gelegentlicher, mehr spielerischer Benutzung ihrer Besonderheit in sich auf. Im durchaus musikbegleiteten Film, besonders an szenischen Übergängen, ist die Wagnersche Synästhesie zum Triumph gelangt, allerdings unter künstlerischem Niveauverlust. Hier wird die große Gefahr, die im Naturalismus des Films liegt, besonders erkennbar. Eine Besinnung darauf, was der Film als musikbegleitete Bewegung von künstlerisch-stilisierten Naturformen bedeuten könnte — für sich und im Dienste der Oper —, müßte zur künstlerisch vollendeten Form der malerisch-musikalischen Synästhesie führen.

Die Bedeutung der Sprachelemente für die Stimmbildung

Von Johannes Conze

Die moderne Stimmbildung gewinnt mehr und mehr die Überzeugung, daß die grundlegende Arbeit in größerem Maße die Grundfunktionen der Gesangskunst umfassen muß. Wir können hier von einem Training sprechen, das bei vorläufiger Ausschaltung jeglicher bestimmter Intonationsvorstellung bewußt einseitig diese Grundfunktionen (Atmung, Stimmführung, Dynamik, ja seelischen Ausdruck) umfaßt, wie ja auch z. B. der angehende Geiger Strichübungen ohne irgendwelchen Fingersatz vornimmt. Der Vergleich des Geigenbogens mit dem Sängeratem liegt auf der Hand, wobei gleichzeitig der Unterschied zwischen gestimmter leerer Geigensaite und freimodulierender menschlicher Stimme (Stimmbänder, besser Stimmlippen) in die Augen springt. Die Pflege dieser Grundfunktionen ist um so wichtiger, als ihnen nebenbei hervorragende hygienische Bedeutung zukommt. Neuerdings weist die Medizin besonders auf die Zwerchfellatmung hin. Nach Dr. Roemheld (Zeitschrift für ärztliche Fortbildung) sollten alle Menschen, besonders aber die über fünfundvierzig Jahre fleißiges Tiefatmen mit dem Zwerchfell üben, denn es ist ein Universalheilmittel, das u. a. Blutdruck, Fettleibigkeit, Krampfadern und Verdauungsträgheit angenehm beeinflußt. Der Münchener Universitätsprofessor Dr. Tirala glaubt sogar, daß Blutdruck durch systematische Atemübungen oft vollständig beseitigt werden kann. Die Wechselbeziehung zwischen Herz, Lungen und Blutgefäßen leuchtet ohne

weiteres ein. Bei der Übung der Grundfunktionen spielen gewisse menschliche Äußerungen, Gähnen, Schluchzen (hier methodisch musikalisiert) und Sprachelemente (Laute, Lautverbindungen, Silben) eine ausschlaggebende Rolle.

Jede Sprache zeigt lautlich gewisse Eigentümlichkeiten, die bei methodischem Gebrauch der Stimmbildung besondere Dienste leisten. So dürfte das scharfe, tonlose Anlaut-S (ß) im Italienischen (si, signore, segno) der Konzentration und „Atemlänge" wesentlich Vorschub leisten, während das stimmhafte deutsche Anlaut-S in gewissen Lagen Lockerheit und (vollsummige) Brustresonanz erzielt. Charakteristisch für die deutsche Sprache und darum wichtig für die Stimmbildung sind die vielen Doppellaute, das Endsilben-e und die vielen Aspirationen (letztere im besonderen Gegensatz zum Italienischen). Unser „H" verlangt feinste Unterscheidungen und erinnert in etwa an den Spiritus asper (bzw. lenis) im Alt-Griechischen, der dort, nur durch ein kommaartiges Zeichen angemerkt, aber nicht als selbständiger Laut, sondern nur als besonderes Sprachelement (oder besondere Sprachfunktion) aufgefaßt wurde. In diesem Sinne können wir im Deutschen von einem Funktions-H (ha, holla, Johann) wie auch von einem einfachen Verbindungs-H (Ehe, wehen) sprechen und gewisse Repetitions-Schlagübungen (aha, oho, — weiter uhu, ehe, ihi) zur Zwerchfell-Innervierung methodisch verwerten. Daß dabei die sogenannten „Klinger" (Halbvokale) ausgiebig zur Stimmbildung verwertet werden, versteht sich am Rande.

Gewisse Methoden sind einseitig auf bestimmte Klinger (Summübungen mit „m" — a bocca chiusa —) aufgebaut. Der Erfolg dürfte aber immer individuell entscheidend sein. Auf alle Fälle aber verdient das deutsche „U" (Unglück) die größte Aufmerksamkeit. Es klingt von Natur dumpf und erinnert in etwa an den Klang der fast obertonfreien Stimmgabel, die aber bei genauem Hören doch deutlich (am Zinken) den 6. Oberton (viergestr. e) isoliert vernehmen läßt. Wir müssen das „U" durch Vorstellung der großen O-Klangform aus der gutturalen Enge befreien, ohne den Lautcharakter zu verletzen, der wesentlich durch den Lippenring bestimmt wird. Dabei sollen die Mundlippen (ähnlich wie die wirklichen Stimmlippen!) eigentonerzeugend der großen O-Klangform helles Obergetön aufschichten. Da dieses Klangmoment durch unsere Sprache nicht vertreten, empfiehlt es sich, das rein labiale englische „W" zur Veranschaulichung zu Hilfe zu nehmen. Zur einseitigen „Musikalisierung" der Mundlippen sei hier, lediglich anregend, auf komische Trompeten- bzw. Hornimitationen hingewiesen! Diese Bemerkungen dürften sich durch die Beobachtung rechtfertigen, daß unser U so oft aus der ästhetisch genügenden Klang-Rolle fällt.

Wollen wir nun die oben angeregten Repetitionsschlagübungen klanglich noch sicherer stellen und gleichzeitig den weichen Ansatz gewährleisten, so nehmen wir praktisch einen geeigneten Klinger als Vorlaut (z. B. hmaha, hmoho, hmuhu . . .), wobei der Klinger (zum Einsingen) etwas länger gehalten werden mag. Es gehört zum Wesen dieser Repetitionsschlagübung, daß der erste Vokal (Vorschlag) sehr kurz, der zweite (eigentlicher Repetitionsschlag) sehr kurz und stark betont genommen wird. Es ist kaum zweifelhaft, daß **Mozart** und **Wagner** dem Wesen der H-Funktion sehr nahe standen. In der „Zauberflöte" läßt sich Papageno mit dem Schloß am Mund mit „Hm, hm" singend vernehmen. Hm, das „funktioniert" nur, wenn mans (in zwiefacher Hinsicht) — „versteht". Wagner, der sich seinerzeit für den Gesangsmeister **Friedrich Schmitt** interessierte, verlangt im 1. Parsifal-Akte von Gurnemanz ein durchaus gesungenes „Hm! — Schuf sie euch Schaden je?"

Wir entlehnten oben den englischen W-Klang. Wir folgten dabei dem Prinzip, das sich bereits in der Betrachtung des Spiritus asper bzw. lenis der alten Griechen ausdrückte. Ähnlich sollten wir auch das stimmhafte französische J bzw. G (Jean, Genie) unserer Gesangstechnik dienstbar machen, zumal dieser Laut längst eingedeutscht ist und bei bewußter Klangbetonung die Zwerchfelltätigkeit, vom Funktions-W bewirkt, in ganz besonderer Weise anregt. Nach diesem friedlichen Laut-Annexions-Prinzip dürfte sich die Klingerliste auf zehn Laute ergänzen: l, m, n, r, s, w (deutsches, labiodental), w (englisch, reinlabial), ng (lang, — ohne tonlose Explosion), j (deutsch, — ja), j (französisch, — Jean). — Unserer Entlehnung des englischen W-Klanges läuft die Verwendung unseres Funktions-H's durch große Italiener (**Caruso, Battistini, Ruffo, Gigli**) parallel, obgleich die italienische Sprache bzw. Grammatik dieses Element nicht (mehr!) kennt, denn das H (Akka) hat im Italienischen nur orthographische Bedeutung (L. Biagioni, Italienische Lautlehre, Köln, S. 26). Die W-Funktion selbst aber liegt dem Italiener (noch) im Blute. Sollte sie nicht ein Erbteil alter hellenisch-romanischer Kultur sein, das infolge fremdartiger Einflüsse (Völkerwanderung) sprachlich verkümmerte? — Diese Verkümmerung bis zur Ausschaltung ist besonders interessant an dem Worte „Aa" zu beobachten. Diesen Namen tragen viele Flüsse in der Schweiz, den Niederlanden, Westfalen, in den Ostseeprovinzen. Die Wurzel bildet althochdeutsch Aha, lateinisch aqua, das ist Wasser. Davon sind abzuleiten Aach (vgl. Aachen, lateinisch Aquis granum), Ach (Achquelle im Schwarzwald), Acho (ebenda). Der lautumbildende sprachliche Vorgang schwankt also um qu-ch-h (funkt.) und führt schließlich zur Lautausschaltung, so daß z. B. der Münsteraner in Westfalen sein Flüßchen „Aa" schreibt und „Ah" (einfach gedehnt) spricht. In der Station „Aha" (Dreiseen-Bahn, Schwarzwald) hat sich die H-Funktion erhalten. Während nun der Italiener mit bekannter „lateinischer Klarheit" den Buchstaben H fallen ließ (Hercules — Ercole, Hymnus — Inno), findet man in „Péleas et Mélisande" des Franzosen Cl. Debussy (Original-Klavier-Auszug, S. 39) den Schiffsruf: „Hoé! — hisse hoé!" In diesem Zusammenhange sei erwähnt, daß Rußland und Ungarn unser Funktions-H leicht in „ch" (lachen) oder „g" verwandeln: Wilchelm (Wilhelm), Geinrich (Heinrich). Diese Sprechweise resultiert aus dem vergeblichen Bemühen, das H zu artikulieren, bis man schließlich entdeckt, daß nur die Stimmlippenfunktion entscheidet.

Ist die H-Funktion eine Atem- und Glottisfrage, so bestimmt die H-Verbindung lediglich die Zungenformation. (Den alten Römern waren „Sprache" und „Zunge" dieselbe „lingua". — „Und sie redeten in allen Zungen".) Die Tätigkeit der Zunge vollzieht sich dabei, wenn auch sehr schnell, in gleichmäßig gleitender Weise, so daß z. B. beim Gebrauch des Wortes „Drehung" während der Umbildung des „e" zum „u" gefühlsmäßig die Zunge ihrer ganzen Länge nach von der Spitze zur Wurzel klanglich überglitten wird. Es ist darum nicht weiter verwunderlich, wenn bei der Übung derartiger Vokalverbindungen die Wirksamkeit des klanglich reinen J-Lautes (Johann) als vokaler Zwischenwert empfunden wird. Die Ausbildung des Zungenspitzengefühls ist für die klangliche Egalisierung von hervorragender Bedeutung. Die einseitige Betonung dieses Klangmoments aber zeitigte den so oft mißverstandenen Begriff des Nach-vorne-Singens. Es ist darum wichtig, daß sich Funktions-H und Verbindungs-H Hand in Hand arbeiten. Nennen wir in diesem Sinne den Zungenrücken den „Weg der vokalen Zwischenwerte", so zeigt sich, daß dieser Weg von vorn nach hinten (Wehe, Ehe) klanggefühlsmäßig viel gangbarer erscheint als umgekehrt (Nahe, hohe). Man kann im letzteren Falle beobachten, daß die Klangsicherung des (offenen) Endsilben-„e" instinktiv durch Funktions-H erzwungen wird, wie überhaupt zur Erzielung der Wirkung und Deutlichkeit praktisch an Stelle der H-Verbindung das Funktions-H tritt. Neben den vokalen Zwischenwerten kommen gelegentlich auch konsonantische zur Verwendung: Im Worte „Ruhe" kommt der Klangbindung die Vorstellung des englischen „w" als Vermittlers sehr zu statten. Wir sehen, daß die Bedeutung des Verbindungs-H als Klangzeichen variiert. Es versteht sich, daß die durch H verlangte Verbindung auch in gebräuchlichen Fremdwörtern, wie Leo, Museum, Trio, zur Anwendung kommt. Die genaue Kenntnis und gesangstechnische Bedeutung der H-Funktion und -Verbindung wird schon bedingt durch den Umstand, daß bei dem eigentümlichen Reichtum unserer Sprache an Doppellauten Vokalhäufungen nicht selten sind. „Dreilauter" zeigen: Reue, Treue, Maien, freien, — „Vierlauter": Lauheit, Rauheit, Neuheit. Bei der letzten Gruppe ist durch „h" zur Unterstreichung der Silbenrhythmik besonders starke Funktion geboten.

Bezüglich der Intensität (Aufwand) der Vokalverbindung können wir streng drei Fälle, abfallend, unterscheiden: 1. Funktions-H (Gehorsam), 2. Verbindungs-H (Brühe), 3. unausgeprägte Verbindung, — nur bei den Doppellauten (Mai, Leu). Nach dem Grundsatz, sprachliche Elemente beim Gesang der Deutlichkeit und ästhetischen Wirkung wegen zu übertreiben, können wir 3. zu 2. hinaufsteigern (Mai = Mahi), 2. zu 1. (Brühe), niemals aber 3. zu 1. (Mai = Mahi). Man soll auch ästhetisch keine Sprünge machen, — d. h. nur mit Maß übertreiben. Diese Maßnahmen würden aber beim rednerischen Vortrag nicht angebracht sein, ein Beweis, daß beim Gesang auch die rein sprachliche Basis größer fundiert sein darf. Wir kommen so konsequent zu dem Grundsatz,

daß es beim Gesang (qualitativ!) weder Nebensilben noch Nebenlaute gibt. In dieser Richtung liegt auch die Äußerung Richard Wagners (Das Bühnenweihfestspiel in Bayreuth 1882): „Schon allein durch weise Einhaltung und Verteilung der Kraft des Atems sahen wir es uns, wie ganz natürlich, erleichtert, den gewöhnlich tiefer gelegten Noten, von mir sogenannten[1]) „kleinen" Noten, als wichtigen Verbindungspartikeln der Rede wie der Melodie, ihr Recht widerfahren zu lassen, weil wir auf dem von selbst sich heraushebenden höheren Tone einer unnützen Atemverschwendung uns enthalten mußten, um des Vorteiles der Einigung der ganzen Phrase vermöge der gleichen Respiration uns bewußt zu bleiben."

Hier noch die verschiedene Verwendung des H-Zeichens in der deutschen Schriftsprache, mit dem bereits Ausgeführten zusammengefaßt, kurz übersehen: 1. Funktions-H, 2. Verbindungs-H, 3. mit c verbunden zur Darstellung des stimmlosen palatalen Reibelautes (brechen), 4. dieselbe Verbindung zur Darstellung des stimmlosen gutturalen Reibelautes (lachen), 5. mit sc verbunden zur Darstellung des einheitlichen stimmlosen Reibelautes (Asche), 6. mit c verbunden zur k-Vertretung (Lachs), 7. Vokal-Dehnungs-H (Lahn) in rein metrischer Bedeutung, 8. mit P verbunden als Vertreter des betreffenden griechischen Zeichens (Philipp), 9. ohne Bedeutung (Thron). Man könnte so das H die Seele der deutschen Sprache nennen. Ihre volle befreiende Kraft entfaltet sie im Lachen. Drum lernet lachen!

Wer aber singen kann, der kann lachen.

Musikfrühling in Florenz

Einige grundsätzliche Bemerkungen im voraus: Daß das etwa anderthalbmonatige Florentiner Musikfest größtenteils mit bühnenmusikalischen Werken — Opern und Balletten — ausgestattet wird, hat seinen tiefen geschichtlichen Sinn. Daß darin der Verismo keinen Platz erhält, ist gutzuheißen. Aber soll man wirklich ganz auf Puccini, den größten Lyriker der neueren italienischen Oper, Verzicht leisten? Oder soll man sich damit begnügen, ihn immer nur aus zweiter Hand zu genießen? (Denn kaum einer der zeitgenössischen Operntonsetzer, die in diesen Jahren bei den Festspielen zu Wort kamen, ist vor seinem magischen Einfluß ganz gefeit gewesen.) Ist doch heuer sogar ein in manchen Teilen so süßliches Werk wie „Hoffmanns Erzählungen" mit in die Spielfolge geschlüpft. Andererseits sollte man auch nicht die heutige Instrumentalmusik ganz übergehen. Ein bis zwei Gegenwartskonzerte würden in den Gesamteindruck einer bühnenmusikalischen Festtagung, wie die letzten Jahre bewiesen, nicht störend eingreifen.

Das Rückgrat des Festes bilden stets einige Meisterwerke des 19. Jahrhunderts bis zur Nähe der Gegenwart. Außerdem scheinen eine Uraufführung einer zeitgenössischen Oper und mindestens eine Neuausgrabung eines Werkes aus der Frühgeschichte der Oper zur Regel zu werden.

Diesmal wurde Francesco Malipiero durch die Urwiedergabe seines neuesten musikdramatischen Werkes „Antonius und Kleopatra" im Teatro Comunale geehrt. Das Buch hat der Tonsetzer selbst, Shakespeares Stück kürzend und vereinfachend, in drei Akten — sechs Bildern — zurechtgemacht. Die Vertonung ist eines der ersten Könner des heutigen Italiens würdig, sehr gesangsgerecht geschrieben, ergreifend in den Szenen der Sehnsucht, des verhaltenen Schmerzes und der lauten Klage. Schade, daß sie sich sonst meist in weite Strecken eintönig deklamierenden Gesangs auflöst. Zwischen einigen Bildern ist ein Sprecher mit melodramatischer Begleitung beteiligt. Sehr achtungswürdig die Aufführung mit Ettore Parmeggiani und Maria Carbone in den Titelrollen, mit dem geschickten Maestro Rossi am Dirigentenpulte und unter der Spielleitung des bisherigen Münchener Generalintendanten Walleck, der die Oper aus dem Klang heraus nachzuschaffen bestrebt war. Die leichte Stilisierung der Bühnenausstattung, die Gino Sensani entworfen hatte, paßte sich den Altertumsvorgängen gut an; leider war gerade das erste Bild, Kleopatras Palast in Alexandrien, ziemlich unfestlich geraten. Man bereitete dem Werk und seiner Wiedergabe bei der Uraufführung einen ziemlich freudigen Empfang; schon nach dem 2. Akt wurde der Tonsetzer mehrfach mit an die Rampe gerufen. Leider war aber dieser Erfolg offenbar, wie der mäßige Besuch der zweiten Wiedergabe bewies, kein wirklich ernst empfundener. Für Italiens Theaterfreunde ist eben diese Art neuer Oper nichts; sie haben keinerlei Beziehung dazu und unterschätzen deshalb auch die zweifellos vorhandenen Werte solcher Musik: die ganze geistige Haltung und die hohe technische Könnerschaft. Es ist freilich auch so eine Sache mit Textbüchern aus der Geschichte im allgemeinen, und noch mehr aus der Geschichte der Antike. Wenn da nicht gerade so ein Tausendkünstler wie Richard Strauß darüber kommt, ist sie, wie die Opernstatistik der Gegenwart lehrt, gewöhnlich von vornherein verfehlt.

Drei kürzere Werke aus alter Zeit, bearbeitet von Fernando Liuzzi, wurden im heimeligen Pergola-Theater erstmalig oder, wie man jetzt nicht ganz sinngetreu zu sagen pflegt, in „Neuaufführung" geboten: „L'Isola disabitata", eins der wenigen musikalischen Bühnenstücke von Joseph Haydn, das liturgische Drama „Die klugen und die törichten Jungfrauen" und der „Amphiparnass" von Orazio Vecchi. Grundsätzlich zu billigen war die Bearbeitung des Werkes von Haydn, das 1779 nach Metastasios „szenischer Handlung" für das Privattheater des Fürsten Esterhazy entstand und dort zwei Jahre später erstmals aufgeführt wurde. Leider geht in dem Akte auf der Bühne nichts Rechtes vor. Diese führt nur vor Augen, wie ein liebender Gatte auf einer einsamen Insel seine Frau sucht und wiederfindet, und das Hauptgeschehen bleibt Vorgeschichte, die man wissen muß. Haydn hat an die in die Länge gezogenen Begebenheiten viel schöne Musik verschwendet, die vor allem einige anmutige Arien enthält. Bei seiner Bearbeitung bediente sich Liuzzi einer alten Niederschrift, die sich in der Bibliothek des Liceo Musicale zu Bologna befindet; er hat die nicht durchweg ausgeführte Instrumentierung ergänzt und die offenbaren Irrtümer des Notenkopisten verbessert. Die Wiedergabe — mit dem Schwesternpaar Giri und Albanese und Luigi Fort als Gernando, mit Previtali als überlegenem Präzisionsdirigenten — verdiente und erzielte lebhaften Beifall.

Soll man aber die Bearbeitung mit heutigem Orchester und vielfach zeitgenössischer Harmonik gutheißen, welcher Liuzzi das mittelalterliche liturgische Spiel von den klugen und den törichten Jungfrauen unterzogen hat? Das ist eine Frage, die eine eingehende Erörterung in der Vortragsreihe über den heutigen Geschmack und die alte Musik beim diesjährigen Florentiner Musikkongreß verdient gehabt hätte. Ich glaube, man wird derartigen Fassungen die Berechtigung dann nicht absprechen dürfen, wenn sich dabei etwas eigenartiges Neues ergibt. D. h. soviel, daß sich letztens nur ein schöpferischer Meister einer solchen Aufgabe unterziehen dürfte. Etwas Neues hat Liuzzi nun gewiß geschaffen, aber schöpferisch im höheren Sinne ist er doch nicht. So wird man seine Arbeit an den mittelalterlichen Melodien mindestens nicht für notwendig erklären können. Ganz leer ging man bei dieser Darbietung aber doch nicht aus; denn man war Zeuge eines eindrucksvollen frommen Spiels und Gesangs, einer gepflegten Ballettkunst und eines feierlichen Bildes, das in einem zeitlich entsprechenden Bühnenrahmen stand. Über das Drama selbst nach Liuzzis eigenen Angaben hier nur folgendes: Die „Sponsus" betitelte lateinische Handschrift von 1139, nach der es musikalisch bearbeitet ist, befindet sich heute in der Pariser Nationalbibliothek. Text und Melodien wurden in der ursprünglichen Fassung erstmals von Coussemaker im Jahre 1852 veröffentlicht. Kürzlich entdeckte Liuzzi die literarischen Quellen des Dramas bei dem byzantinischen Schriftsteller Methodios von Olympos (4. Jahrhundert) und die musikalischen Quellen in einer gleichfalls byzantinischen Liturgie der sizilianischen Märtyrerin Agathe. Der Text ist lateinisch mit provenzalischen Einschaltungen, die ins Italienische übertragen worden sind. Zum musikalischen Anteil des Dramas sei nur gesagt, daß jede Gestalt und fast alle Chorgruppen eine eigene, immer wieder auftauchende Melodie haben.

Leider ist Liuzzi bei der Bearbeitung des „Amphiparnasso" von Orazio Vecchi einigen wissenschaftlichen Mißverständnissen verfallen. Es handelt sich bei dem Werk um fünfstimmige Chorsätze, welchen die Gespräche der Einzelpersonen überantwortet sind. Es ist mir unbekannt, ob der Bearbeiter seinerseits der alten Übertragung von Robert Eitner gefolgt ist, doch ist das eine sicher, daß er gewisse neuere musikwissenschaftliche Erkenntnisse unberücksichtigt gelassen hat. So ist ihm anscheinend die Bedeutung der sogenannten „Chiavette" (Transpositionsschlüssel) unbekannt geblieben, die Riemann in seiner Geschichte der Musiktheorie (S. 387f.) erhellt hat, und da die notwendigen Transpositionen infolgedessen nicht beachtet wurden, klang das ganze Werk um eine ganze Terz zu hoch. Ferner wurden vielfach die Notenwerte nicht im richtigen Maße verkürzt. (Der dreiteilige Takt wurde unverhältnismäßig langsamer ausgeführt als der gerade.) Ein sehr schönes Duett (3. Akt, 4. Szene) fehlte ganz usw. Auch fügten sich leider zwei Orchesterzwischenspiele des Bearbeiters in den Gesamtstil nicht gut ein. Daß die Musik Vecchis trotz allem sehr stark wirkte, legt von der Lebenskraft, die ihr innewohnt, glänzendes Zeugnis ab. Die Schwierigkeit, die sich aus der fünfstimmigen Satzart für die Bühnendarstellung ergibt, wurde in Florenz einfach dadurch behoben, daß man die Handlung in einem „Theater auf dem Theater" — auf einer kleinen Bühne, die auf dem Marktplatz einer Kleinstadt aufgestellt war — pantomimisch

[1]) Sperrungen vom Verfasser.

spielen und von dem seitlich aufgestellten Chor, durch einige Blasinstrumente gestützt, begleiten ließ. (Liuzzi und die meisten Musikwissenschafter behaupten, das Stück sei von Haus aus nicht für die Wiedergabe auf der Bühne geschrieben, eine Auffassung, gegen die der Vecchio-Forscher Carlo Perinello angeht, der soeben eine neuartige Ausgabe des Werkes in der Nachbildung des Erstdruckes vom Jahre 1597 und in heutiger Partiturübertragung herausgebracht hat; Perinello erklärt, dem Tonmeister habe eine solche Wiedergabe in der Tat vorgeschwebt, nur habe der Hof zu Modena, wo er wirkte, nicht die Mittel dazu gehabt.) Der wichtigste Teil der Vorführung fiel natürlich dem Chor des Maggio Musicale Fiorentino zu. Daß er zu hoch sang und die Zeitmaße vielfach zu schnell nahm, lag nicht an seinem Leiter Andrea Morosini, sondern eben an der Bearbeitung. So darf man sagen, daß er seine Sache sehr schön machte. Mit der pantomimischen Wiedergabe, welche der Spielleiter Venturini überwachte, durfte, wer eine solche für diese „Commedia armonica", wie Vecchio das Werk betitelt hat, überhaupt billigte, zufrieden sein. Das Stück und die Darbietung gefielen der Besucherschaft, wie der lebhafte Beifall zeigte, sehr gut. (Schlußbericht folgt) Dr. Max Unger

Göttinger Händel-Festspiele 1938

In den Tagen vom 19. bis 26. Juni fanden in der niedersächsischen Landesuniversitätsstadt Göttingen wieder die von der hier ansässigen Händel-Gesellschaft getragenen Händel-Festspiele statt, die seit der im Jahre 1920 durch den jetzt an der Universität Madison (Wisc. USA.) wirkenden Prof. Oskar Hagen eingeleiteten Händel-Opern-Renaissance folgerichtig fortgeführt werden und längst hervorragenden Ruf besitzen. Diese Festspiele sind weit über reine Renaissancebestrebungen vom ästhetischen Standpunkt hinausgewachsen und erstreben eine immer größere Verankerung der Werke Meister Händels im Volk und vor allem eine lebendige Erschließung der in die Truhe der Vergessenheit hinabgesunkenen Opernwerke. Auch in diesem Jahre lieferte man mit der ersten deutschen Aufführung der 1728 im Londoner Haymarket-Theater erstmals und dann noch siebenmal an gleicher Stätte erklungenen Oper „Ptolemäus" einen neuen schlagenden Beweis für die unversiegbare Kraft dieser gemeinhin mit stilistisch längst überwunden und daher uns Heutigen als fremd und unverständlich bezeichneten Kunst.

Bei der Neubearbeitung des Werkes, dessen Handlung den von seiner Mutter Cleopatra vertriebenen König Ptolemäus wie den Bruder und Rivalen Alessandro in Zypern bei Liebeswerbungen zeigt, hat E. Dahnk-Baroffio den italienischen Text unter Wahrung der ursprünglichen musikalischen Linie übersetzt, während sich die musikalische Einrichtung Fritz Lehmanns streng an den seit einigen Jahren in Göttingen verfochtenen Grundsatz der Originaltreue gehalten hat. Die an mannigfaltigen, zierlich tändelnden Liebesepisoden reiche Handlung im kreuzweise verschränkten Hin und Her des bekannten „Intrigenvierecks der Barockoper" gewinnt Leben und Seele durch die großartige charakterisierende und stimmungsreiche Klangsprache. Erlesen schöne Arien mit zierlich virtuoser Koloraturkunst für die Deutung großer Leidenschaften, von Liebesschmerz und Sehnen fesseln den Hörer vollends. So wurde die Uraufführung nach einem vorangegangenen Eröffnungskonzert mit köstlicher vokaler und instrumentaler Kammermusik vor einem festlich gestimmten Haus zu einem Triumph der Händel-Oper. Das war eindringlicher Beweis, daß das edle Pathos der Tonsprache und ihre besondere, nach innen gewandte Art von hoher Eindruckskraft auch auf den heutigen unverbildeten Hörer ist. Der künstlerisch hochragenden Wiedergabe mit einer Reihe hervorragender Händel-Sänger unter der szenischen Leitung von Dr. Hanns Niedecken-Gebhardt (Bühnenbilder Lotte Brill) und der stilvollen, auf rauschend barocken Wohlklang bedachten musikalischen Leitung von Generalmusikdirektor Fritz Lehmann dankte — auch bei den Wiederholungsaufführungen — spontaner, langanhaltender Beifall.

Zwei Serenadenabende auf der stimmungsvollen Waldbühne am Hainberg schufen die Verbindung mit nachhändelschen Tonmeistern und zeitgenössischen Komponisten. Neben bewährten Werken von Haydn, Mozart, Beethoven und dem Zeitgenossen Paul Höffer sind noch zwei Uraufführungen zu erwähnen. Da gab es ein choreographisch von der Ballettmeisterin der Berliner Volksoper wirksam gestaltetes Tanzspiel „Waldszenen" nach der ursprünglich melodischen und rhythmisch kräftigen, erfindungsreich und vor allem geschickt instrumentierten Musik von Helmuth Jörns. Aber auch die „Orchestersuite" von Fr. Micheelsen fesselte durch geistvoll heiteres Instrumentenspiel und echte Gefühlsäußerung von musikalischer Ausdrucksdichte. Die Göttinger Händel-Festspiele 1938 waren alles in allem wieder von künstlerischer Geschlossenheit und in ihrem Ergebnis von hohem Wert für das gesamtdeutsche Musikleben und Schaffen. Hanns Meseke

Londoner „Season"

Die sechs Opernwochen in Covent Garden standen wieder unter der künstlerischen Leitung von Sir Thomas Beecham und diese „season" kann als die bei weitem erfolgreichste der letzten Jahre angesprochen werden. Nicht allein war das Repertoire reichhaltiger als letzhin, sondern die Liste der Solisten enthielt auch manche Persönlichkeiten allerersten Ranges, die für das Londoner Publikum neu waren. Zwei Zyklen des „Ringes", die man wohl seit Jahren als eigentliche Veranlassung zu diesem Opernfest bezeichnen kann, wurden von Furtwängler betreut. Erich Kleiber dirigierte den „Fliegenden Holländer" und den „Rosenkavalier", Vittorio Gui (erstmalig in Covent Garden) war verantwortlich für „Rigoletto", „Bohème" und „Tosca", und Beecham übernahm den Rest des Spielplans, d. h. „Meistersinger", „Elektra", „Zauberflöte", „Entführung", „Fidelio" und „Lohengrin". Das London Philharmonic Orchestra war wiederum verpflichtet und bedeckte sich mit Ruhm, zeigte auch keinerlei Spur von Erschlaffung am Ende dieser anstrengenden Wochen.

Daß Furtwänglers Darbietung der Wagner-Tetralogie das allerletzte Ziel erreichte, bedarf für meinen Leserkreis keiner eingehenden Betrachtung meinerseits. Das Ensemble bestand zum großen Teil aus bewährten Kräften, die an das Zusammenwirken in Covent Garden gewöhnt sind, darunter Rudolf Bockelmann, Herbert Janssen, Fritz Wolff, Adolf Vogel, Ludwig Weber, Kerstin Thorborg, Lauritz Melchior, Frieda Leider. Unter den für uns neuen Künstlern sind zu nennen: Karl Kamann (Wotan, Hagen), Karin Branzell (Fricka), Karl Laufkötter (ein vorzüglicher Mime), Wilhelm Schirp (Hagen), Hilde Konetzni (Sieglinde), ihre Schwester Anny (Brunhilde). Geradezu hervorstechend war die Sieglinde von Tiana Lemnitz. Sie war auch eine ideale Elsa. Karl Kamann und Karl Kronenberg sangen den Hans Sachs, Hermann Wiedemann brachte uns einen ganz hervorragenden Beckmesser, Torsten Ralf und Charles Kullmann teilten sich den Walther, Luise Schilp sang die Magdalene und an einem der Abende betreute Trude Eipperle die Eva. In den beiden anderen Vorstellungen der Meistersinger hörten wir die unvergleichliche Tiana Lemnitz. Herbert Janssen als Holländer und Ludwig Weber und Adolf Vogel in der Rolle des Daland waren die Glanzleistungen der beiden Holländer-Vorstellungen.

Über den Rosenkavalier-Vorstellungen stand in diesem Jahr ein ungünstiger Stern. Lotte Lehmann, die die Rolle der Marschallin hier oft zum allgemeinen Entzücken gesungen hatte, war erst wenige Stunden vor der ersten Aufführung nach einer schlimmen Überfahrt aus Amerika angekommen und mußte im 1. Akt, kurz nach Entlassung der Levée, abbrechen. Glücklicherweise war Hilde Konetzni, die den ganzen Tag lang mit Proben für Elektra beschäftigt war, im Zuschauerraum und ließ sich bewegen, die Rolle zu übernehmen. Die zweite Vorstellung wurde unvorhergesehen eingefügt. Inzwischen waren natürlich einige der Künstler wegen anderer Verpflichtungen nach dem Festland zurückgekehrt und mußten im Flugzeug herbeigeholt werden. Lotte Lehmann hatte sich inzwischen erholt und sang die Feldmarschallin wie wir sie selten, selbst von ihr, gehört haben. Tiana Lemnitz zeigte keine Spuren ihres so plötzlichen Rufs und gab uns einen köstlichen Oktavian. Das Duett mit der Sophie von Erna Berger war einer der schönsten musikalischen Momente des Abends. Fritz Krenn verkörperte den Ochs, nicht immer tonsicher, und er schien auch nicht recht die Entscheidung getroffen zu haben, ob er den Lerchenauer als steifen Edelmann oder als Kanaille darstellen sollte. Er mußte übrigens wieder einmal, zur dritten Aufführung, hastig aus Wien herbeizitiert werden, da Jaro Prohaska seiner Verpflichtung wegen Erkrankung nicht nachkommen konnte. Irma Beilke sang die Sophie und Hilde Konetzni die Marschallin. Rose Pauly gab eine prachtvolle Darbietung als Elektra, Kerstin Thorborg war sängerisch und schauspielerisch eine überwältigende Klytämnestra, und Hilde Konetzni sang die Chrysothemis. Fritz Wolff als Ägisth und Herbert Janssen (Orest) vervollständigten das vorzügliche Ensemble.

Im Fidelio waren es die Männerrollen, Helge Roswaenge als Florestan, Ludwig Webers Rocco und Janssens Don Fernando, die hauptsächlich zum Genuß der Abende beitrugen. Der dritte Abend der Aufführung der „Zauberflöte" brachte uns in Julius Patzak bei seinem ersten Londoner Auftreten einen bewundernswerten Künstler. Bei ihm gibt es kein Suchen nach sensationellen Effekten, sondern Ernst und Aufrichtigkeit. Trude Eipperle sang die Pamina in richtigem mozartischem Stil, an den beiden anderen Abenden bewies Tiana Lemnitz von neuem ihre große Kunst. Das Bühnenbild hatte übrigens historisches Interesse, denn die Szenerie war eine Nachbildung derjenigen von Karl Friedrich Schinkel für eine Aufführung im Jahre 1816. In der einmaligen

Darbietung der „Entführung" bestand das Ensemble aus Erna Berger, Irma Beilke, Heddle Nash, Ludwig Weber und Gerhard Hüsch.

Der italienische Teil der Aufführungen erwies sich im großen ganzen als ein Gastspiel von Benjamino Gigli, der die drei Tenorrollen, Duca di Mantua, Rodolfo und Cavaradossi sang. Nach dem Ende des deutschen Teils der „season" machte das Publikum einen gewaltigen Sprung nach dem sonnigen Süden und den Gepflogenheiten der dortigen Opernhäuser. So wurde auf offener Bühne und nach jeder Arie stark applaudiert und Wiederholungen mancher Leckerbissen verlangt und zugestanden. Die übrigen Rollen waren in bewährten Händen von alten Bekannten wie Aristide Baracchi, Octave Dua, Carlo Tagliabue, Lisa Perli, Stella Andreva. Lina Pagliughi, eine neue Erscheinung in London, war eine ganz hervorragende Gilda. Die Engländerin Luella Paikin übernahm die Rolle bei der zweiten Aufführung und brachte ihre Erfahrungen in der Provinz und Opernhäusern des Kontinents gut zur Geltung. Viele der kleineren Rollen werden übrigens von einheimischen Kräften betreut und so manches bemerkenswerte Talent kam zutage. Dem Sadlers Wells Opernhaus, Glyndebourne und den Provinzbühnen verdanken wir solch willkommenen Nachwuchs und ich möchte ganz besonders Arnold Matters erwähnen, der einen sehr würdigen Heerrufer im Lohengrin verkörperte.

Die „season" endete mit einer brillanten Darbietung der „Meistersinger" und einer großen und wohlverdienten Ovation für Beecham und das Orchester.

H. R. Wolf

Musikbriefe

Bremen

Wie üblich beschloß die Bremer Philharmonische Gesellschaft den Konzertwinter mit einem Sonderkonzert zugunsten des Bremer Staatsorchesters. In diesem Jahre war mit dem Pensionskonzert eine besondere Ehrung des um das Bremer Musikleben hochverdienten früheren Domkapellmeisters und Komponisten Eduard Nößler verbunden, der in diesem Jahre seinen 75. Geburtstag begehen konnte. Man hatte eine Jugendsymphonie (*a*-moll) Nößlers auf das Programm gesetzt und den Komponisten gebeten, sie selbst zu dirigieren. Die Symphonie gehört nach Form und Gesinnung durchaus in die Nähe der klassisch-romantischen Symphonik, hat einen sehr weiten lyrischen Stimmungsgrund und hinterläßt den Eindruck einer unbeschwerten musikantischen Kraft und melodischer Fülle. Im gleichen Konzert errang sich der junge Bremer Pianist Carl Seemann mit dem sehr sicher und großzügig gemeisterten *A*-dur-Konzert von Liszt einen bedeutsamen künstlerischen Erfolg. Generalmusikdirektor Hellmut Schnackenburg, der sich im ersten Jahre seiner Tätigkeit als musikalischer Leiter der Philharmonischen Konzerte viel Anerkennung erwerben konnte, beschloß mit einer temperamentvollen Wiedergabe des „Don Juan" von Richard Strauß.

Schnackenburgs Programm für den vergangenen Konzertwinter stützte sich vornehmlich auf die klassische Symphonik (Mozart bis Bruckner). Doch hörte man auch eine Reihe wertvoller zeitgenössischer Werke, deren sich das Bremer Staatsorchester mit künstlerischer Sorgfalt angenommen hatte: Max Trapps vielerorts aufgeführte 5. Symphonie fand in ihrer musikantischen Lebendigkeit und schönen Formklarheit auch in Bremen rege Zustimmung; ebenso die großzügige und eigenwüchsige Polyphonie von Heinrich Kaminskis „Dorischer Musik". Die musikalisch und formal gleich interessante Partita für Orchester von Joh. Nep. David stand in einer Vortragsfolge mit dem prunkvoll repräsentativen „Te Deum" von Zoltán Kodály, bei dessen Aufführung neben dem Philharmonischen Chor als Solisten Künstler des Staatstheaters mitwirkten. Einen starken, wenn auch mehr äußerlichen Eindruck machten die von Viorica Ursuleac mit großer Bravour dargebotenen fünf Lieder für Orchester von Joseph Marx. Werner Tenkners amüsante Lumpensammler-Suite paßte nicht ganz in den Rahmen der sonst so klassisch abgestimmten Philharmonischen Konzerte. Endlich lernte man in der Reihe der musikalischen Erstaufführungen noch eine musikalisch sehr stimmungsvolle und liebenswürdige „Venetianische Suite" von E. Wolf-Ferrari kennen.

Zu den Bremer Erstaufführungen gehörte auch Schuberts anmutige *B*-dur-Symphonie Nr. 5, mit deren Darbietung zugleich ein musikgeschichtliches Versäumnis nachgeholt wurde. Die besondere Neigung Helmut Schnackenburgs für Berlioz bescherte uns eine musikalisch sehr glanzvolle Aufführung der Ouvertüre „Der römische Karneval". Durch ein Gastkonzert der Berliner Philharmoniker unter Furtwängler bekam man in diesem Winter an zwei Abenden ein Beethoven-Programm zu hören. Hellmut Schnackenburg dirigierte an dem Beethoven-Abend der Bremer Philharmonie die 2. und 7. Symphonie und die Leonore Nr. 1. Seine Art ist temperamentvoll frisch, aber ein wenig hastig. Sehr eindrucksvoll in der Anlage wie im Klangausdruck waren seine Bruckner-Deutungen (Dritte und Siebente), etwas farbloser seine Brahms- (Erste und Dritte) und Mozart- (Jupiter) Interpretation. An Solisten waren in diesem Konzertwinter in der Philharmonie neben der bereits erwähnten Viorica Ursuleac zu hören Gertrude Pitzinger, Prof. Max Strub, der nun wohl mit dem Violinkonzert von Beethoven endgültig künstlerischen Boden in Bremen gewonnen haben dürfte, Backhaus mit dem in klassischer Vollendung dargebotenen *G*-dur-Klavierkonzert von Beethoven und Ludwig Hölscher mit dem virtuos gemeisterten Violoncellokonzert von Schumann. Alter guter Tradition folgend veranstaltete die Philharmonische Gesellschaft in diesem Jahre auch wieder eine Aufführung der Matthäus-Passion im Dom mit Philharmonischem Chor und den Solisten Johannes Willy, Heinz Marten (ganz ausgezeichnet als Evangelist), Adelheid Armhold, Sybilla Plate und Willy Schönweiß. Der Bremer Domchor (Richard Liesche), der sich von nun an wieder in jährlichem Wechsel mit der Philharmonie in die Aufführungen der Matthäus-Passion in Bremen teilen wird, brachte in der Reihe seiner Musikabende nach langer Pause eine ausgezeichnete Aufführung von Verdis Requiem heraus. Nach dem schönen Erfolg auf dem Berliner Kirchenmusikfest unternahm der Domchor zum Abschluß des Winters eine nicht minder erfolgreiche Konzertreise nach Dänemark. Der ebenfalls unter Leitung von Richard Liesche stehende Bremer Lehrergesangverein beging sein fünfzigjähriges Jubiläum mit einem Festakt im Bremer Schauspielhaus und zwei großen Konzerten.

Noch vor Abschluß dieses Berichtes erreichte uns aus Jena die Nachricht von dem Ableben Prof. Ernst Wendels, des früheren Leiters der Bremer Philharmonie, der allzu früh wegen eines tückischen Leidens sein künstlerisches Amt niederlegen mußte, um fern von Bremen in einem Sanatorium Heilung zu suchen. In Bremen betrauert man den Tod des eben erst Zweiundsechzigjährigen um so tiefer, als man weiß, was ihm die Stadt an musikalischer Kultur zu danken hat, was das bremische Kunstleben durch Wendels erzieherisches Wirken und seine geistige Persönlichkeit an unverlierbaren Werten gewonnen hat. Ernst Wendel hat in den fünfundzwanzig Jahren seines künstlerischen Wirkens in Bremen eine musikalische Tradition geschaffen, von der wir hoffen, daß sie im Sturm der Entwicklungen nicht allzu schnell verwischt und verloren gehe.

Edwin Gild

Graz

Das dritte Symphoniekonzert dirigierte Hans Knappertsbusch (Brahms Dritte, Beethovens Zweite, Mozarts „Kleine Nachtmusik"), das zweite Symphoniekonzert Karl Böhm (Bruckners Vierte in Originalfassung). Einen erlesenen Genuß seltener Art bereitete eine festliche Morgenfeier des Kammerorchesters der Berliner Philharmoniker unter Leitung von Generalmusikdirektor Hans v. Benda.

Auch die Kammermusik erfreut sich in Graz einer besonderen Pflege. Der Musikverein für Steiermark hat sich zwei neue Kammermusikvereinigungen geschaffen, von denen jede einen idealen Klangkörper bildet. Das Mozart-Quartett (Norbert Hofmann, Josef Schröcksnadel, Karl Stumvoll, Wolfgang Grunsky) holte sich auch im Rahmen der vorjährigen Salzburger Festspiele verdiente Lorbeeren und unternahm erfolgreiche Konzertreisen durch England und Frankreich. Vollblutmusiker bilden auch das Neue Grazer Trio (Viktor v. Urbantschitsch, Norbert Hofmann, Hanns Thomann) sowie das Kroemer-Trio (Hugo Kroemer, Artur Michl, Josef Wagnes). Zu der alten Garde der Grazer Kammermusikvereinigungen zählt das von dem heimischen Tondichter Leopold Suchsland geleitete Urania-Streichquartett (Rudolf Wagner, Dr. Ilming, Dr. Stephanides, Hugo Kortschak).

Eine rege Tätigkeit entfaltet auch der Musikverein für Steiermark unter Leitung seines Direktors Prof. Hermann v. Schmeidel. Dieser hat sich in dem vorbildlich disziplinierten Bach-Chor eine ihm begeistert folgende Singgemeinde geschaffen, die ihm vor allem die Aufführung von Kantaten und Oratorien ermöglicht. An großen Pianisten konzertierten Wilhelm Backhaus (Beethoven-Abend) und Edwin Fischer. Liederabende gaben Helge Roswaenge und Josef v. Manowarda.

Das Operettenensemble des Grazer Stadttheaters brachte zwei Uraufführungen: „Nadja Petrowna", Musik von dem Grazer Komponisten Dr. Karl Leo Freyberger, Textbuch von den Steirern Hans Hollmann und Erik Iberer sowie „Mausi wird energisch", ein ungemein melodiöses musikalisches Lustspiel, dessen Komponist der begabte junge am Grazer Stadttheater wirkende Kapellmeister Fritz Kickinger ist; das Buch stammt von dem Wiener Karl Fischer.

Prof. Dr. Karl Heinz Dworczak

Halle a. S.

Die vor einiger Zeit durchgeführte Kulturwoche des Gaues Halle-Merseburg gönnte auch der musikalischen Kunst in weitestem Maße Raum. Ein Sonderfestkonzert und das Fünfte der Städtischen Symphoniekonzerte ließen die Instrumentalmusik bedeutsam zu Worte kommen. Wir erlebten im ersten die Erstaufführung von Schumanns Violinkonzert, das Prof. Georg Kulenkampff in bezauberndem Klangreiz und mit überlegenem technischem Schliff spielte; anschließend betrat der Präsident der Reichsmusikkammer Prof. Dr. Peter Raabe das Podium und schenkte uns die „Eroica" in überzeugender Gestaltung. Das 5. Symphoniekonzert (als Ausklang der Kulturwoche) erhielt seine Weihe durch die Erstaufführung der Endfassung der 4. Symphonie Bruckners, für die sich Generalmusikdirektor Richard Kraus erfolgreich einsetzte. Mit Bedacht war der alljährliche Händel-Tag der Stadt Halle an den Anfang dieser festlichen Tage gesetzt worden. An einem Vorabend boten die Chöre hallischer Schulen, zu einem riesigen Klangkörper vereinigt, unter Leitung von Gerd Ochs eins der Anthems, hörten wir die Feuerwerksmusik, eins der Konzerte für Solo-Oboe sowie einige Arien aus den Opern und Oratorien des Meisters. Am Geburtstag selbst brachte das Stadttheater als Festvorstellung die „Rodelinde" in einer stark romantischen Auffassung mit dem Generalmusikdirektor am Pult heraus.

Im Opernspielplan begegnete man Ottmar Gersters neuestem Opernwerk „Enoch Arden" mit starkem Interesse und freudiger Zustimmung. Es ist nicht zuviel gesagt, wenn ich behaupte, daß diese Oper in ihrer echten Dramatik mit zu dem Besten gehört, was wir in den letzten Jahren an Neuheiten hier kennenlernten. Nach dem wieder einmal hervorgesuchten „Fra Diavolo" Aubers gab es als willkommenes Ostergeschenk Webers „Freischütz" in einer sauber ausgearbeiteten und kraftvoll durchbluteten Aufführung unter Richard Kraus' Zepter. Eine Überraschung angenehmster Art war der „Rigoletto" mit Kapellmeister Karl Hamann am Pult. Dieser, als geschickter Betreuer der Operette bisher im Hintergrund geblieben, entpuppte sich dabei als ein ungemein feinnerviger wie temperamentvoller Operndirigent. Mit der ihm eigenen klaren und knappen Zeichengebung hielt er Bühne und Orchester sicher in der Hand, wog beide Klangkörper instinktsicher gegeneinander ab, verteilte Melos und Pathos in sinngemäßer Weise und zeigte ein unbeirrbares Gefühl für richtige Tempi. Das letzte städtische Symphoniekonzert stand im Zeichen Beethovens (9. Symphonie); den Chor stellte dabei die durch den Lehrergesangverein verstärkte Robert-Franz-Singakademie. Diese selbst konnte sich später, anläßlich des Heldengedenktages, mit einer überragend schönen Aufführung von Verdis „Requiem" unter der bezwingenden Stabführung ihres Dirigenten, Universitätsmusikdirektors Prof. Dr. Alfred Rahlwes, in den Mittelpunkt des Interesses rücken.

Die Philharmonie vermittelte uns weitere Gastspiele von bedeutenden Dirigenten mit ihren Orchestern; so konnten wir wieder Hans v. Benda sowie Edwin Fischer mit ihren Berliner Kammerorchestern begrüßen. Ein Liederabend von Tiana Lemnitz beschloß eindrucksreich die Konzertreihe. In den Meistersolistenkonzerten der NS.-Gemeinschaft „Kraft durch Freude" löste Elly Ney hellste Begeisterung aus. Von den Hothanschen Meisterkonzerten sind rühmend hervorzuheben der Liederabend der kultivierten Ria Ginster und der viel beachtete Besuch Raoul Koczalskis. Interessant war ein Chorkonzert, das Komponisten des Gaues zu Worte kommen ließ. Von den gebotenen Werken hinterließen die Paul Donaths, der sich zugleich als einfühlungsfähiger, gewandter Chormeister erwies, in ihrem fein aufgelockerten, trefflich verflochtenen Kontrapunkt, wie in ihrer fließenden Melodik die nachhaltigsten Eindrücke. Dr. Alfred Fast

Kopenhagen

Die Konzertsaison kam in diesem Herbst erst spät in Gang. Anfang Oktober erlebten wir den ersten großen Abend mit ausländischen Künstlern: die Berliner Philharmoniker hatten, geleitet von dem hier bisher unbekannten Eugen Jochum, einen neuen glänzenden Erfolg. Jochum zeigte sich als hervorragender Führer und ernster Musiker, der nie dem Virtuosentum verfällt, sondern seine glanzvolle Schar zu herrlichem, gesundem Musizieren führt. Noch zwei berühmte Namen sollten wir kurz nachher kennenlernen: zuerst kam Lawrence Tibbett und überzeugte nicht nur als herrlicher Bariton, sondern auch als vornehmer Musiker und vollblütiger Dramatiker. Eine angenehme Überraschung nach unangenehm lärmender Vorreklame. Auch für Erna Sack war im voraus heftig geworben worden. Emil Telmányi — längst bei uns einheimisch — feierte sein fünfundzwanzigjähriges Künstlerjubiläum und wurde als prächtiger, urgesunder Geiger und brillanter Leiter seines kleinen Orchesters gefeiert. Später konzertierte er mit seinem Landsmann Vasarhelyi. Daß so bedeutende Geiger wie Joesph Szigeti, Mischa Elman und Milstein vor halbleerem Haus spielen mußten, ist ein trauriges Zeichen für unsere Konzertverhältnisse. Auch großen Pianisten und Violoncellisten ging es nicht um ein Haar besser: Jubel, aber im halbvollem Saal! Ein Wagstück gelang zwei jungen Musikern, Schmidt und Bagarotti, die sämtliche Violinsonaten Beethovens echt und vornehm spielten.

Das österreichische Rothschild-Quartett, das englische Hart-Hause-Quartett und das amerikanische Curtis-Quartett gehörten zum besten, was von Außen her zu uns kam; alle hatten gute, klassische Programme und leisteten vornehmes Zusammenspiel. Unsere Landsleute standen aber nicht zurück: Das altbekannte Quartett Breuning-Bache und die jüngeren Louis Jensen- und Rafn-Quartette boten Bemerkenswertes. Auch im Verein „Det unge Tonekunstnerselskab" wurde viel und gut kammermusiziert; Namen wie Johan Bentzon, Alberto Medici, Grete Jespersen, Helge Valbiörn und Lavard Friesholm verdienen genannt zu werden. Leider waren die meisten Neuigkeiten, für die diese begabte Jugend sich einsetzte, wenig gehaltvoll, doch müssen die beiden Namen Karl Clausen und Björn Hjelmborg genannt werden, die Gehalt und Form zeigten. Im selben Verein gaben Telmányi und Victor Schiöler eine Probe vollendeten Kammermusizierens. Und endlich vereinigte sich D.U.T. mit „Dansk Koncertforening", um unter Felumb und Ebbe Hammerich moderne und klassische dänische Orchesterwerke — Hartmann, Weyse u. a. — in trefflicher Ausführung zu bringen.

Vergessen wir vor allem nicht das Konzert der königlichen Kapelle am Saisonanfang, wo wir in Eugène Ormandy einen hervorragenden Dirigenten kennen lernten. Auch „Akademisk Orkester" hatte unter dem tüchtigen und energischen Walter Meyer-Radon einen guten Abend, an dem Brahms' „Schicksalslied" und Poul Schierbecks symphonisches Fragment „Die Nacht" in anerkennenswerter Ausführung herauskamen. Noch zwei interessante Männerchorkonzerte: der junge isländische „Karlakor Reykjavikus", der unter Sigurdur Thordarson Proben neuer isländischer Chorkompositionen gab und später „Studentersangforeningen", der unter Kapellmeister Johan Hye-Knudsen sich mit jedem Konzert mehr der Vollendung nähert. Fini Henriques beging vor Weihnachten seinen 70. Geburtstag und wurde gebührend gefeiert: zuerst mit einem Festkonzert, bei dem Kammermusik, Lieder, Kinderstücke — vom Komponisten reizend wiedergegeben — und Kinderlieder bejubelt wurden. Später fand in der Oper (in Gegenwart des Königspaares) ein Festabend statt, den das Andersen-Ballett „Das kleine Meermädchen" einleitete. Das Geburtstagskind leitete zum Schluß sein Vorspiel zu „Völund der Schmied".

Zum Schluß sind noch unter den ziemlich vielen einheimischen Solisten, deren Namen und Leistungen kaum im Auslande interessieren würden, folgende zu nennen: Helga Weeke, die kurz vor ihrer Amerikatournée einen wohlbesuchten Liederabend gab, in dem sie das bei uns äußerst seltene Wagstück leistete, Schuberts „Winterreise" zu singen, was ihr — mit dem trefflichen Chr. Christiansen am Flügel — bestens gelang. Auch Inger Raaslöff gab einen gelungenen Liederabend. Ferner konzertierte die junge Violoncellistin Grete Jespersen mit Erfolg, und der junge Geiger Henrik Saxenskjold hatte ein Debut, das ihn als technisch schon tüchtigen und ausgesprochen musikalischen Künstler offenbarte, von dem man etwas zu erwarten hat. Fritz Crome

Salzburg

Der wirtschaftliche Niedergang in den letzten Jahren in Österreich hat sich auch im Musikleben Salzburgs stark ausgeprägt. Das Konzertleben stand, abgesehen vom Festspielmonat, unter dem Druck der sinkenden Einkommensverhältnisse der Bevölkerung. Ein Beispiel für den finanziellen Verfall mag die Abrechnung eines Orchesterkonzertes sein, das von der Internationalen Stiftung Mozarteum in Erkenntnis ihrer kulturellen Aufgaben unter der Leitung des Generalmusikdirektors Herbert v. Karajan, einem Sohne Salzburgs, abgehalten wurde. Das Konzert ergab Ausgaben im Ausmaß von 2850 S, Einnahmen im Betrag von 1270 S, das Defizit betrug sonach 1580 S. Die Veranstaltung stand künstlerisch auf sehr beachtlicher Höhe. In Mozarts *B*-dur-Symphonie (K.-V. Nr. 319) zeigte sich der Sinn des Dirigenten für Gewichtslosigkeit, Sauberkeit und Helle, ein Spitzengewebe war ausgelegt, Klangentfaltung und Dynamik waren nobel und beschwingt. Ein schönes Maß von Vornehmheit setzte auch in Brahms *c*-moll-Symphonie der starken künstlerischen Ekstase abgewogene Grenzen. In dem traditionellen Mozart-Konzert, das das Konservatorium Mozarteum am Geburtstag Mozarts abzuhalten pflegt, erklang als Seltenheit das Konzertante Quartett für Oboe, Klarinette, Horn und Fagott mit Orchester. Die Wiedergabe mit Lehrern des Konservatoriums als Solisten (Robert Jaeckel, Alois Heine, Franz Koch und Ernst Reindl) ließ selbst sehr verwöhnte Ohren aufhorchen. Große Aufmerksamkeit im Publikum fanden die Abonnementkonzerte des ausgezeichneten Karl Stumvoll-Quartetts (Mozart-Quartett: Norbert Hofmann,

Schröcksnadel, Stumvoll und Grunsky). Ein Abend des Mozart-Quartetts brachte die Bekanntschaft mit reichsdeutschen Kammermusikern (die damals noch als Ausländer galten), Hermann Hubl (Violine), Münch-Holland (Violoncello) und Otto Sonnen (Klavier). Ihr Musizieren in Schuberts Klaviertrio *Es*-dur op. 100 war ein straffes, energisches, plastisches, Licht und Schatten waren lebhaft verteilt.

Das Salzburger Quartett (Theodor Müller, Alois Heine, Wilhelm Reutterer und Georg Weigl) hat sich durch sein überlegtes, feinsinniges Spiel gleichfalls einen Namen gemacht. Schuberts „Forellenquintett" war ein Höchstmaß an Klangfarbigkeit. Kornauts Sonate für Bratsche und Klavier mit Wilhelm Reutterer und Robert Jaeckel schwelgt in der flüssigen nachbrahms'schen Lyrik. Alles hat klangliche Macht und Bewegtheit, die Musik ist mehr malerisch als geistig empfunden, aber sie zeigt Können und Willen.

Unter den Solisten, die im Laufe des Winters zu hören waren, fiel Vasa Prihoda auf, der ein leidenschaftliches Bekenntnis zu Rhythmus, Klangfülle und schwingendem Ton gab. Der junge Geiger Walter Barylli geigt sich mit einem ungewöhnlich starken Musikantentum seinen eigenen Himmel. Er fühlt sich in der Romantik am wohlsten. Prof. Franz Ledwinka (Salzburg) begleitete ihn. Ein begeistert aufgenommener Abend brachte Hans Pfitzner als Begleiter seiner Lieder (Sopran Helene Vierthaler, Wien). Pfitzners kompromißlose Tonwelt, die in Fülle brennt und dahinströmt, bald von Reflexion erfüllt, bald in Verklärtheit ruhend, fand in dem Komponisten auf dem Klavier typischen Ausdruck. In einem Volksliederabend brachte Moria Schen, begleitet von Hilde Loewe, einen Querschnitt irischer, englischer, schottischer und nordamerikanischer Volksliedpoesie. Der Bariton Leonhard Stocker (New York) fühlte sich in einem Lieder- und Arienabend in den amerikanischen Gefühlsbezirken der halb lustigen, halb psalmodierenden Volks- und Negerlieder am wohlsten und zeigte in deutschen Gesängen Maß und Haltung.

Die Salzburger Liedertafel, die sich um die Pflege des mozartischen Chorgesanges große Verdienste erworben hat, feierte in einem Festkonzert ihr neunzigjähriges Jubiläum unter der Leitung Prof. Ernst Sompecks in alten und neuen Chorliedern. Karl Pilß' „Wanderschaft" ist von einem anheimelnden lebhaften Wanderrhythmus erfüllt, Nikolaus Jöchls „Bergmorgen" sucht in der Umdeutung eines poetischen Textes in Musik neue harmonische Erweiterungsmöglichkeiten, und aus Frischenschlagers „Das feurige Männlein" klingt volkstümlich der Schrei der gepeinigten Natur heraus.

In die Tage des nationalen Umbruchs fiel ein Vortrag des Generalintendanten der Bayerischen Staatstheater, Oskar Walleck, über das Thema „Das deutsche Theater der Gegenwart", der einen eingehenden Überblick über die Leistungen des deutschen Theaters einschließlich der deutschen Oper gab. Die kurze Zeit, seit Österreich dem Deutschen Reiche angehört, brachte einige vielversprechende Veranstaltungen. Das „Trio Vocale Romano" zeigte die Übertragung des großen Theaterstils des Gesanges ins Kammermusikmäßige. In Monteverdis „Trügerischen Gesängen" schien das Barocktheater wieder lebendig zu sein. Das Konservatorium Mozarteum feierte den Anschluß Österreichs an Deutschland durch eine Feststunde, in der der kommissarische Leiter des Instituts, Prof. Franz Sauer, die Musikalität der alpenländischen Bevölkerung betonte. Ein Festabend zu Ehren des Führers im Mozarteum brachte u. a. Frischenschlagers Festfanfare „Weit laßt die Fahnen wehen". Es ist starke, kräftige Musik, die wie ein Sturmwind braust, für Orgel, Trommeln und Jugendchor komponiert, der Anruf des Chors auf den Tönen *A H* (Adolf Hitler) aufgebaut. Der Münchener Staatskapellmeister Meinhard v. Zallinger dirigierte das „Meistersinger"-Vorspiel im Charakter lebhaft bewegter außergewöhnlicher Feierlichkeit, Josef Reiters „Deutscher Volksgruß" in kontrastierendem Wechselspiel auf dem Gedanken der Demut und der Kraft aufgebaut, war von starker Wirkung.

Die Vorbereitungen zu den Salzburger Festspielen sind in vollem Gange. Die Salzburger Festspiele waren in den letzten Jahren eine internationale Angelegenheit geworden, die zum Teil einen veräußerlichten Charakter trug. Die zukünftigen Festspiele sollen echte Weihefeste werden, Feste der deutschen Seele, und Salzburg muß die Stätte vollkommenster Darbietung der Werke Mozarts sein, Stätte der Andacht und der Erhebung, begleitet von dem urdeutschen Mitklingen der Landschaft. So wird sich auch die Notwendigkeit ergeben, ein städtisches Orchester zu gründen, das außerhalb der Festspiele für das musikalische Leben Salzburgs sorgt. Wenn in den bisherigen Jahren die Salzburger Festspiele ein Höhepunkt, die übrigen elf Monate aber ein Stillestehen der musikalischen Entwicklung Salzburgs waren, so wird die neue Zeit ein neues Leben bringen, das nicht nur auf die Festspiele beschränkt ist, sondern auch das übrige Jahr umfaßt.

Dr. Otto Kunz

Aus dem Berliner Musikleben

Das zweite und dritte Konzert des **Konservatoriums der Reichshauptstadt** gab durch Aufführungen von Chor- und Orchesterwerken, durch Vorträge kleinerer Gruppen und Darbietungen von Solisten willkommene Gelegenheit, ein Bild von der verantwortungsbewußten künstlerischen Arbeit zu gewinnen, die an der Anstalt geleistet wird. — Die gründliche Erziehung, die das Orchester seinem zielbewußten und tatkräftigen Dirigenten Fritz Wicke verdankt, war an der geschlossenen, im Klang sorgfältig ausgewogenen Wiedergabe der 3. Symphonie von Schubert (*D*-dur) und an Rossinis Tell-Ouvertüre zu erkennen. Das gleiche gilt von Händels Concerto grosso op. 6 Nr. 10 in *d* für Streichorchester, dessen Solisten, Ludwig Losch und Ingeborg Müller (Violine), Zöglinge des Konzertmeisters Borries, und Albrecht Segnitz (Violoncello), ein Schüler des Prof. Georg Wille, sich in den Stil der Aufführung mit reifem Verständnis einfügten. Daß der Chor der Anstalt Beethovens „Chorphantasie", dessen Klavierpart Martin Krause, ein Schüler Conrad Hansens, eindrucksvoll vortrug, unter der Führung Prof. Kittels, des Direktors, an Klang und charakteristischem Ausdruck nichts schuldig blieb, bedarf keiner Versicherung. Schüler der Klavierpädagogen Hansen, Porzky, Lamann und Breithaupt boten mit dem stilgemäßen Vortrag des Konzerts für vier Klaviere von Bach ein rühmenswertes Gesellenstück. Ein Gesangsterzett von Mozart, zu dem sich zwei Schülerinnen Else Schöns und ein Zögling Fred Huslers vereinigten, erfreute durch Klangschönheit und lebensvolle Charakteristik. Helmut Henze und Raimund Schlesier erwiesen sich als begabte junge Dirigenten, die Arthur Rother, ihrem Meister alle Ehre machten. Aus dem Kreis der Solisten erfreuten Robert Titze und Friedrich Wilke (aus der Schule Fred Huslers) durch gut durchgebildete, klangvolle Stimmen und verständnisvollen Vortrag. Der jugendliche Günther Wigand und Ulla Borenius, Zöglinge des Konzertmeisters Borries, sind in verheißungsvoller Entwicklung begriffen. Der zwingende Eindruck einer elementaren musikalischen Leistung ging von Irmgard Mietusch (Stralsund), einer Schülerin Conrad Hansens, aus. Die junge Künstlerin bot im von Temperament sprühenden, poesievollen Vortrag des Griegschen Klavierkonzerts eine hervoragende Leistung, die alles Schulmäßige weit unter sich ließ. Adolf Diesterweg

Als siebente und letzte **Schloßmusik des Philharmonischen Orchesters** hatte Hans v. Benda unter dem etwas allgemein gehaltenen Sammelnamen „Monteverdi — Gluck — 200 Jahre Oper" eine bunte, auch hinsichtlich der Darstellung jedes Historisieren vermeidende Vortragsfolge zusammengefügt. In der weihevollen Schönheit des Schlüterhofes, von Fackelschein umkränzt, erklang die Musik prachtvoll klar und letzte Feinheiten offenbarend. Als Solisten wirkten zwei bekannte deutsche Bühnenkräfte mit: Der junge Dresdener Kammersänger Arno Schellenberg gefiel vor allem in einer köstlich gestalteten Arie aus Mozarts „Finta giardiniera"; Elisabeth Friedrich vom Deutschen Opernhaus setzte ihren kultivierten Vortrag für Gluck und für das berühmte „Lamento" aus Monteverdis „Orfeo" ein, in dem sie geradezu die Fäden zwischen dem humanistisch verankerten „dramma per musica" und der romantisch-gesanglichen Opernkunst jüngerer Generationen aufzudecken versuchte.

Trotz der mittäglichen Sommersonntagsstunde, die zur Erfüllung des Wortes „Ich bin vergnügt in meinem Glück" auch außerhalb des großen Steinmeeres locken mochte, hatte sich in der kühlen Gotik der Klosterkirche eine stattliche Gemeinde eingefunden, um die allmonatliche **Bach-Feierstunde der Berliner Propstei** diesmal unter dem genannten Leitwort zu erleben. In diesem Rahmen hat Bachs Kantate wieder ihren Platz innerhalb des Gottesdienstes gefunden, umrahmt von Orgelspiel (Helmut Banning), Schriftwort und Deutung (Propst Eckert), Gemeindegesang und Gebet. Für Bachs 84. Kantate setzten sich Gertrud Steinweg und das frisch musizierende Collegium musicum der Propstei unter Leitung von Ernst Kirsten ein. Es wäre vielleicht angebracht, in einer so auf das Wort abgestimmten Stunde, der Gemeinde auch den Kantatentext in die Hand zu geben. Denn trotz der Aufstellung der Ausführenden inmitten des Kirchenraumes muß das optische mit einer starken Verzerrung des akustischen Bildes bezahlt werden. Dr. Richard Petzoldt

Die **Hochschule für Musik** bot als konzertmäßige Aufführung Glucks „Orpheus und Eurydike" nach der Originalpartitur der Wiener (d. h. der ersten) Fassung von 1762 in der Übersetzung und Bearbeitung von Hermann Abert. Es wurde der Beweis erbracht, daß für eine konzertmäßige Aufführung nur diese erste Fassung — ungekürzt und pausenlos — in Frage kommt. Allerdings füllt sie den Abend nicht ganz aus (weswegen die Bühnen zur Pariser Fassung von 1774 greifen bzw. diese bei Mitbenutzung der Wiener dominieren lassen); aber dafür stellt sie das hauptsächlich in Stimmungsumschwüngen bestehende Geschehen konzentriert und verinnerlicht in geschlossenem Gestaltungszuge dar.

Die von Dr. Herbert Breyer, Klasse Prof. Clemens Schmalstich, dirigierte Aufführung gelangte hier und da zu ergreifender Wirkung; dagegen nahm man schon verschiedene Ungenauigkeiten mit in Kauf. Von den drei Rollen war der Orpheus mit Carola Goerlich am besten besetzt; ihr tragender, modulationsfähiger Alt steht bereits im Dienst gereiften Gestaltens. Elisabeth Wilde (Sopran, Amor) hat eine für eine Koloratursängerin besonders süße Stimme. Elsa Gierschs schmiegsames Organ scheint in bester Entwicklung. Der Opernchor der Hochschule sang mit großer Frische; es spielte das Landesorchester; an den fortwährend mitgehenden Continuo-Cembali saßen Fritz Kohlhase und Gerhard Hegner.

Am 26. Juni, dem zehnten Jahrestag der Gründung des von Prof. Dr. G. Schünemann ins Leben gerufenen und geleiteten **„Deutschen Musikinstituts für Ausländer"**, Berlin, fand im Marmorpalais zu Potsdam eine Matinee der Klavierklasse Eduard Erdmann und der Kammermusikklasse Hans Mahlke statt, die starke Eindrücke bot. Das Programm forderte die Einstellung auf fünf verschieden gerichtete junge Klavierbegabungen, eine geistige Arbeit, die sich indessen lohnte. Der Sudetendeutsche Heinrich Berg spielte Bach, Toccata *fis* moll in gerader männlicher Art (gelegentlich etwas befangen); Gerhard Puchelt, der schon im Berliner Musikleben bekannt zu werden angefangen hat, gestaltete mit echter Musikalität und gutem Sinn für großen Formablauf Schuberts romantische Sonate in *D*-dur op. 53; Paul Eisenhauer zeigte, daß er sich mit Beethovens schwierigen Bagatellen op. 126 recht zu schaffen gemacht hatte; Grace Johnston (Schottland) bewies mit Brahms Balladen op. 10 feinen Sinn für das Klangliche, frühst aufdämmernd Impressionistische dieser Werke. Der Bulgare Sava Savoff endlich, dessen Name bereits Bedeutung hat, krönte die Matinee durch eine hinsichtlich des geistigen wie des technischen Rüstzeuges aus dem Vollen schöpfende Gestaltung von Webers leidenschaftlich rauschender Großer Sonate in *As*-dur op. 39, die wieder einmal zeigte, was sie unter den Händen eines geistig gerichteten Virtuosen sein kann. Zwischen den Klavierwerken brachte Mozarts Duo für Violine und Bratsche K.-V. 423, von Rudolf Zernick (an Stelle des verhinderten Walter Zurbrügg) und Eilif Gunström (Oslo) mit Glanz und Sorgfalt gespielt, willkommene Abwechslung. Die Matinee legte Zeugnis ab von dem hohen Stand der künstlerischen Erziehungsarbeit am Deutschen Musikinstitut für Ausländer. Ernst Boucke

---

Rose-Thater. Im Berliner Osten hat das Rose-Thaeter als einziges noch außerhalb der Vergnügungs- und Kulturzentren liegendes Bühnenunternehmen seinen alten Ruf nicht nur erhalten, sondern in den letzten Jahren womöglich noch verbessert. Der Gemeinschaftsgeist aller Beteiligten, den man anderwärts erst zu erziehen bemüht ist, ist in diesem Hause seit je lebendig. Ein Rückblick auf die hinter uns liegende Spielzeit überrascht durch Fülle und Vielseitigkeit des Werkvorrats, der vom großen Drama bis zur Operette reicht. Theatergeschichtlich bedeutsam ist dieser Sammelpunkt der Musen noch dadurch, daß hier in der warmen Jahreszeit die Gartenbühne alten Schlages nach wie vor zum Genuß leichter Kunst („mehr oder weniger", um einen stehenden Ausdruck dieses Operettenabends anzuwenden) einlädt. Mit welcher Hingabe auf diesen Brettern gespielt wird und mit welcher Begeisterung das sein gesundes Empfinden wahrende Publikum mitgeht, bewies wieder die Operette „Mädi" von Robert Stolz. Sie verleugnet ihre Entstehungszeit (1924) nicht, gefällt aber noch heute durch die liebenswürdigen, wenn auch ziemlich eng bleibenden Einfälle des Komponisten, von denen ein paar Ansätze zur lustspielmusikalischen Szenenausdeutung am ehesten im Gedächtnis bleiben. Das vor allem auf die Leistungen der alten Theaterfamilie Rose (diesmal Loni und Hans), ferner um noch einige Namen zu nennen, auf Erni Roll, Kurt Mühlhardt und Ferdinand Asper gestützte Ensemble konnte einen neuen herzlichen Erfolg für sich buchen und auch die übrigen beteiligten Kräfte bedeckten sich mit Ruhm: mehr oder weniger! Dr. Richard Petzoldt

Westdeutsches Musikleben

Aachen

Beethovens „Neunte" bildete den Schluß und Höhepunkt des Konzertwinters. Chor und Orchester standen auf stolzer Höhe. Wie im Rausch dirigierte v. Karajan. Jeder fühlte: es ist Blut von seinem Blute, Wesen von seinem Wesen. Der Beifall kannte keine Grenzen als Dank dafür, daß v. Karajan sich auf weitere drei Jahre zur Leitung des Aachener Musiklebens verpflichtet hat. Die Solisten taten alles mögliche, um das Soloquartett der Vollendung nahe zu bringen. Die drei letzten Volkssymphoniekonzerte liebten die Überraschungen: Cherubinis Anacreon-Ouvertüre, das Violinkonzert von Werner Trenkner mit Isabella Schmitz (Berlin) als Solistin, die Symphonie mit dem Paukenwirbel von Haydn und „Pini di Roma" von Respighi das eine, „Eine lustige Ouvertüre" von Sczuka, Brahms *B*-dur-Klavierkonzert, von Joe Hoffmann (Berlin) heldisch gestaltet, Beethovens Achte das andere, und das letzte brachte als Schluß der Winterfreuden: Rossinis Ouvertüre „Die Italienerin in Algier", Debussys Iberia, Brahms 4. Symphonie. Alle diese Werke leitete Herbert v. Karajan ohne Partitur. Jedes einzelne war das Ergebnis inbrünstiger Nachgestaltungskraft. Die Aufführung der Matthäuspassion Bachs in Brüssel vor ausverkauftem Saale des Palais des Beaux-Arts und ihre Wiederholung in Aachen wurde zum Triumph deutscher Kultur. Die freundnachbarlichen Wechselbeziehungen beider Volksstämme wurde noch vertieft durch ein Orchesterkonzert unter Leitung von Willem Mengelberg, der Beethoven und Schubert zur klingenden Wirklichkeit werden ließ. Auch das Pariser Calvet-Quartett stand im Dienste dieses künstlerischen Austauschs.

Beethovens „Fidelio" unter Leitung von Herbert v. Karajan in Verbindung mit Spielleiter Anton Ludwig, Bühnenbildner Paul Pilowski und Chorleiter Wilhelm Pitz war das Kultivierteste, was unsere Bühne zu bieten vermag. Eugenie Besalla, Henk Noort, Erich Kuhn, Walter Höfermayer, Emmy Küst und Christoph Reuland schlossen sich dieser Feier der Schönheit ebenbürtig an. Auch in Verdis „Othello" entzündete v. Karajan mit seinem Temperament den dramatischen Zug des Ganzen, der in der überragenden Gestalt des Walter Höfermayer als Jago sinnfälligen Ausdruck fand. Theo Beetz von der Königlich flämischen Oper Antwerpens brachte die Leidenschaft und Hitze des Blutes des Mohren zu überzeugender Wirkung. Voll Anmut sang Elisabeth Wellhagen die Desdemona. Die Lebensgeschichte des Seemanns „Enoch Arden" von Ottmar Gerster gelangte zur Erstaufführung unter Otto Söllner, der die Schönheiten der Partitur so zum Klingen brachte, daß sie sich in das Herz der Zuhörer einsangen und zu einer wahrhaft volkstümlichen Oper wurden, dank auch der hervorragenden Bühnenleistung der Herren Anton Ludwig, Paul Pilowki und Wilhelm Pitz. Dem Spiel der Bühne kam zugute, daß zwei Sänger sich verbanden, die bei der Düsseldorfer Uraufführung mitgewirkt hatten: Josef Lindlar und Henk Noort, Hanna Holten war den beiden Männern eine ebenbürtige Partnerin. Andreas Schiffer

Duisburg

Der Neuaufbau des Opernrepertoires durch Generalintendant Dr. Hartmann sieht vorerst durchweg bekanntere Werke vor, mit alleiniger Ausnahme des „Signor Caraffa" von Sehlbach, über dessen hiesige Uraufführung bereits gesondert berichtet wurde. Um so nachdrücklicher trat die Tanzgruppe der Oper für zeitgenössisches Schaffen ein. Neben der Uraufführung von Ottmar Gersters „Der ewige Kreis" (siehe Nr. 21/22) lernten wir Wagners-Regenys „Zerbrochenen Krug", J. Weismanns „Symphonisches Spiel" und Hermann Reutters „Kirmes von Delft" kennen. Den nachhaltigsten Eindruck hinterließ des Letztgenannten in straffen Maßen gehaltenes, dramatisch kraftvoll belebtes Tanzspiel mit seiner stark persönlichen musikalischen Sprache. Wie anschaulich und volkstümlich wird hier alles gestaltet trotz größter Kunstfertigkeit, die sogar eine grandiose Passacaglia zum Hauptträger des zweiten Aktes macht! Aber auch Wagner-Regenys Tanzlustspiel vermochte durch sinnvoll verlebendigte Rhythmik wie gut getroffene Zeitstimmungen sehr zu fesseln. In Weismanns „Symphonischem Spiel" bewunderte man dagegen die fast klassisch zu nennende und ganz auf tänzerische Auswertung angelegte Formung edlen Gedankengutes. Wilhelm Schleuning und Dr. Paul Struver führten diese Novitäten mit feinem Gefühl für ihre Eigenart zu einwandfreiem Erklingen.

„Der Barbier von Sevilla", „Madame Butterfly" und der „Freischütz" waren die letzten Neuerscheinungen des Repertoires, sämtlich musikalisch vorbereitet und geleitet von Berthold Lehmann, unserm jungen hochbegabten Kapellmeister, der jede Oper in frischer Musizierweise und absoluter Werktreue erstehen ließ. Für die szenische Umrahmung waren Gäste herangezogen worden: dem „Barbier" gaben hübsche Entwürfe von Leni Fries (Essen) unbeschwerte Heiterkeit, den japanischen Stoff gestaltete Paul Walter (Düsseldorf) reichlich wuchtig und schicksalsschwer, während Paul Hoffmann (Düsseldorf) den deutschen Wald für Webers Oper malerisch sehr fein zu erfassen und auch für die Wolfsschlucht eine recht geschickte Lösung zu finden wußte. Als Regisseur für Rossinis Werk stellte sich erstmalig Dr. Max Bührmann vor und inszenierte die prachtvolle Buffooper in gewinnender Fröhlichkeit und musikalischem Geist. Werner Jacob folgte seinem Bühnenbildner in einer das Dramatische kräftig betonenden Spielgestaltung der „Butterfly", während der nach Krefeld verpflichtete Hans Schlote die „Oper des deutschen Waldes" aus deutschem Volkstum und Gemüt heraus lebendig werden ließ. Eine große Zahl bedeutender Gesangsleistungen bestimmten das

solistische Niveau; genannt seien hier Albert Weikenmeiers tenoredel gesungener und temperamentvoll gespielter Almaviva und Linkerton, Ellen Schiffers feinsinnig erfaßte Cho-Cho-San und Agathe, Maria Pahls eindrucksvolle Suzuki, Paul Erthals charakterkomischer Dr. Bartolo, Rud. Feichtmayrs grotesker Basilio, Carmen-Sylva Lichts gewandte Rosina, Toni Müllers dämonischer Kaspar, Rud. Wedels gutmütiger Max und Lily Krayers graziöses Ännchen, zu denen als überlegener Figaro Kurt Reinhold (Düsseldorf) aushelfend hinzutrat.

Im Konzertsaal führte Otto Volkmann sein anerkennenswertes Bestreben fort, neben dem Kulturschatz unserer großen Meister neuzeitliches Schaffen nach Kräften zu pflegen. So hörte man nach Jahren wieder einmal die Böcklin-Suite Max Regers, die in feinster Klangdifferenzierung und verinnerlichtem Vortrag geboten wurde. Solist war Enrico Mainardi; er spielte mit blühendem Ton zu allgemeinem Entzücken Haydns Violoncellokonzert. Volkmann steuerte noch die „Pastorale" bei, die ebenso erlesen und durchdacht erstand wie an einem späteren Abend die „Eroika", mit der die Spielzeit kraftvoll und großartig ausklang. Erstmalig hörte man Julius Weismanns „Sinfonia brevis", ein prächtiges Stück, das in knappster symphonischer Form das reife Können des Freiburger Meisters bekundet und namentlich in dem ländlich-derben Scherzo und dem balladenhaften Andante (Il pensieroso) nachhaltige Eindrücke vermittelt. In Mozarts *d*-moll-Konzert zeigte Hans Waldemar Elschenbroich, ein in Berlin und Duisburg tätiger Nachwuchspianist, alle Voraussetzungen musikalisch-geistiger und technischer Art, um als Mozart-Spieler von Format gelten zu können. Das gleiche Werk diente in einem für die HJ. veranstalteten Symphoniekonzert, dessen Programm Otto Volkmann in überaus geschickter Weise erläuterte und dann leitete, als starke Talentprobe des kaum sechzehnjährigen Fritz Brachmann. Als kammermusikalische Ergänzung ihres Konzertplanes bot die Stadt eine durch Wahl und Ausführung gleich fesselnde Liederstunde Heinz Martens und einen mit ebenso viel Sorgfalt wie Hingabe durchgeführten Abend des heimischen Köhler-Quartetts, während die „Gemeinschaft der Musikfreunde" ihre verdienstliche Winterarbeit durch einen ausgezeichnet verlaufenen, das *Es*-dur-Quartett von Reger und Beethovens *cis*-moll-Quartett zu beglückender Harmonie vereinenden Abend des Strub-Quartettes abschloß und krönte. Im Rahmen der Museums-Feierstunden wurden die *A*-dur-Sonate und ein Zyklus „Minnezeit" für vier Solostimmen mit Klavier nach Texten von R. M. Rilke, von Max Schennemann, erstere durch Max Köhler und den Komponisten, letztere unter Leitung des Unterzeichnenden als Uraufführung geboten, einem interessierten Zuhörerkreise vorgeführt.

Der Städtische Gesangverein, durch Herren des Männergesangvereins „Duisburger Sängerbund" klanglich wirksam bereichert, hat leider seit langem kein abendfüllendes modernes Chorwerk mehr gesungen. Dafür zeigte er den hohen Stand seines Könnens in Schumanns hier fast vergessenem „Paradies und Peri" und der alljährlich wiederkehrenden Matthäus-Passion von Bach. Beide Werke hatte Volkmann mit sorglicher Liebe und tiefem Verständnis einstudiert und brachte sie sodann zu in jeder Hinsicht vollkommener Wiedergabe. Von den Solisten seien Susanne Horn-Stolls Peri, der überzeugend vortragende Schumann-Erzähler Heinz Matthéi, Karl Erbs immer gleich meisterlicher Evangelist und Paul Gümmers edelgeformter Christus genannt, denen als Instrumentalsolisten Max Köhler (Violine), Dr. J. Neyses (Cembalo) und Josef Tönnes (Orgel) nicht nachstanden.

Paul Tödten

Münster i. W.

Die Symphoniekonzerte unserer Stadt in der zweiten Winterhälfte zeigten endgültig, welch ausgezeichneter Orchester- und Chorleiter unser jetziger Generalmusikdirektor Hans Rosbaud ist. Sein feingebildetes Künstlertum gepaart mit echter Musizierfreude, seine gründliche Beherrschung der Materie, die ihn das Meiste auswendig dirigieren läßt, wie sein zielbewußtes, unablässiges Arbeiten an dem ihm unterstellten Orchester ließen in jedem Konzert Leistungen von bedeutender Höhe entstehen. Zwischen die bekannten Werke unserer Orchestermusik waren regelmäßig neue oder in Münster noch nicht gehörte Werke eingefügt. Neu für Münster waren: Symphonie *a*-moll op. 18 von J. N. David, die hier ihre erfolgreiche Uraufführung erlebte und bereits gesondert in diesem Blatt besprochen wurde; „Lieder des Narren" (Shakespeare: „Was Ihr wollt") von Jarnach, von sehr sicherer Hand in feiner Farbigkeit vertont (Solist war Ewald Kaldeweier); „Kartenspiel" von Strawinsky, ein Vorwurf, der der bekannten Eigenart dieses Tonsetzers sehr entgegenkam und mit der geübten Hand des erfahrenen Routiniers gestaltet wurde; und schließlich „Gotische Suite" von Georg Graener, die Empfindung und Sinn für Stimmungswerte mit wirkungssicherem Können vereint zeigt. Als ältere Neuheiten gab es Acht schöne Frauenchöre von Schumann, von dem hier besonders heimischen Hans Pfitzner zusammengefügt und mit sehr bemerkenswerter Orchesterbegleitung versehen; und die „Beethoven"-Variationen von Reger, in der relativ selten gehörten Orchesterfassung, die sich gleichberechtigt neben die Fassung für zwei Klaviere stellt. Als Solisten wirkten mit: Georg Kulenkampff mit eleganter Sicherheit und Tonschönheit in Spohrs „Gesangsszene" und Busonis Konzert; Robert Casadesus (Paris) mit musikalischem und pianistischem Feinschliff in Beethovens *G*-dur-Konzert, Wilhelmina Scharp-Fransen (Enschede) als sichere Spielerin von Chopins *e*-moll-Konzert und Lea Piltti als bemerkenswerte Koloratursängerin. Das diesjährige Passionskonzert brachte zur Abwechslung die in der Gunst des Publikums etwas zurückstehende Johannes-Passion in vorzüglicher Wiedergabe unter Mitwirkung der bekannten Solisten Helene Fahrni, Lore Fischer, Heinz Marten und Johannes Willy.

In den Konzerten der „Gesellschaft zur Pflege der Kammermusik" stellte sich der aus Münster stammende, in Köln ausgebildete und dort wirkende junge Violoncellist Henki Welling vor, der sich unter der sorgsamen pianistischen Assistenz von Rosbaud einen schönen Erfolg erspielte. Im letzten Konzert der Gesellschaft lernten wir das Fehse-Quartett kennen (besonders eindrucksvoll mit Schuberts *G*-dur-Quartett). In den Konzerten der Arbeitsfront und KdF. spielte Elly Ney in prächtiger Abgeklärtheit und Reife; Willi Domgraf-Faßbaender und Gerhard Hüsch gaben je einen Liederabend; der erste mehr mit Stimmenglanz, der zweite mehr mit weichem Piano sein Publikum entflammend. Unter den einheimischen Künstlern traten Erich Hammacher und Dr. H. Enßlin mit je einem Klavierabend hervor; Hammacher mit einem den bekannten Werken aus dem Wege gehenden Beethoven-Abend, Enßlin mit Werken von Bach, Mozart, Ravel und Chopin. Janna Baltz-Birkenfeld (Alt) sang ausdrucksvoll alte italienische Arien und seltener gehörte Lieder von Schubert und Wolf. Der Freiburger Lauten- und Gitarrespieler Anton Stingl zeigte sich als bemerkenswerter Vertreter seines Fachs.

Dr. H. Enßlin

Solingen

Höhepunkt der Symphonie- und Chorkonzerte war das Spiel von Wilhelm Backhaus. Peter Raabe dirigierte mit klugem und planvollem Einsatz der Mittel Bruckners 1. Symphonie und, was am Rande vermerkt sei, eine „Festliche Musik" seines Sohnes Felix, der als 2. Kapellmeister an der „Bergischen Bühne Solingen-Remscheid" wirkt. Wilhelm Stross spielte die Violinkonzerte von Graener und Mozart. Der Städtische Singverein konnte seine von Werner Saam bis ins letzte ausgefeilte Gesangskultur in Fritz Werners Kantate „Und es ward Licht", Schumanns Faustszenen (mit Rudolf Watzke als Faust) und den Brahmsschen Frauenchören beweisen, während ein weiteres Konzert mit der „Thüringer Kantate" von Karl Kämpf auch die Männergesangvereine in die repräsentative Musikpflege einbezog. Ein Abend „Völkische Musik" (Borodin, Ravel, Smetana, Kilpinen) erhielt durch die Kilpinen-Lieder Gerhard Hüschs besonderes Gewicht.

In einem Sonderkonzert stellte Saam mit A. Vogel, Hete Harbeck, W. Jansen, Marianne Porten und E. Schaaf junge Künstler der Heimat vor, die im anspruchsvollen Rahmen den Stand ihres musikalischen Könnens aufzeigen konnten. Zwei Sonderkonzerte bestritt Ludwig Hoelscher, das eine für den Theaterfonds seiner Vaterstadt, das andere für die Werkschaffenden als Weihnachtsgeschenk.

Eine junge, aber lebenskräftige Tradition hat sich Solingen mit seinen von „Kraft durch Freude" unterstützten Betriebskonzerten geschaffen. In dieser aufwärtsweisenden Linie der Kulturarbeit wurde die diesjährige Komponistentagung Höhepunkt und Abschluß eines erfolgreichen Konzertwinters. Mit der Erklärung Prof. Graeners, daß die Komponistentagungen dem Bergischen Lande für immer erhalten bleiben, wurde Solingens aufblühendem Kulturleben die Anerkennung der offiziellen Stellen ausgesprochen und damit ein Ansporn gegeben, seine Arbeit fortzusetzen. Gleichzeitig wurde damit dem Kulturdezernenten, Bürgermeister Dr. Brückmann gedankt, der nicht nur den Umbau der Stadthalle zur „Adolf Hitler-Festhalle" und den Umbau der Ohligser „Festhalle" durchsetzte, sondern auch die Zuschüsse zu Konzert und Theater erhöhte und mit der Planung des Stadttheater-Neubaus, für den 2,8 Millionen RM. aufgewendet werden sollen, Solingens Kulturarbeit für die nächsten Jahre starken Auftrieb sichert.

Ernst Erich Strassl

Literarisches

L. Staackmann Verlag, Leipzig.

Hans Joachim Moser: Die Musikfibel.

Eine Fibel führt gewöhnlich nur in die Grunddinge eines Wissensbereichs ein. Mosers Musikfibel gibt weit mehr: eine klare und lebendige Schau auf das gesamte Gebiet der Musik von den Instrumenten des Altertums über die Musikgeschichte des Abendlandes bis zum soziologischen Umbruch unserer Tage. Zu einer Fibel gehören Bilder. Für das vorliegende handliche Bändchen zeichnete sie, zum Teil nach bekannten Vorlagen, Ernst Böhm. Wer diese Fibel gut kennt, ist über die Anfangsdinge des musikalischen Wissens hinaus. Einen sprachlichen Einwand kann man nicht unterlassen: geht es nicht ohne die gräßliche „Pickelflöte“?

Dr. Richard Petzoldt

Bärenreiterverlag, Kassel.

Hans Klotz: Das Buch von der Orgel.

Das mit großer Sachkenntnis im Sinne der neuen „Orgelbewegung“ geschriebene Werk gibt in lebendiger Form eine Einführung in das Wesen der Orgel. Die übersichtliche mit zahlreichen Abbildungen und Skizzen ausgestattete Darstellung berührt alle Probleme, die irgendwie mit dem Orgelbau zusammenhängen; so die historische Entwicklung des Gebläses, der verschiedenen Trakturen und des Pfeifenwerks. Das ausführliche Kapitel über Register behandelt besonders die alten Pfeifenfamilien der Barockzeit, die gerade in unserer Zeit eine bedeutende Wiederbelebung erfahren. Der Verfasser teilt auch das mit, „was ein Kirchenarchitekt von der Orgel wissen muß“ und gibt Pfarrern und Kirchengemeinden die so notwendige Belehrung, die vor der Anschaffung eines Instrumentes zu beachten ist. Auf einige Dispositionsentwürfe, Hinweise auf liturgisches Orgelspiel, Pflege der Orgel und ausführliches Literaturverzeichnis sei besonders hingewiesen. Dieses vortreffliche Buch wird jedem Organisten und Orgelfreund wertvolle Anregung geben und wird in gleicher Weise jeden Laien bestens unterrichten.

Fritz Kohlhase

Vom Musikalienmarkt

Oxford University Press, London.

William Walton: Crown Imperial 1937.

Diesen Krönungsmarsch hat William für den englischen Rundfunk geschrieben, wahrscheinlich doch wohl für die englische Königskrönung. Die British Broadcasting Corporation hat ihn durch ihr B. B. C. Symphony Orchestra unter Adrian Boult zur Aufführung bringen lassen. Unter welchen Umständen dies geschehen ist, blieb uns jedoch unbekannt. Es war daher auch kaum möglich, zu dieser ausgesprochenen Gebrauchsmusik näher Stellung zu nehmen.

Friedrich Herzfeld

Oxford University Press, London.

Constant Lambert: Summer's Last will and Testament. A Masque for Orchestra, Chorus and Bariton Solo.

Lambert, einer der führenden Musiker Englands aus der jüngeren Generation, hat sich die Worte für dieses Oratorium aus der gleichnamigen Komödie des Thomas Nashe (1593) genommen. Was uns sein Werk so schwer verständlich macht, ist einmal die äußere Tatsache, daß der Klavierauszug in einer Einrichtung für vier Hände erschienen ist. Das liest sich unangenehmer als eine Partitur. Entscheidend ist aber das Innere. Uns ist ein so rücksichtslos atonaler Satz zum mindesten im Chor so fremd geworden, daß wir kaum noch imstande sind, uns völlig in ein solches Werk einzuleben.

Friedrich Herzfeld

Verlag Gebrüder Hug & Co., Zürich und Leipzig.

Rudolf Moser: Sieben Lieder für hohe Stimme mit Klavier, op. 14.

In diesem Liederheft stehen mancherlei widerstrebende Bestandteile gegeneinander. Es sucht Schlichtheit und starken Gefühlsausdruck zu verbinden. Besinnliche Herbheiten sind farbigromantischen Lyrismen, denen oft geradezu etwas Orchestrales anhaftet, eigenartig benachbart. Am geschlossensten wirken Gebilde wie das „Volkslied“, auch das stimmungsvolle Lied „Im Mai“ wird seine Wirkung nicht verfehlen.

Dr. Richard Petzoldt

Henry Litolffs Verlag, Braunschweig.

Nicolaus Bruhns: Gesammelte Werke. 1. Teil. Herausgegeben von Fritz Stein.

Rupert Ignaz Mayr: Ausgewählte Kirchenmusik. Herausgegeben von K. G. Fellerer.

Die beiden vorliegenden Bände erschienen in der vom Deutschen Institut für Musikforschung neu begründeten Reihe „Das Erbe deutscher Musik“, der Nachfolgerin der ehemaligen Denkmälerausgaben. Jene als Band 1 der Landschaftsdenkmale Schleswig-Holstein und Hansestädte, dieser als erster Band der Landschaftsdenkmale Bayern (zugleich Band 37 der „Denkmäler der Tonkunst in Bayern“). Wir haben bereits mehrfach, jeweils beim Erscheinen der Bruhnsschen Kantaten in Einzelausgaben, auf die für Praxis und Wissenschaft gleich bedeutsame Tatsache dieser dankenswerten Gesamtausgabe hingewiesen. Dieser erste Band enthält die Kirchenkantaten 1—7 zugleich mit kritischem Bericht und einer mit warmem Herzen geschriebenen Würdigung der liebenswerten Komponistenerscheinung durch den sorgsamen Herausgeber. — Prof. Fellerer ist ein langjähriger Fürsprecher für den bayerischen Komponisten Rupert Ignaz Mayr (1646—1712), der jedem Studenten der Musikgeschichte bisher wenigstens dem Namen nach als Verfasser der seltsam benamsten Orchestersuitensammlung „Pythagorisches Schmids-Fünklein“ bekannt war. Der vorliegende Auswahlband zeigt ihn auch auf kirchlichem Gebiet als fleißigen und achtbaren Komponisten, den der bisher weit besser bekannten gleichzeitigen norddeutsch-evangelischen Kantatenkomposition gegenübergestellt zu haben ein sehr verdienstliches Unternehmen war. In welchem Maße diese geistlichen Solo- und Chorkonzerte der heutigen Praxis wiederzugewinnen sind, läßt sich freilich nicht voraussagen.

Dr. Richard Petzoldt

Kleine Mitteilungen

Beim diesjährigen **Tag der deutschen Kunst in München** (8. Juli) ist die Musik wieder durch zahlreiche Symphoniekonzerte der führenden deutschen Orchester auf den offenen Plätzen der Stadt vertreten. Außerdem wird an diesem Tage im Festsaal des Deutschen Museums die neue Orgel, Münchens größtes Orgelwerk, eingeweiht. Mit über 5000 Pfeifen und 71 Registern gehört das Instrument zu den tonreichsten der mit allen Erfahrungen der neueren Zeit ausgestatteten Orgeln überhaupt.

Der **13. Internationale Kongreß der Autoren und Komponisten** wurde in Stockholm durchgeführt. Der deutschen Abordnung, die unter der Leitung des Generalintendanten Dr. Drewes stand, gehörten Vertreter des Verbandes deutscher Bühnenschriftsteller und Bühnenkomponisten sowie andrer Verbände an. An dem Kongreß nahmen Abordnungen aus fünfzehn Ländern teil. Als Präsident der schwedischen Vereinigung des Internationalen Musikbüros hielt der Komponist Kurt Atterberg die Begrüßungsansprache am Eröffnungstage.

Durch gemeinsame Vereinbarung zwischen dem Reichserziehungsministerium, dem Reichsinnenministerium, dem Kulturamt der Reichsjugendführung, dem Deutschen Volksbildungswerk, dem Deutschen Gemeindetag und dem Hauptamt für Kommunalpolitik ist die **Bildung von Musikschulen für Jugend und Volk** auf neue Grundlagen gestellt worden. In den städtischen Jugendmusikschulen werden die acht- bis einundzwanzigjährigen die

musikalische Grunderziehung in einem stufenweisen Ausbildungsgang erfahren, während die Musikschulen des deutschen Volksbildungswerkes die Schulung der Erwachsenen durchführen. Zu den Lehrgängen in den städtischen Jugendmusikschulen sind vom 10. Lebensjahr ab nur Angehörige des Jungvolks und der Jungmädel zugelassen. Das Programm der Jugendmusikschulen beginnt mit der Pflege des Volksliedes. In der zweiten Stufe, vom 10. Lebensjahr ab, ist das Erlernen eines Musikinstrumentes vorgesehen. Der Instrumentalunterricht wird die Möglichkeit bieten, besonders Begabte zu fördern. Hierfür werden Stipendien von Staat und Gemeinde bereitgestellt.

Im Anschluß an das **Haus Wahnfried** in Bayreuth ist ein Erweiterungsbau entstanden, das von dem Bayreuther Architekten Hans G. Reißinger, dem Erbauer des Hauses der Deutschen Erziehung und der Ludwig Siebert-Festhalle, entworfen und ausgeführt worden ist. Durch einen gedeckten Raum ist der Neubau mit dem Hause Wahnfried verbunden. Der Neubau soll verschiedenen Anforderungen dienen, so privater Bewohnbarkeit zusammen mit dem Altbau, offiziellen Empfängen zu den Festspielzeiten und Beherbergung prominenter Gäste mit ihren Gefolgen. Im Erdgeschoß reiht sich eine Folge verschieden gestalteter Gesellschaftsräume aneinander.

Im Ostseebad Binz auf Rügen fand eine neuerliche **Tagung des Ausschusses für Kurmusik in der Reichsmusikkammer** statt.

Das Deutsche Zentralinstitut für Erziehung und Unterricht veranstaltet in Zusammenarbeit mit dem Schulungsamt der Staatlichen Hochschule für Musikerziehung vom 23.—30. Juli 1938 in Kettwig-Ruhr ein **Schulungslager „Musik und Spiel"**. Merkblatt auf Anforderung vom Deutschen Zentralinstitut für Erziehung und Unterricht, Berlin W 35, Potsdamer Straße 51/53.

Personal-Nachrichten

In Würdigung der besonderen Verdienste, die sich Staatsrat Dr. **Wilhelm Furtwängler** und Prof. **Edwin Fischer** um die Stadt Potsdam bei den „Festlichen Musiktagen in Potsdam 1938" erworben haben, hat der Oberbürgermeister den beiden in Potsdam ansässigen Künstlern den Goldenen Ehrenadler der Stadt verliehen.

Carl Dechert, der Soloviolончellist der Berliner Staatsoper und Mitglied des Bruinier-Quartetts erhielt den Titel Kammervirtuose.

Theater und Oper

Aachen. In Hinsicht auf die Aufgaben, die das Aachener Theater an der Westgrenze des Reiches gegenüber dem Auslande erfüllt, hat sich die Stadtverwaltung entschlossen, eine Gesamterneuerung des Theatergebäudes vorzunehmen. Nachdem bereits im Vorjahre die Außenseite des Hauses erneuert wurde, wird in diesem Jahre der Zuschauerraum festlichen Charakter erhalten.

Bamberg. Da das 1808 errichtete Theater in Bamberg sehr baufällig ist, hat sich die Stadtverwaltung entschlossen, das Gebäude abzureißen und an seiner Stelle einen modernen Theaterbau zu errichten. Mit der Errichtung des Theaters wird demnächst begonnen werden. Bekanntlich war zur Zeit der Gründung dieses Theaters E. T. A. Hoffmann längere Zeit Bamberger Opernkapellmeister.

Berlin. Das Deutsche Opernhaus Berlin kündigt für die kommende Spielzeit die Uraufführung der Oper „Katharina" von Arthur Kusterer an. Der Komponist, der als Lehrer an der Hochschule für Musik in Berlin wirkt, konnte bereits mit seiner Oper „Diener zweier Herren" beachtliche Erfolge erzielen. Ferner wird das Ballett „Der tanzende Traum" seine Uraufführung erleben. Franz Lehár hat seine Meisteroperette „Die lustige Witwe" einer vollständigen Umarbeitung unterzogen, die ebenfalls im Deutschen Opernhaus zum erstenmal in Szene gehen wird. — Das bisher in der Provinz außerordentlich erfolgreiche Bühnenwerk von Norbert Schulze, „Schwarzer Peter", bringt das Deutsche Opernhaus erstmals nach Berlin. Im Auftrage des Generalintendanten Rode arbeitet Rudolf Wagner-Régeny an der Komposition einer neuen Oper für dieses Institut. Lortzings „Prinz Caramo", der übrigens schon für die vergangene Spielzeit angezeigt war, soll in der Bearbeitung von Georg Richard Kruse in Szene gehen.

— Die Volksoper beginnt ihre neue Spielzeit Anfang September mit der Neueinstudierung von Mozarts „Zauberflöte". Die musikalische Leitung hat Erich Orthmann, Regie führt Carl Möller, Bühnenbildner ist Walter Kubbernuß.

Bremen. Generalintendant Oskar Walleck hat für die kommende Spielzeit des Bremer Staatstheaters neben verschiedenen Gastinszenierungen in der Oper die Inszenierung von Malipieros neuester Oper „Antonio und Cleopatra", die in Bremen ihre reichsdeutsche Erstaufführung erleben wird, übernommen.

Kassel. „Elisabeth von England", die neue Oper von Paul v. Klenau, wurde vom Staatstheater Kassel zur Uraufführung erworben.

Magdeburg. Das Stadttheater hat die Oper „Gudrun" von Ludwig Roselius für die nächste Spielzeit angenommen.

Mailand. Die italienische Uraufführung der neuen Oper von Ermanno Wolf-Ferrari, „La dama boba", nach einem Text von Lope de Vega, findet Anfang Januar 1939 in Mailand, kurze Zeit vor der deutschen Erstaufführung in Berlin, statt.

Weißenburg. Die diesjährige Spielzeit der Weißenburger Opernfestspiele begann am 3. Juli mit Nicolais Oper „Die lustigen Weiber von Windsor". Die Opernfestspiele finden jeden Sonntag bis 21. August statt.

Wien. In der nächsten Spielzeit wird die Staatsoper hauptsächlich Repertoirewerke erneuern. Neu inszeniert werden u. a. „Lohengrin", „Don Juan" und „Bohème", ferner „Freischütz", „Salome" und „Carmen". In Aussicht sind genommen: Verdis „Simone Boccanegra", Aubers „Fra Diavolo" und die 1922 erstmals aufgeführte Oper „Notre Dame" des Wiener Komponisten Franz Schmidt. Als Erstaufführung ist zunächst Borodins „Fürst Igor" vorgesehen. Mit bedeutenden Sängern Großdeutschlands sind feste Gastspielbindungen eingegangen worden, so mit Maria Müller, Jarmila Novotna, Gertrud Rünger, Max Lorenz, Josef v. Manowarda, Helge Roswänge, Franz Völker und mit dem schwedischen Heldentenor Set Svenholm. Generalmusikdirektor Leopold Reichwein wird seine Kraft von der nächsten Spielzeit an wieder stärker der Oper widmen und an dreißig Abenden am Pult der Staatsoper erscheinen.

Konzert-Nachrichten

Ankara. Das „Philharmonische Orchester" in Ankara hat wiederum eine sehr inhalts- und arbeitsreiche Spielzeit unter Leitung von Dr. Ernst Praetorius hinter sich. Es wurden zahlreiche Werke, die dem klassischen Programmbestand angehören, aufgeführt, daneben aber auch Werke neueren Ursprungs, darunter solche von d'Albert, Ansorge, Atterberg, Debussy, Dukas, Erkin, Göhler, Heller, Höller, Markowitz, Mjaskowsky, Ravel, Roussel, Rozsa, Fl. Schmitt, Schostakovitsch, Sibelius, Strauß, Weinberger, Zador.

Bad Pyrmont. Das 3. und 4. Symphoniekonzert stand unter Leitung von Carl Maria Artz, der sich mit der Meininger Landeskapelle erfolgreich mit zeitgenössischer Musik einsetzte! Es kamen in diesen Konzerten des Wiener Meisters Franz Schmidt dritte Symphonie in *A*-dur zu Gehör, das Konzert für Orchester von Max Trapp und die Humoreske in Variationenform über das Lied „Gestern Abend war Vetter Michel da" von Georg Schumann.

Berlin. Das Deutsche Opernhaus veranstaltet in der nächsten Spielzeit wieder vier Symphoniekonzerte unter den Generalmusikdirektoren Dammer und Rother. Solisten sind: Then Berg, Walter Rummel, Edwin Fischer, Georg Kulenkampff. Zu Ehren des 70. Geburtstages von Hans Pfitzner veranstaltet das Deutsche Opernhaus am 5. Mai eine Lied-Matinée; ebenso wird am 11. Juni 1939 des 75. Geburtstages von Richard Strauß gedacht werden.

Bremen. In Bremen wurde unter tatkräftiger Förderung des Senators für das Bildungswesen, Dr. v. Hoff, ein schon länger gehegter Plan der Gründung einer Volkssingschule nach dem Augsburger Vorbild verwirklicht. Die erste gesangliche Eignungsprüfung hatte das erfreuliche Ergebnis, daß von sechshundert angemeldeten Kindern aus den Jahrgängen 1929 und 1930, fünfhundertundfünfzig als stimmlich geeignet den ansehnlichen Stamm der neuen Schule bilden werden. Die Schule steht unter Leitung von Hermann Niemeyer, Gauchormeister im Reichsverband der Gemischten Chöre.

Buenos Aires. Der von Georg Runschke geleitete deutsche evangelische Kirchenchor, der sich bisher die Schütz- und Buxtehude-Pflege angelegen sein ließ, bereitet einen den deutschen Meistern Georg Böhm und Johann Kuhnau gewidmeten Abend vor. Die „Deutsche Konzertgesellschaft" verheißt zwei Veranstaltungen: Bach-Kantaten und in ihren 100. Konzert, das zugleich die Fünfundzwanzigjahrfeier ihres Bestehens bedeutet, das Oratorium „Die heilige Elisabeth" von Joseph Haas. Der verdienstvolle Leiter dieser Vereinigung ist Josef Reuter. Im Teatro Colon wird Wilhelm Backhaus sämtliche Beethoven-Sonaten spielen.

Säckingen (Baden). Im Rahmen eines vom Reichssender Frankfurt und dem Deutschen Kurzwellensender aus dem Säckinger Schloßpark übertragenen „Alemannischen Heimatabends" gelangte das von dem Säckinger Heimatdichter Prof. Walter Haas geschaffene und von Musikdirektor Kurt Layher vertonte Heimatlied „Gruß an Säckingen" zur Uraufführung. Die Ausführenden (Männerchor Säckingen unter Leitung des Tonsetzers) mußten sich sofort zu einer Wiederholung entschließen.

Wien. Die Wiener Philharmoniker werden im kommenden Konzertwinter wieder acht philharmonische Abonnementskonzerte geben, als deren Hauptdirigent Staatsrat Prof. Dr. Wilhelm Furtwängler gewonnen wurde. Unter seiner Leitung stehen vier Abonnementskonzerte sowie das Nicolai-Konzert, dessen Reinertrag dem Wohlfahrtsfonds der Wiener Philharmoniker zufließt. Zwei Abonnementskonzerte übernimmt Willem Mengelberg, je eins leiten der ständige Gastdirigent der Wiener Staatsoper, Hans Knappertsbusch und Victor de Sabata. Neben diesen Abonnementskonzerten sind zwei außerordentliche Konzerte vorgesehen, deren Dirigenten Richard Strauß und Hans Knappertsbusch sind.

Aus Künstlerkreisen

Prof. **Bruno Hinze-Reinhold** (Berlin) spielte anläßlich der Gaukulturwoche in Danzig am Tage des Rundfunks das *A*-dur-Klavierkonzert von Liszt mit großem Erfolge.

Edmund Kaiser wurde ab 1. September als 2. Kapellmeister an das Stadttheater Stralsund verpflichtet.

Max Trapps in Essen, auf dem Internationalen Musikfest in Stuttgart sowie während der Reichsmusiktage in Düsseldorf erstmalig aufgeführtes Violoncellokonzert wird im kommenden Konzertwinter zahlreiche Aufführungen erleben u. a. in Nürnberg, Leipzig (Gewandhaus), Bielefeld (Musikdirektor Gößling) und am 7. Dezember 1938 in Wien (Gesellschaft der Musikfreunde). Trapps 5. Symphonie wird am 25. Oktober 1938 Eugen Papst zur Kölner Erstaufführung bringen. Generalmusikdirektor Gahlenbeck (Schwerin) hat das Werk ebenfalls zur Aufführung vorgesehen.

Kammersängerin **Gertrud Rünger** ist von der Mailänder Scala verpflichtet worden, bei der Aufführung von Verdis Oper „Macbeth" aufzutreten.

Kammersängerin **Anny Konetzni** von der Wiener Staatsoper wird ein Gastspiel in Buenos Aires geben.

Das **„Kölner Kammertrio für alte Musik"** (Pillney [Cembalo], Fritzsche [Flöte], Schwamberger [Gambe]) wurde für eine drei Monate dauernde Amerika-Tournee verpflichtet. Die Künstler werden in rund vierzig Konzerten vorwiegend deutsche Musik des 17. und 18. Jahrhunderts sowie der Gegenwart zu Gehör bringen.

Das Klavierkonzert *a*-moll von **Eberhard Wenzel** wurde bei der in diesem Jahre erstmalig erfolgten Verteilung des Schlesischen Musikpreises ausgezeichnet. Das Werk ist u. a. mehrfach von Prof. Julius Dahlke gespielt worden. Die Kantate desselben Komponisten „Daß dein Herz fest sei" kam kürzlich durch den Dresdener Kreuzchor unter Prof. Rudolf Mauersberger zu erfolgreicher Aufführung.

Herta Heinemann, eine Schülerin von Maria Elgaden, übernahm in den weiteren Aufführungen von Glucks „Orpheus und Eurydike" auf der Freilichtbühne des Reichssportfeldes neben Emmi Leisner (Orpheus) die Rolle der Eurydike. Die Künstlerin ist zum Herbst nach Lübeck verpflichtet worden.

Julius Kopsch vollendete ein neues symphonisches Werk „Nächtlicher Festzug", Polonaise für großes Orchester, das in der kommenden Spielzeit zur Uraufführung gelangen wird.

Henk Badings neues Orchesterwerk „Heroische Ouvertüre" wird Albert Bittner am 18. Oktober 1938 in Essen zur Uraufführung bringen.

Der Dresdener Komponist **Hanns Kötzschke** hat ein vieraktiges Bühnenwerk mit Musik, „Das Turmschloß", vollendet.

Paul Krauses „Pfingstmusik" op. 55, wurde kürzlich im Reichssender Königsberg uraufgeführt. Sein op. 57 erklang erstmalig in Stollberg im Erzgebirge. Die Choralstudien standen auf den Vortragsfolgen in Erfurt, Greiz, Kassel, Leipzig, Wittenberg, Wurzen und Bolton (England).

Generalintendant Spring hat die Sopranistin **Maria v. Bartsch** für mehrere Jahre für jugendlich-dramatische und italienische Sopranpartien an die Kölner Oper verpflichtet. Die Wiener Sängerin hat bei dem diesjährigen internationalen Musikwettbewerb der Wiener Staatsakademie den 1. Preis davongetragen.

Karl Schäfers „Suite für Violine und Kammerorchester" wurde anläßlich der Gaukulturwoche in Bayreuth mit Maria Neuß als Solistin aufgeführt. Das Werk erklingt demnächst mit der gleichen Solistin in Bad Orb.

Kurt Thomas' „Hohes Lied der Arbeit" kommt anläßlich des Schweizerischen Arbeiter-Sängerfestes am 9. Juli in Zürich zur Erstaufführung für die Schweiz. Die Leitung hat Musikdirektor Robert Müller, Luzern.

Verantwortlich für die Schriftleitung: Dr. Richard Petzoldt, Berlin-Wilmersdorf. — Verantwortlich für den Anzeigenteil: Elly Schumacher, Berlin-Südende, Doelle-Straße 48. — Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel, Leipzig C 1. Erfüllungsort und Gerichtsstand Leipzig. II. Vj. D. A. 950

Wohnungs-Tafel
Künstler / Unterricht / Institute

Gesang

Sopran und Mezzosopran

Helene Fahrni Oratorien u. Lieder. Leipzig C 1 Lortzingstraße 14II, Tel. 22289

Hilde GAMMERSBACH Sopran / Oratorien-Lieder KÖLN-Roisdorf, Bonner Str. 31, Tel. Bonn 5762

Eva Gilbert-Lessmann Konzert- und Oratoriensängerin (Sopr.) Hamburg 39, Agnesstr. 37

Adine Günter-Kothé hoher Sopran SEKRETARIAT: GLIMPF BERLIN W 15, Xantener Straße 14 / Telefon 925727

GERDA JAHN SOPRAN, Konzert- und Oratoriensängerin Bln.-Wilmersdorf, Gerdauer Str. 5, Fernruf 871581

Edith Laux Oratorien / Liederabende. Leipzig S 3 Kaiser-Wilhelm-Str. 69 / Ruf 33667

MARGOT MÜLLER — Oratorien • Lieder / Sopran — Hagen (Westf.), Fleyerstraße 16

ELSE REUTER-NEEB Konzert- und Oratoriensängerin - Sopran Weilburg/Lahn Adolfstraße 5, Tel. 514

ELSE RUECKER Konzert- und Oratoriensängerin — Sopran Wiesbaden, Dotzheimer Straße 51, Telefon 20897

Marta Schilling Sopran · Lied, Oratorium Berlin-Zehld., Sven-Hedin-Str. 64 · 848622

Lotte Schrader Sopran, Oper-Konzert-Oratorium Sekretariat: Berlin-Charlottenburg 1 Fernsprecher 345977

Sopran und Mezzosopran

Aenny Siben Oratorien und Lieder Frankfurt a. M., Wiesenau 11, Tel. 75637

Heddy VOSS Sopran / Berlin, Kaiserdamm 83II Wuppertal-Barmen, Brahmstraße 4

Hilde Wesselmann Sopran—Oratorium—Lied W.-Barmen, Oberbergische Str. 64. Tel. 60000

Alt

Lore Fischer ORATORIEN / LIEDERABENDE Stuttgart W, Gaußstr. 74, Fernruf 65394

RUTH GEHRS ORATORIEN — LIEDER — ORCHESTERGESÄNGE SEKR.: BERLIN-CHARLOTTENBURG 1. TEL. 345977

Eva Jürgens ALT-MEZZO W.-Barmen, Wertherhof 6, Tel. 52291

Hede WEIMANN Oratorien, Liederabende KIEL, Schillerstraße 7 / Telefon 7089

Bariton

Hans Friedrich MEYER LIED-ORATORIUM, Berlin-Neuwestend, Bolivarallee 7, Tel. 991682

Alfons Schützendorf Bariton Oper — Oratorien Berlin-Charl., Berliner Str. 22, Tel.: 312324 / Gesangspädagoge

Tenor

Clemens ANDRIJENKO Konzert-Oper Berlin-Steglitz, Albrechtstr. 72b

Dauerinserate verbürgen Erfolg!
Die AMZ. bietet günstige Sonderbedingungen

Nummer 29/30 · 22. Juli 1938

Allgemeine Musikzeitung

Rheinisch-Westfälische Musikzeitung · Süddeutscher Musikkurier
Berlin · Leipzig · Köln · München
65. Jahrgang



Horst Tanu Margraf
Städtischer Musikdirektor in Remscheid

Postversand ab Leipzig

ALLGEMEINE MUSIKZEITUNG

Hauptschriftleitung und Geschäftsstelle: Berlin-Südende, Doelle-Straße 48 • Fernspr. 75 12 38

Telegramm-Anschrift: Musikzeitung Berlin-Südende. Bankkonto: Deutsche Bank und Diskonto-Gesellschaft, Depositenkasse L III, Berlin-Tempelhof. Postscheckkonto: Berlin 28328. Zu beziehen durch die Geschäftsstelle Berlin-Südende, Doelle-Straße 48, und Köln a. Rh., Am Hof 30—36, sowie durch alle Musikalien- bzw. Buchhandlungen und Postanstalten.

Geschäftsstelle für die Rheinprovinz und Westfalen: Musikalienhandlung P. J. Tonger, Köln a. Rh., Am Hof 30—36; Fernsprecher 2259 48; Postscheckkonto: Allgemeine Musikzeitung Köln 55923 • Schriftleitung: Studienrat Alois Weber, Köln-Deutz, Markomannenstraße 12; Fernsprecher 12674

Geschäftsstelle für München und Süddeutschland: Süddeutsche Konzertdirektion Otto Bauer. G.m.b.H., München, Wurzer Straße 16, u. Musikalienhandlung Otto Bauer, München, Maximilianstraße 5 • Stadtauslieferungsstelle für Groß-Berlin: Bote & Bock, Berlin W 8, Krausenstraße 61 • Auslieferung in Leipzig: Breitkopf & Härtel, Leipzig C 1, Nürnberger Straße 36—38 • Die Zeitung erscheint jeden Freitag, vom 15. Juli bis 1. September zweiwöchentlich • Bezugspreis durch Postzeitungsamt und den Buchhandel bezogen RM. 6.25 vierteljährlich einschließl. Bestellgeld • Bei Versand nach dem Ausland werden Porto und Streifbandkosten berechnet • Preis der Einzelnummer RM. 0.70

Anzeigenpreise werden nach Millimeterzeilen berechnet. Zur Zeit gilt Preisliste Nr. 5 vom 1. Januar 1938. Ausführliche Auskunft auf schriftliche Anfragen

Für unverlangt eingesandte Manuskripte keine Gewähr. Rückporto ist beizufügen

Allgemeine Musikzeitung

Wochenschrift für das Musikleben der Gegenwart

RHEINISCH-WESTFÄLISCHE MUSIKZEITUNG / SÜDDEUTSCHER MUSIK-KURIER

Herausgeber: Paul Schwers

65. Jahrgang | Berlin, Leipzig, Köln, München, 22. Juli 1938 | Nummer 29/30

Wo steht die deutsche Musikwissenschaft?

Von Dr. Otto Riemer, Magdeburg

Die Reichsmusiktage in Düsseldorf haben, so neu ihre Einrichtung im deutschen Musikleben und der deutschen Öffentlichkeit gegenüber gewesen ist, auch der fachkundigen und sonst Feste gewöhnten Musikwelt etwas grundsätzlich Neues gebracht: nämlich die organisierte Anteilnahme der deutschen Musikwissenschaft. Es lag gewiß nahe, daß an jenem Tag, der ihr gewidmet war, ein Problem wie das des Verhältnisses von Rasse und Musik, das Prof. Blume eingehend behandelte, im Vordergrund stand, aber die Debatten und Ansprachen rings um dieses Thema bewiesen doch das heiße Bemühen um eine grundsätzliche Neuorientierung, um eine neue Zielsetzung in dieser jüngsten Geisteswissenschaft. Es gehört z. B. durchaus in diese Richtung einer zeitgebundenen Fragestellung, wenn Prof. Korte aus Münster das Finden der irrationalen Kräfte des Erbstils und ihres Zusammenhangs mit dem Zeitstil als eine der vordringlichsten Aufgaben der heutigen Musikwissenschaft bezeichnete.

Allein, man verrät kein Geheimnis, wenn man die Plötzlichkeit, mit der solche Themen wie Rasse und Erbstil in die musikwissenschaftliche Forschung eingezogen sind, als unmittelbare Frucht der allgemeinen geistigen Umwälzung und einer zeitgemäßen Fragestellung erkennt. Es deutete jedenfalls noch vor etwa zehn Jahren nicht das geringste darauf hin, daß die deutsche Musikwissenschaft schon geneigt gewesen wäre, sich mit solchen Problemen zu befassen. Man erschien damals ja schon fortschrittlich, wenn man im Bereich der „historisch-nationalen Klangstile“ das Wesen der deutschen Musik besonders untersuchte und hervorhob. Diese schnelle Reaktion auf außermusikalische Kräfte und Forderungen mag im Zeitalter auch der geistigen Konzentration in ihrem Endergebnis begrüßenswert sein. Von der einzelnen Disziplin aus gesehen, muß sie aber auch bedenklich erscheinen, weil sie allzu deutlich den Mangel einer starken Eigenrichtung offenbart.

Das Krisenstadium selbst ist denn auch deutlich erkennbar. Will man in großen Zügen die Geschichte der deutschen Musikwissenschaft zeichnen, so stehen etwa folgende Stationen an ihrem Wege: 1. Das Prinzip des Sammelns (Winterfeld, Kretzschmar). 2. Das Prinzip des Ordnens (besonders nach Stilen bei Riemann, Wolf, Bücken). 3. Das Prinzip des Deutens (Auswahl- oder Tendenzgeschichtsschreibung bei Moser, Mersmann oder Kurth, bei dem die Psychologisierung nur einen Spezialfall bedeutet[1]). Nun aber trat ein sichtbares Verlegenheitsstadium ein. Flüchteten die einen in die Lokal- und Landschaftsgeschichte in demselben Maße, wie etwa dreißig Jahre früher die Biographie zum guten Ton des Musikforschers gehörte, so empfanden die anderen die Krise der Forschung[2] und suchten in neue Prinzipien vorzustoßen: die Möglichkeiten einer soziologisch orientierten Musikwissenschaft wurden erörtert und tatsächlich schienen die Fragen nach dem Verhältnis von „Musik und Gesellschaft“ den Schlüssel für eine Reihe von neuen Fragestellungen zu geben. Das „Konzert“ wurde neu gewertet, nachdem die Krise des öffentlichen Musizierens seine Diskussion unabwendbar gemacht hatte, die Chorgesangsbewegung wurde für die zünftige Forschung mehr und mehr hoffähig, von Wissenschaftlern behandelt und gefördert, Volkslied, Volkstum und das Lied der Bewegung gaben bald weitere Anregungen (Müller-Blattau). Das alles blieb doch aber mehr

---

[1]) Ein treffendes Beispiel für diese drei Typen bietet das Lebenswerk von Arnold Schering: Der junge Privatdozent gesellt sich noch den Sammlern zu (Oratorium, Instrumentalkonzert), bis dann 1912 mit der niederländischen Orgelmesse und wenig später mit den Studien zur Frührenaissance das Stilprinzip vorherrscht, um schließlich über den Symbolbegriff in die deutende Ästhetik (Bach, Beethoven-Studien) hinüberzuführen. Selbstverständlich schließt der Versuch einer solchen Schematisierung bei der Regsamkeit gerade dieses Gelehrten das Übergreifen einzelner Stufen in andere nicht aus.

[2]) Ein Musterbeispiel für die Krise scheint mir Bückens Handbuch der Musikwissenschaft zu sein, das halb wissenschaftlich, von führenden Wissenschaftlern geschrieben, doch auch halb populär sein möchte und mit der fast überreichen Bebilderung zwischen Wissenschaft und Volkstümlichkeit pendelt oder doch einen Mittelweg sucht.

Das nächste Heft erscheint als Nummer 31/32 am 5. August

oder weniger auf Einzelfälle beschränkt. Was tat die übrige deutsche Musikwissenschaft zu dieser Zeit? Sie ging entweder auf der psychologisch-typologischen Linie weiter, für die die Namen Becking — Danckert (Ursymbole melodischer Gestaltung) — Steglich (Bach) bezeichnend sein mögen, oder sie glaubte möglichst weit sich der musikalischen Praxis zur Verfügung stellen zu sollen und ließ daher keine Gelegenheit zu Neuausgaben alter Musik ungenutzt (Engel — Gerber — Schenk) oder ging endlich anscheinend unbekümmert um die Ereignisse der Zeit auf dem alten Weg der Stilerforschung weiter, um mit bekannten Mitteln auf alten Gebieten neue Erkenntnisse zu finden (Besseler — Bücken).

Ohne Zweifel würde der mittleren dieser drei Gruppen ihrem Prinzip nach Beachtung und Zustimmung zukommen, wenn nicht das rein Wissenschaftliche dabei auf die Dauer doch zu kurz käme. Schließlich ist Herausgebertechnik mindestens ebensosehr eine Angelegenheit musikalischer Praxis und das Urteil über aufgefundene alte Musik ebensosehr Aufgabengebiet des Praktikers. Aber dennoch liegt hier ein brennendes Lebensproblem der deutschen Musikwissenschaft, die in Zukunft weit mehr als bisher ihre Existenzberechtigung durch die Verbindung mit der Praxis wird erweisen müssen. Wenn es noch heute üblich und möglich ist, daß große Dirigenten, Generalmusikdirektoren, Podiumskünstler und Intendanten sogar mit einem gewissen Stolz behaupten, die Musikwissenschaft zu ignorieren, keine Zeitschrift zu lesen und auf Forderungen der musikalischen Gelehrsamkeit in Fragen der Besetzung, der Dynamik, der Instrumentenwahl (Orgel — Cembalo!) u. a. m. sich taub zu verhalten, so ist das auf die Dauer ein entwürdigender und für die Musikwissenschaft nicht ungefährlicher Zustand. Die Spannung zwischen diesen Auffassungen findet ihren sichtbaren Ausdruck in der Formel: „Erkenntnis und Erlebnis" und scheidet darüber hinaus in der Praxis den Bildungsmusiker vom Temperamentsmusiker. Schon diese einfache Überlegung sollte dem Praktiker zu denken geben und ihn der Wissenschaft gegenüber williger machen, besonders nachdem Gestalten wie Wagner, Liszt oder Alfred Lorenz, um nur einige zu nennen, leuchtendes Vorbild gegeben haben. Aber solche Überlegungen sollten auch der deutschen Musikwissenschaft Anlaß geben, ihr Arbeitsfeld anders als bisher abzugrenzen und aufzuteilen. Sie sollte ihre Fachleute in die verschiedenen Arbeitsgebiete der musikalischen Praxis entsenden, besonders seitdem durch Zeitschriften, Presse, Musiklager der HJ., der Reichsmusikkammer oder des Nationalsozialistischen Lehrerbundes und durch die musikalischen Einführungen in Volkshochschulen und in der Arbeit der NS.-Gemeinschaft „Kraft durch Freude" zahlreiche leicht zu begehende Brücken gebaut sind. Ein solcher Vorschlag steht gottlob keineswegs nur auf dem Papier: ich halte es für sehr symbolhaft, wenn ein Universitätsprofessor der Musikwissenschaft die Leitung eines großen „Festes der Chöre in Schleswig-Holstein" übernimmt, wie es Prof. Blume kürzlich tat, oder wenn Prof. Becking von der deutschen Universität in Prag praktisch mitten im sudetendeutschen Musikleben steht. Ist es Zufall oder auch wieder Symbol, daß gerade von den Grenzländern, aus den Gebieten kämpfenden und ringenden Volkstums solche Meldungen kommen und gerade dort solche Wünsche zuerst Wirklichkeit werden? Wie dem auch sei, hier liegt einer der entscheidenden Ansatzpunkte für die deutsche Musikwissenschaft, soll sie anders von Papier und Schreibtisch loskommen zum klingenden Leben.

Bis jetzt freilich — auch das muß bei dieser Gelegenheit einmal gesagt werden — hat sie diese Pionierarbeit im wesentlichen einer Zwischenschicht von Musikschriftstellern überlassen, die für die Vermittlung zwischen Wissenschaft und Praxis von keiner Seite Dank erfuhr. Den Wissenschaftlern selbst war diese Art der „Popularisierung" ihrer Arbeit, auch wenn sie durchaus ernsthaft und sachkundig erfolgte, zum mindesten verdächtig, wenn nicht gar unangenehm. Für die Praktiker aber waren diese armen „Musikliteraten" meist auf halbem Wege liegengebliebene Genies, verkrachte Künstler, die sich als Dirigenten oder Podiumsvirtuosen ihr Leben erträumt hatten und nun enttäuscht auf das geduldige Papier zurückgezogen waren. Das mag manchmal zutreffen, dort aber, wo gediegene wissenschaftliche und künstlerische Vorbildung und eine ausgezeichnete Begabung für diese Arbeit vorliegen, hätte die deutsche Musikwissenschaft die weitere lohnende und schöne Aufgabe, sich schützend vor sie zu stellen. Sie leisten der deutschen Musik und der deutschen Forschung mehr Dienste als man zunächst glauben mag — Beweise dafür liefern die großen deutschen Tageszeitungen und die Musikzeitschriften fast täglich in Mengen. Wie aber sieht es beruflich und ständisch mit ihnen aus? Niemand, wenn nicht eine starke deutsche Musikwissenschaft, hat ein ernsthaftes Interesse daran, sie ebenso, und durch die Beamtenstellung vieler ihrer Führer noch leichter, ständisch in die Organisation der Reichsmusikkammer einzugliedern wie etwa die Fachschaft der Komponisten, deren jährliche Heerschau auf Schloß Burg schon ein fester Bestandteil des deutschen Musiklebens geworden ist.

Dann sind auch die anderen Fragen wie etwa der Hausmusik, der Schulmusik, der Unterhaltungsmusik, der Musikerziehung und wie die noch immer brennenden Probleme unserer Tage noch heißen mögen, in natürliche Verbindung zur deutschen Musikwissenschaft zu bringen. Sie hätte überall ein gewichtiges Wort mitzureden, auch z. B. in den Fragen einer wirklichen Unterhaltungsmusik. Aber nur zu leicht hat man heute den Eindruck, daß sie abseits steht und daß die Kunst, der sie dienen soll, auch ohne sie zu leben scheint. Es mag vermessen erscheinen an dieser Stelle die Musikwissenschaft von heute um die Prüfung ihres Weges zu bitten; es mag aber verständlich werden von einem, der mit glühender Begeisterung die ganze Schule der Musikwissenschaft durchlief, der aber heute im Amt eines städtischen Musikbeauftragten und eines staatlichen Musikberaters bei der Regierung täglich tiefer in die Sorgen und Nöte unserer musikalischen Praxis hineinschaut und jene Kräfte bei der Bekämpfung dieser Sorgen und Nöte vermißt, die ihm einst den Weg zu dieser Bahn gewiesen hatten.

Johann Nepomuk Mälzel

Zum 100. Todestag am 21. Juli 1938

Von Dr. Wolfgang Schmieder, Leipzig

Er war ein außergewöhnlicher Mensch, dieser Johann Nepomuk Mälzel. Und es ist schön, daß sein hundertster Todestag am 21. Juli dieses Jahres Anlaß gibt, sich seiner zu erinnern. Und es ist ganz besonders schön, daß dieses Sich-Erinnern unterstützt und verbreitert werden kann auf Grund von Materialien, die das unerschöpfliche Archiv des Hauses Breitkopf & Härtel getreulich ein Jahrhundert hindurch aufbewahrt und bisher noch ungenutzt gelassen hat.

Seinen Weltruf erlangte Mälzels Name durch die Erfindung des Metronoms, jenes Taktmessers, der heute noch als pädagogisches Hilfsmittel im Musikunterricht beliebt und oft unentbehrlich ist. Bei der Entstehungsgeschichte dieser Erfindung tritt uns bereits das „Außergewöhnliche" in der Persönlichkeit Mälzels entgegen. Oder ist es nur das typische Erfinderschicksal, daß im Jahre 1818, also fünf Jahre nach Mälzels ersten Versuchen und deren Bekanntmachung, ein Mann kommen mußte, der Mälzel die Erfindung rundweg abstritt? Dieser holländische Mechanikus, namens N. Winkel, wußte die zu seiner Zeit maßgebende Allgemeine Musikalische Zeitung so sehr von der Wahrheit seiner Behauptung zu überzeugen, daß sie nicht davon Abstand nahm fol-

gende Notiz[1]) aufzunehmen: „Erklärung. Da ich nun Gelegenheit gehabt habe, einen Metronom von Hrn. Mälzel zu sehen, so erkläre ich hierdurch, daß die Erfindung dieses Metronomen mir zugehört, und nicht Hrn. Mälzel. Beweise dafür befinden sich in meinem Aufsatz vom 14. März 1818, welchen ich damals der Redact. der musikal. Zeitung übersendet habe. Amsterdam, d. 9. Jun. 1818."

Das klingt recht bestimmt und sieht nicht nach Flunkerei aus. Auch die etwas laxe Art, mit der Mälzel diesem peinlichen Vorwurf entgegentrat, gibt zu denken. Er schrieb am 22. Juli 1818 aus London an die Firma Breitkopf & Härtel: „. . . kann ich von den Metronomen auch keinen wirklichen Nutzen ziehen, so darf ichs doch nicht zugeben, daß man mir so die Ehre der Erfindung raube." Und am 20. April des nächsten Jahres: „. . . Den Anmaßungen des Herrn Holländers werde ich, sobald ich nur ein wenig Muße habe, beantworten (sic!) lassen." Diese Muße scheint er bis zum Jahre 1821 und wohl auch weiterhin nicht gefunden zu haben. Im Januar 1821 bat er noch die Redaktion der Allgemeinen Musikalischen Zeitung darum, ein paar Zeilen des Inhaltes aufzunehmen, daß er auf den Artikel des Holländers in einer besonderen Schrift antworten werde. Das war alles. Die geplante Schrift ist offenbar nie erschienen.

Die Wahrheit scheint, wie so oft, in der Mitte zu liegen. Die Idee als solche, Taktmesser zu bauen und ihre erste Ausführung, die ja bereits in das Jahr 1813 zurückreicht[2]), während Winkel sein Modell erst im Jahre 1815 dem Kgl. Institut für Wissenschaft und Künste in Amsterdam vorlegte, wird man Johann Nepomuk Mälzel nicht streitig machen können. Es gewinnt nur den Anschein, daß Mälzel sich im Jahre 1815, als er den Winkelschen Taktmesser bei seinem Aufenthalt in Amsterdam kennenlernte, einige Vorteile von dessen Konstruktion zu eigen gemacht hat, die er dann beim weiteren Bau verwertete. Mälzel wandte sich nämlich von Amsterdam aus nach London, wo er eine eigene Metronomfabrik errichtete, die die Herstellung in größerem Maßstab betrieb und ein „sehr verbessertes" Modell herausbrachte[3]). Für diesen Sachverhalt spricht auch folgende kleine Bemerkung in der Allgemeinen Musikalischen Zeitung vom Jahre 1822: „Herr Winkel, der Erfinder oder Miterfinder des Mälzelschen Metronomen, (denn man sagt, Hr. Mälzel habe sich bey seinem Hierseyn mit Hrn. Winkel dahin verglichen, dass ihm die Eintheilung desselben, so wie sie jetzt ist, zukomme) hat . . ."

Wie dem nun sei, es bleibt ein „Erdenrest, zu tragen peinlich". Ein ebensolcher kleiner Rest hat sich auch von seinem berühmten Streit mit Ludwig van Beethoven her erhalten. Gewiß ist es Beethovens aufbrausendem Wesen mit zuzuschreiben, daß es beinahe zu einem Prozeß zwischen dem Komponisten und dem Mechaniker gekommen wäre. Aber ganz einwandfrei war wohl auch hier das Verhalten des „außergewöhnlichen Menschen" nicht. In aller Kürze sei der Fall ins Gedächtnis zurückgerufen[4]). Mälzel hatte in den ersten Jahren des 19. Jahrhunderts ein mechanisches Musikwerk, sein sogenanntes „Panharmonikon" gebaut, ein Ding mit richtigen Instrumenten (früher imitierte man die einzelnen Instrumente meist durch entsprechend geartete Orgelpfeifen), das ein volles Orchester nachahmen sollte. Um der Maschine zu recht großer Popularität zu verhelfen, bat er Beethoven, ihm eine Musik dafür zu schreiben. Mälzel stellte selbst das damals hochaktuelle Thema „Wellingtons Sieg in der Schlacht bei Vittoria" (erfochten am 21. Juni 1813) und schrieb Beethoven sogar im einzelnen vor, welche nationalen Hymnen darin vorkommen sollten. Beethoven ging auf alles ein und erfüllte ihm seinen Wunsch.

Noch während der Übertragung der Musik auf das Spielwerk machte Mälzel den neuen Vorschlag, Beethoven möge eine richtige Orchesterkomposition daraus machen, die in einem von Mälzel veranstalteten Benefizkonzert für die „in der Schlacht bei Hanau invalid gewordenen österreichischen und bairischen Krieger" zur Uraufführung gelangen sollte. Auch hierauf ging Beethoven ein. Mälzel rechnete nun damit, daß das Konzert, bei dem zudem alle namhaften Musiker Wiens persönlich mitwirkten, wegen der aktuellen Beethovenschen Komposition Wiederholungen erleben würde. Den Erlös wollte er dazu benutzen, mit Beethoven gemeinsam eine Reise nach England natürlich in Begleitung seines „Panharmonikon" zu unternehmen. Mit dieser Berechnung sollte er auch Recht behalten, nur mit dem Unterschied, daß die Konzertwiederholungen von Beethoven persönlich unternommen wurden, der in diesem Konzert übrigens auch seine 7. Symphonie zur Uraufführung brachte. — Was tat nun der enttäuschte Herr Mälzel? Er verschaffte sich die Orchesterstimmen des Schlachtgemäldes, ließ sich daraus eine Partitur zusammenstellen und ging damit auf Reisen. Zunächst ließ er das Werk in München spielen, immer in dem „guten Glauben", daß es sein Eigentum sei. In Wahrheit war aber nur die Fassung für sein mechanisches Musikwerk sein eigen — jedenfalls nach der Auffassung Beethovens. Um kurz zu sein: auch hier machte es der weltgewandte Mälzel so wie im Falle Winkel. Er ging nach Wien und brachte die Sache mit Beethoven persönlich ins Reine, der daraufhin seine Klage zurückzog.

Es ist an der Zeit, einen Blick auf den Lebenslauf dieses eigenen, die Mitte zwischen Musiker, Erfinder, Geschäftsmann und Weltmann haltenden Menschen zu werfen. Mälzel wurde im Jahre 1772 zu Regensburg geboren. Das Musiker- und das Erfindertum lagen ihm von seinem Vater her im Blute, der Orgelbauer und Mechaniker war. Wir hören, daß Johann Nepomuk 1792 in Wien Musikunterricht gab und daß er sich wohl bald danach dem Bau von Musikapparaten zugewendet hat. Mälzel stand mit derartigen Konstruktionen damals durchaus nicht allein. Neben vielen anderen betätigte sich z. B. auch sein Bruder Leopold in dieser Art. Das Publikum freute sich daran und war auf gut gelungene Imitationen wie versessen. Für ein dem erwähnten vorangehendes Panharmonikon erhielt J. N. Mälzel von einem ungarischen Edelmann die runde Summe von 3000 Gulden. Allerdings fehlte es im Schrifttum auch nicht ganz an mahnenden Stimmen und an solchen, die diese Spielwerke lächerlich machten. So etwa, wenn es von des Bruders Leopold Mälzels „Orpheus-Harmonie" heißt[1]), daß die Kunst solche wohl schwerlich für eine Bereicherung halten dürfte" und daß das Spielwerk aussähe wie ein „zweyspänniges Himmelbett". Entschieden mehr Glück hatte unser Mälzel mit einer Erfindung, die aus dem Jahre 1808 stammte. Das war ein hölzerner Mann, der Trompete blasen konnte und das offenbar sehr laut und ordentlich fertig brachte. Amüsant ist die Schilderung, die ein zeitgenössischer Bericht über ein Konzert bringt, in dem der Trompeter-Automat inmitten anderer Konzertdarbietungen vorgeführt wurde. „Etwas seltsam ist es allerdings", heißt es dort[2]), „eine junge Künstlerin (gemeint ist die Sängerin Barensfeld) mit einem Automat abwechselnd auftreten zu sehen." Um diese Zeit ist es gewesen, als Johann Nepomuk Mälzel, der sich übrigens auch mit der Verfertigung von Höhrrohren für Beethoven beschäftigte, in Wien zum „Hofkammermaschinisten" ernannt wurde.

Von der Konstruktion des „Panharmonikon" war bereits die Rede. Man weiß dann noch von einem automatischen Schachspieler und einem Apparat mit dem Titel „Der Brand von Moskau", die Mälzel verfertigt hat. Die Herstellung dieser Apparate, namentlich auch die Anfänge des Metronombaus spielten sich zum größten Teil in Wien ab, wo der unternehmungslustige Mechaniker im Hause des berühmten Klavierbauers Stein eine Art Museum ein gerichtet hatte, das außer seinen Erfindungen als echtes „Kunstkabinett" seiner Zeit neben einer Elektrisiermaschine auch Marmorbüsten, Bronzen, Gemälde usw. in sich barg. Hier war es auch, wo Mälzel seine Apparate dem schau- und hörlustigen Publikum vorführte und seinen mechanischen Trompeter höchst persönlich auf dem Klavier begleitete.

Im übrigen aber ist Mälzel alles andere als seßhaft gewesen. Er unternahm zahllose Reisen mit und ohne Vorführung seiner Erfindungen durch Europa. Namentlich in Frankreich und England ist er viel gewesen — in beiden Ländern hatte er Fabriken errichtet — und man kann es wohl geradezu als sinnvoll im Hinblick auf den ganzen Menschen bezeichnen, daß er dem Reiz nicht widerstehen konnte, nach Amerika zu gehen (1826), und daß er dort blieb bis zu seinem Tode. Und, wenn man so will, steht sogar noch sein Tod in sonderbarer Übereinstimmung mit seinem

[1]) Jahrg. 20, 1918. S. 473.

[2]) Vaterländische Blätter für den österr. Kaiserstaat, Jahrg. 6. Wien 1813, S. 498f.

[3]) a. a. O. Jahrg. 18, 1816. S. 608.

[4]) Die folgenden, das Verhältnis Beethoven—Mälzel betreffenden Darstellungen stützen sich im wesentlichen auf die fünfbändige Beethoven-Biographie von Thayer—Riemann. Leipzig, Breitkopf & Härtel.

[1]) a. a. O. Jahrg. 17, 1815. S. 219.

[1]) ebenda Jahrg. 11, 1809. S. 366.

Leben: Mälzel starb an Bord der amerikanischen Brigg Otis auf der Überfahrt von La Guagra nach Philadelphia.

Mit wenigen Worten müssen wir noch des Geschäfts- und Weltmannes Mälzel gedenken. Die Briefe, die Mälzel an die Firma Breitkopf & Härtel richtete, haben fast durchgehend den gleichen Tenor: Die Bitte um Aufnahme eines Artikels in die Allgemeine Musikalische Zeitung über seine Erfindungen, besonders über seinen Metronom. Mälzel war dabei geschickt genug, nicht aufdringlich zu werden, was gar wohl mit den Äußerungen von Zeitgenossen über seine liebenswürdige Wesensart übereinstimmt. Aber durch das fortwährende Erinnern an den Gegenstand hat er schließlich doch erreicht, was er wollte: die Aufmerksamkeit weiter Kreise auf seine Erfindung zu richten. Auch seine zahllosen Bemühungen, von berühmten Musikern seiner Zeit Befürwortungen seines Metronoms zu erhalten, gehören mit hierher. Salieri, Beethoven, Hummel, Boieldieu, Reicha u. a. wußte er zu gewinnen. Die Art, wie er dabei zu Werke ging, beleuchtet sehr anschaulich sein an Breitkopf & Härtel gerichteter Brief vom 8. April 1817, in dem er erzählt, daß er „über 200 Stück" seiner Metronome „den ausgezeichnetsten Compositeurs" in Frankreich, England, Italien und Deutschland geschenkt habe. Jedenfalls haben sich diese Opfer gelohnt. Denn es muß ja wohl seine Gründe haben, daß der Vielgewandte, der übrigens auch mit dem Erfinder der Schnellpresse, Friedrich König, befreundet war, von dessen Maschine er Breitkopf & Härtel des öfteren berichten mußte, im Jahre 1838 ein Vermögen von einer halben Million hinterließ.

In diesem Zusammenhang sei abschließend noch einmal von dem Metronom die Rede. Auch hier bewährte sich Mälzels feiner Instinkt für den richtigen Weg der Werbung, indem er sich ganz besonders an Beethoven heranmachte, um sich von ihm immer von neuem die Notwendigkeit und Güte seiner Erfindung bestätigen zu lassen. Er empfand richtig, daß die Werke dieses Genius lange Zeiten überdauern würden. Sie waren also geeignet, seine Erfindung mit in die Zukunft hinauszutragen. Dabei muß es gar nicht leicht gewesen sein, Beethoven für den Taktmesser zu gewinnen. Es sind mehrere Aussprüche von ihm überliefert, die das bestätigen. Einmal soll er gesagt haben: „Es ist dummes Zeug, man muß die Tempos fühlen." Auf sein Lied „Nord oder Süd" schrieb er „100 nach Mälzel, doch kann dieß nur von den ersten Täkten gelten, denn die Empfindung hat auch ihren Takt . . ." Und auch nachdem er schon offen für die Erfindung eingetreten war, schrieb er noch in einem Brief an Schott, der die Mälzel-Nummern für neue Veröffentlichungen Beethovens wissen wollte: Die Metronomisierungen (hol der Teufel allen Mechanismus) folgen . . ."

Bestimmung
des
musikalischen Zeitmasses
nach
MÄLZEL'S
Metronom

Erste Lieferung
Beethoven
Sinfonien № 1 – 8 und Septett.
von dem Author selbst bezeichnet

WIEN
bei S. A. Steiner u. Comp.
№ 2611.

Was Mälzel brieflich, durch Aufsätze in Musikzeitungen und sogar durch eine selbst gefertigte Musikschule ganz besonders erstrebte, war, daß alle Komponisten ihre neuen Werke gleich mit der Metronombezeichnung erscheinen lassen sollten. Er ging dabei so weit, daß er die Satzbezeichnungen Adagio, Allegro, Presto usw. ganz abgeschafft wissen wollte. Daß er von dieser „Notwendigkeit" auch Beethoven überzeugt hat, beweist dessen Brief an Mosel aus dem Jahre 1817, mit dem der geschickte Mälzel übrigens in mehreren Ländern — er übersetzte ihn ins Französische — hausieren ging.

Man muß bei alledem dem Erfinder zugute halten, daß er einen direkten und einen indirekten Widerstand zu überwinden hatte. Der direkte bestand in Angriffen gegen die Meßweise seines Metronoms nach Minuten, der indirekte gegen Torheit, Indolenz und Unverstand. Mälzel mußte erst einmal klarmachen, daß das Instrument im wesentlichen als Mittler dienen sollte zwischen Komponist und Ausübenden und nicht als mechanischer Taktschläger im Konzertsaal — wozu übrigens zu bemerken ist, daß bei einer Aufführung von Beethovens 1. und 2. Symphonie in Straßburg im Jahre 1818, wie in der Allgemeinen Musikalischen Zeitung berichtet wird[1]), der Kapellmeister vor Beginn des Stückes den Metronom ein paar Takte vorschlagen ließ, ehe er mit dem Dirigieren begann. Damit würde, wie es dort weiter heißt, jedes Schwanken in den ersten Takten vermieden. Und noch im Jahre 1821 schreibt Mälzel an Breitkopf & Härtel, er erachte eine aufklärende Notiz in der Musikzeitung für notwendig, da der Metronom vielfach „als eine Schwarzwälder Uhr betrachtet" würde.

Zum Erfolg seiner Erfindung hat Beethovens Eintreten für Mälzel sicherlich ganz erheblich beigetragen. Beethoven ließ im Jahre 1817 in der Allgemeinen Musikalischen Zeitung eine Tabelle seiner acht Symphonien mit Metronombezeichnungen abdrucken, und in derselben Zeit erschien auch bei Steiner & Co. in Wien jenes Heftchen im Duodezformat, dessen Titel wir hier im Bilde sehen. Damit war für das Mälzelsche Metronom, das sich England und Frankreich schon eher erobert hatte, auch in Deutschland der Boden bereitet.

Für uns Spätgeborene werden die Tempobezeichnungen, die Beethoven in diesen Veröffentlichungen gab, stets von unschätzbarem Wert sein. Und wir müssen Johann Nepomuk Mälzel — von allen übrigen Vorteilen seiner Erfindung abgesehen — dankbar dafür sein, daß er Beethoven diese genaue „Bestimmung des musikalischen Zeitmaßes" für eine große Zahl seiner Werke ermöglichte.

Hans Pfitzner und Bruchs Oper „Loreley"

Von Prof. Dr. Wilhelm Altmann

Eine Kampfesnatur ist Hans Pfitzner von jeher gewesen. Auch jetzt, im 70. Lebensjahr, hat er nicht aufgehört, ein leidenschaftlicher Kämpfer zu sein. So bricht er jetzt aus reinstem Idealismus und mit kühnem Wagemut eine Lanze für ein Werk, für das er schon als Knabe geschwärmt hat, für Max Bruchs seit 1863 im Klavierauszuge vorliegende, anfänglich stark beachtete, später aber von den Bühnen völlig vernachlässigte Oper „Loreley", deren Orchestervorspiel freilich nie aus den Konzertprogrammen verschwunden ist. In verschiedenen Epochen seines Lebens hat Pfitzner sich davon überzeugt, daß seine Liebe zu dieser Oper durchaus berechtigt war. Als er erster Kapellmeister am Berliner Theater des Westens 1903/06 war, gestatteten ihm aber die künstlerischen Verhältnisse an dieser Bühne es nicht, die Loreley aufzuführen. Erst 1916 gelang es ihm, und zwar mit größtem Erfolge in Straßburg i. E., wo er als Operndirektor wirkte, jedoch nahm sich seitdem kein anderer Bühnenleiter dieser Oper an. Zwanzig Jahre nach der Straßburger Aufführung erinnerte Pfitzner durch den Münchener Rundfunk an sie. Konnte er damals auch nur Bruchstücke aufführen, so setzte er in diesem Jahre zur Feier von Bruchs 100. Geburtstage an derselben Stelle eine vollständige Wiedergabe durch. Und soeben krönt er sein Eintreten für die Loreley durch seine weit inhaltsreichere, als der Titel erwarten läßt, kleine Schrift „Meine Beziehungen zu Max Bruch" (Verlag Albert Langen—Georg Müller, München). Sie bringt manche bittere Wahrheit und wird hoffentlich von recht vielen Bühnengewaltigen beachtet werden.

Deren Seelen- und Geistesverfassung war und ist eigentlich immer ein Rätsel für alle, die in den Theatern keinen bloßen Geschäftsbetrieb, sondern eine ideale Bildungsstätte sehen. Viel erhoffte man von dem Umschwung des Jahres 1933 auch für die Bühnen, aber für eine künstlerische Ausgestaltung des Opernspielplanes ist bisher leider noch immer zu wenig geschehen. Insbesondere kommen, worauf ich schon öfter (auch hier in der AMZ.) hingewiesen habe, nach wie vor fragwürdige Opern weit eher zur Uraufführung, als daß ein wirklich gutes, von der Presse und der Zuhörerschaft mit Begeisterung aufgenommenes Werk sich eine zweite Bühne erobert. Als zwei besonders krasse Beispiele solcher ungebührlich vernachlässigter Opern möchte ich hier Gerhard Schjelderups „Sturmvögel" und Hans Schillings „Baronin Vanstenland" (letztere eine Lustspieloper mit der Hauptrolle für Alt)

[1]) Jahrg. 20, 1818. S. 400.

namhaft machen. Noch heute gilt eben, was ein kunstbegeisterter Arzt an Pfitzner nach der Aufführung der Loreley in bezug auf diese geschrieben hat, „daß jede Bühne, die nicht von jetzt an die Loreley zu ihrem sicheren Besitzstand zählt, sich nicht nur am Komponisten, sondern überhaupt an der Kunst versündigt". Als Bruch diesen Brief mitgeteilt erhielt, machte er zu der eben ausgeführten Stelle die sehr bezeichnende Randbemerkung: „sie werden sich aber wohl alle versündigen, denn bisher ist noch alles still und stumm." Er hat recht behalten.

So sehr Pfitzner die Loreley-Musik auch liebt und hochschätzt, so macht er doch kein Hehl daraus, daß Bruchs Verhalten ihm keineswegs immer gefallen habe. Insbesondere findet er, daß Bruch ihn gelegentlich geradezu abgekanzelt habe. Mag das auch der Fall gewesen sein, so hat der damals bereits schwer leidende, von Sorgen nicht verschonte, leicht reizbare greise Tonmeister doch sehr viel Anerkennung für Pfitzners Tat gehabt. So hat er an ihn geschrieben: „Ihr ganzes Vorgehen in dieser Sache ist mir psychologisch merkwürdig, ja es hat für mich geradezu etwas Erhebendes, zu sehen, was in unserer Zeit ein einzelner Mann durch redlichen, reinen Willen, unbeugsame Konsequenz und unerschütterlichen Idealismus, allen Schwierigkeiten zum Trotz, erreichen kann." Höchst ehrend für Pfitzner, der die Loreley in ihrer Originalgestalt (nicht in der verkürzten und auch sonst veränderten Fassung von 1897) aufgeführt hat, ist es, daß Bruch an ihn noch folgendes geschrieben hat: „Sollte Ihr Vorgang Nachfolge finden, so würde ich natürlich darauf bestehen, daß alle Ihre Einrichtungen, musikalische und szenische, übernommen würden, denn sie haben sich ja so glänzend bewährt — und somit haben wir ja die Erfahrung für uns. Ich fürchte nur, daß gleichgiltige oder parteiisch abgeneigte Kapellmeister und gänzlich unmusikalische, eselhafte Regisseure und Direktoren zu viel verderben würden; denn Hans Pfitzner ist ein weißer Rabe unter dieser dunklen Gesellschaft!"

Nur zweimal hat übrigens Pfitzner mit Bruch gesprochen; das erstemal nur wenige Worte bei einer musikalischen Gesellschaft im Hause Simrock, als er noch ein junger, so gut wie unbekannter Tonsetzer war; das zweitemal ausführlich, als er den greisen, aber noch unglaublich geistig frischen und sehr kriegerisch eingestellten Künstler in seiner Wohnung in Begleitung der für die Rolle der Loreley bestimmten Sängerin Martha Hundhausen aufsuchte. Er ist auch darüber etwas ungehalten, daß Bruch in ihm immer nur den Wiedererwecker seiner Jugendoper, nicht auch den Komponisten gesehen hat, und sagt: „Ich weiß nicht, ob Max Bruch jemals eine Note von mir gehört hat", verbirgt aber seine Freude darüber nicht, daß dieser ihm, als die Aufführung des „Christelfleins" bevorstand, geschrieben hat: „Mit Vergnügen lese ich, daß eine von Ihren Opern in Dresden gegeben werden soll. Ich möchte hinreisen, aber ich kann nicht, denn mich hat das tückische Alter mit seiner Krücke getroffen! Ich wünsche schönsten Erfolg!" Wenn auch ich nicht weiß, ob Bruch je ein Werk Pfitzners gehört hat, so kann ich doch versichern, daß er, der gar nicht genug rühmend von dessen Loreley-Tat zu sprechen wußte, einige von dessen Werken sich genau angesehen hat. Auf seinen Wunsch habe ich ihm den Klavierauszug des „Palestrina" und später, weil ich eine besondere Liebe auch zu der „Rose vom Liebesgarten" hege, unaufgefordert auch deren Klavierauszug überbracht. Wie gründlich er sich mit diesem Werke beschäftigt hat, geht daraus hervor, daß er mir darüber einen Brief von nicht weniger als sechzehn Seiten geschrieben hat; ein hochinteressantes Zeugnis seiner musikalischen Anschauung, das aber vorläufig noch der Öffentlichkeit vorenthalten werden soll. Pfitzner, der übrigens manche Ausfälle in Bruchs Briefen unterdrückt und auch die Namen von darin vorkommenden Persönlichkeiten verschweigt, sagt sehr mit Recht, daß Bruchs Ideal immer die Schönheit gewesen ist und daß sein Formensinn an romanische Kunstauffassung erinnert; er fügt hinzu: „Auch hat die Generation, die jung war, als er alt war, ihm gegenüber durchaus kein Blatt vor den Mund genommen, und es gelang ihr, den Komponisten der Loreley und des *g*-moll-Violinkonzertes totzuschweigen."

Sehr geistvoll polemisiert Pfitzner gegen Bruchs herabsetzende Kritik der Geibelschen Dichtung; er wirft ihm gewissermaßen sogar Unverständnis vor. Er gibt übrigens auch eine ungemein lesenswerte, recht ausführliche Inhaltsangabe dieser Dichtung und veröffentlicht auch bisher unbekannte Briefe des Dichters über dessen Einstellung zu dieser Operndichtung und über deren Schicksale. Besonders wichtig erscheint mir, daß Pfitzner sich schließlich wieder einmal mit der romantischen Oper auseinandersetzt; für die er durch Aufführungen und Bearbeitungen stets eingetreten ist, ohne daß leider besonders seine Marschner[1])-Bearbeitungen die gebührende Beachtung gefunden haben. Mit Recht betont er, daß man an romantische Dichtungen, besonders an romantische Operndichtungen mit dem Maßstabe sogenannter Logik nicht herantreten dürfe; dieser sei zu klein für wertvolle Dichtungen; er schreibt zudem: „Das verstandesmäßige logische Denken und das Dichten sind durchaus zweierlei. Deswegen braucht die Dichtung in sich durchaus nicht unlogisch zu sein. Es wäre ja sonst gar kein Unterschied zwischen Dichtung und Denken, zwischen Phantasie und Verstand, zwischen Poesie und Prosa. Mit dem nüchternen Verstand des Alltags an ein dichterisches Gebilde heranzutreten, ist, als ob man ein mehrdimensionales Gebilde, einen Kubus, mit dem Flächenmaß messen wollte. Ohne eine gewisse Symbolik kann man keiner Dichtung von einer gewissen Tiefe oder Höhe gerecht werden. Die Romantik in der Operndichtung, und nicht nur in dieser, sondern überhaupt in jeder Wortdichtung, hat ihre ganz große Berechtigung."

Daß Pfitzner in seiner Jugend ein leider verloren gegangenes Streichquartett in *d*-moll komponiert hat, von dem er aus der Erinnerung das erste Thema des ersten Satzes und ein Stück des Scherzos mitteilt, erfahren wir nebenbei, ebenso daß er das sogenannte Trio dieses Scherzos im Blütenwunder der „Rose vom Liebesgarten" verwendet hat. Wer das Büchlein zur Hand nimmt, wird auch sonst noch manches Interessante vorfinden, auf das einzugehen hier der Raum fehlt.

Musikfrühling in Florenz

(Schlußbericht)

Den Höhepunkt des italienischen Spielplans bildeten einige Aufführungen von „Aida", dem von den italienischen Opernbesuchern geliebtesten Werk der ganzen Opernliteratur. Mit diesem Stück, von dem auch der einfachste Musikfreund Italiens jeden Takt kennt, müssen die Ausführenden, vor allem die Gesangskräfte, allemal besondere Ehre einlegen, andernfalls haben sie „versungen und vertan", und die Ablehnung kann ein rücksichtsloses, ja grausames Spiel werden. So etwas schien nun bei der heurigen Florenzer Darstellung des Werkes von vornherein ausgeschlossen zu sein. Hatte sich die künstlerische Leitung doch die bedeutendsten Sänger des Landes überhaupt gesichert. Die Damen Cigna in der Titelrolle und Stignani als Amneris, die Herren Gigli als Rhadames, Baronti als König, Pasero als Oberpriester und Tagliabue als Amonasro, dazu der von Maestro Morosini vortrefflich geschulte Chor des Maggio Musicale Fiorentino — alles in der festen Hand des überlegenen Maestro Victor de Sabata — keine Festtagsaufführung der Mailänder Scala kann gesanglich hinreißender wirken. Da sich auch das Orchester von Jahr zu Jahr mehr vervollkommnet, kam der gesamte klangliche Anteil des Werkes, der für die Opernbesucher, zumal die italienischen, nun einmal der wichtigste ist, ganz herrlich zur Geltung. Kaum minder rühmlich zeichnete sich in Ciaris Bühnenrahmen, wovon mir höchstens die beiden letzten Bilder nicht genügend stimmungsfördernd erschienen, die Spielleitung Forzanos und der Ballettkörper Polis aus, und ich muß zur Bekräftigung dessen gestehen, noch niemals bei einer Aida-Aufführung einen Triumphzug von so vornehmer Pracht und edler Großartigkeit gesehen zu haben wie bei diesen Florenzer Wiedergaben. Natürlich waren alle Aufführungen nicht nur ausverkauft, sondern überfüllt.

Wirkungen solchen Ausmaßes konnten von den Vorführungen des „Simone Boccanegra" desselben Meisters natürlich schon deshalb nicht ausgehen, weil er dem späteren Werke doch erheblich an innerer musikalischer Kraft zurücksteht. Nichtsdestoweniger konnten sich auch diese Vorstellungen wahrhaftig sehen und hören lassen; denn auch hier stand ein vortrefflicher Mitarbeiterstab zur Verfügung: auf der Bühne so erlesene Kräfte wie die Caniglia (Maria Boccanegra) und die Herren Sved (Simone), Pasero (Fiesco) und Civil (Adorno), als Betreuer der Szene der Budapester Spielleiter de Olah und vor dem Orchester der ständige Maestro des Theaters Vittorio Gui. Die von Oppo geschmackvoll entworfenen Dekorationen verdienen noch ein Sonderlob.

[1]) Merkwürdigerweise hat sich Pfitzner nicht um die feinkomische Oper Marschners „Der Bäbu" bemüht; es dürfte interessieren, daß jetzt Artur Treumann-Mette unter Ausschaltung einiger schwächerer Nummern und Einfügung von wertvollen Stücken aus anderen, kaum noch bekannten Werken des Komponisten statt des alten, fast unmöglichen Textes einen neuen geschaffen hat, der hoffentlich diesem Opernwerke ein neues Bühnenleben verschaffen wird.

Als erste ausländische Bühne kehrte die Budapester Staatsoper in Florenz ein. Sie bot unter Leitung der Dirigenten Ferenczik, Failoni und Rubányi in eigenem Rahmen leuchtender Farbensymphonien und in ausdrucksstarker Wiedergabe zwei heimische Opernwerke: „Das Schloß des Königs Blaubart" von Bartók und „Die Spinnstube" von Kodály, dazu verschiedene Ballette und Pantominen mit Musik von Liszt, Hubay und Dohnányi — als Verbeugung vor dem Gastlande — Respighis letzte Oper „Die Flamme". Da dasselbe Institut die meisten dieser Werke vor einiger Zeit auch an verschiedenen deutschen Bühnen vorgeführt hat, dürfen wir uns hier nähere Mitteilungen über sie und ihre Wiedergaben ersparen.

Als letzte ausländische Bühne kam die Münchener Staatsoper unter Leitung von Elmendorff und Walleck. Man darf diese Verpflichtung wohl als Anerkennung der dankbaren Aufnahme ansehen, deren sich die Münchener im Mai vorigen Jahres mit der Wiedergabe des Tristan im Florenzer Stadttheater erfreuen durften. Diesmal waren sie für Anfang Juni, da die Festspiele schon in den Boboli-Park am Palazzo Pitti übergesiedelt waren, berufen worden. (Ich war beim weitaus größten Teil aller diesjährigen Vorführungen zugegen, doch konnte ich leider die Juni-Aufführungen nicht mehr abwarten, darf mich darüber aber auf den Bericht eines zuverlässigen Vertreters berufen.) — Ein nordisches Musikdrama in südländischen Parkanlagen? Daß eine solche Gleichung ganz aufgehe, wird niemand erwarten, und diese Ansicht wurde mir auch von Florenz aus bestätigt. Immerhin war getan, was unter erschwerenden Umständen möglich war: Man hatte eine geeignete Stelle in der Nähe des Palazzo Pitti gefunden, eine Wiese, die von natürlichem Laubwald umgeben war und über der unten rechts aufgebauten Hütte Hundings hinaufstieg. Einiges störendes Gesträuch war geschickt getarnt, und die sehr in Tätigkeit gehaltene Beleuchtung tat das ihre, um die Täuschung zu vervollkommnen. Groß und erhaben der Eindruck, wie die Walküren auf feurigen lebenden Schimmeln über die in zauberischem Glanze liegende Wiese jagten und oben hinter dem Felsen verschwanden. (Es sei indes verraten, daß der Ritt in Wirklichkeit von — aktiven Kavalleristen ausgeführt wurde.) Schön und erhaben soll auch der Eindruck der Flucht Siegmunds und Sieglindes in die Frühlingsnacht gewesen sein — ein eigenartiges Gemisch von romantisch-traumhafter Stimmung und großer Wirklichkeitsnähe. Aber dennoch sollen die stärksten Wirkungen vom musikalischen Teil ausgegangen sein. Versteht sich, daß die Besetzung erste Münchener „Garnitur" war: Laholm und die Ursuleac als Siegmund und Sieglinde, Josef Herrmann als Wotan, Ludwig Weber als Hunding, Luise Willer als Fricka, Gertrud Rünger als Brünnhilde an der Spitze der übrigen Walküren, die durch die Damen Willer, Ebers, Wühler, Hüni-Mihacsek, Schepers, Gehr, Schürhoff, Mayer und Fichtmüller verkörpert waren. Auch das Orchester löste seine Aufgabe sehr rühmlich; es war in einem etwas anderen als Bayreuther Sinne „verdeckt", nämlich unsichtbar in einem Hain von Steineichenzweigen untergebracht. Die erste der drei Wiedergaben beehrte der italienische Propagandaminister Alfieri mit seiner Anwesenheit. Auch die Florenzer Presse sprach sich über die Aufführungen sehr günstig aus.

Eine Reihe Ballettvorführungen und zwei Schauspiele — „Wie es euch gefällt" von Shakespeare mit einer geschmackvoll und zweckmäßig gearbeiteten neuen Musik von Ildebrando Pizzetti und „Das Töchterlein des Jorio" von d'Annunzio — ergänzten die Theaterspielfolgen. Besonderer Beachtung erfreut sich in Florenz der Tanz. Außer der etwa im Sinne der heutigen Pariser Ballette geschulten Gruppe des Teatro Comunale traten, meist an zwei Abenden, hervor: Maja Lex und die Münchener Günther-Schule mit Leistungen vorwiegend feierlichen und gleichnishaften Gepräges nach Carl Orffs asketischer Musik, deren Besetzung sich mit wenigen Bläsern und Schlagzeugen begnügt; der rassige Russe Serge Lifar, der seine Zelte für gewöhnlich in Paris aufgeschlagen hat; das vornehm gestaltende Geschwisterpaar der Saccharoffs; die durch Heirat Italienerin gewordene Russin Ila Ruskaja, deren Gruppe vor allem einen in klassischem Ebenmaß eindrucksvollen „Raub der Persephone" vorführte.

Die Konzertmusik steht im allgemeinen hinter den theatermusikalischen Darbietungen zurück. Man läßt damit den Venediger Festen den Vortritt, und auch im Hinblick auf Florenz' Stellung in der Musikgeschichte besteht dieser Standpunkt zu Recht. Ob es allerdings in Ordnung war, die zeitgenössische Instrumentalmusik heuer ganz zu übergehen, sei dahingestellt. (In den letzten Jahren konnte man hier immer wenigstens ein oder zwei Veranstaltungen dieser Art hören.) Aber in Florenz hat auch der Mann an der Theater- und Konzertkasse ein besonders gewichtiges Wort mitzureden; denn die stets ungeheuren Kosten und der löbliche Grundsatz, die Eintrittspreise möglichst niedrig zu halten, setzen einen Finanzkünstler ersten Ranges voraus. Da es dort einen großen Konzertsaal nicht gibt, ist man für Orchesterdarbietungen auch auf das Teatro Comunale angewiesen; aber die große Menge der Musikfreunde geht in Italien anscheinend noch weniger gern als anderwärts in Veranstaltungen gegenwärtiger Konzertmusik, von denen sie nicht im voraus weiß, was „auf dem Spiel steht", und so ist man sich vorher bewußt, was solche Darbietungen für das „Budget" des Festes bedeuten. Es war von den Berliner Philharmonikern, die gleich am Anfang in Florenz einkehrten und den wesentlichsten Teil der Konzertmusik bestritten, schon eine gewagte Sache, Bruckners Achte mit auf den Zettel zu setzen; denn zu den Formen des Meisters von St. Florian findet der Romane nun einmal kein rechtes Verhältnis und wird es schwerlich je finden. Daher blieben der Besuch des ersten Konzerts und die Aufnahme der von Furtwängler mit aller Inbrunst erfüllten Wiedergabe des Werkes hinter den Erwartungen etwas zurück. (Das zweite Konzert war ausverkauft.) Dagegen stimmten auch die Italiener den übrigen Darbietungen der beiden Abende (Egmont-Ouvertüre und Fünfte von Beethoven, Anakreon-Ouvertüre von Cherubini, Schumanns Vierte, Tristan-Vorspiel und Isoldes Liebestod, Strauß' Till) einmütig bei und erzwangen sich die Vorspiele zu den Meistersingern und Tannhäuser als Zugaben. Gegen Ende des Musikfrühlings erklangen ferner noch Brahms' Deutsches Requiem und die Missa solemnis, Vorführungen, bei denen ich nicht mehr zugegen sein konnte. So sah man heuer schon in der Anlage des Gesamtplanes auch die „deutsch-italienische Achse" stark betont.

Zu den reich und lange bemessenen Musikveranstaltungen kamen einige Vorträge im weißen Saale des Pitti-Palastes, die einer „Clementi-Renaissance" gewidmet waren. Eine solche ist in der Tat endlich einmal nötig. Kennt man heute den Tondichter — denn ein solcher war er wirklich, nicht etwa ein bloßer Tonsetzer — doch fast allgemein nur als „langweiligen Etüden- und Sonatinenkomponisten", und sind doch seine vielen schönen Sonaten, die denen des großen hochklassischen Dreigestirns wertmäßig nicht wesentlich nachstehen, beinahe ganz der Vergessenheit anheimgefallen. Auf derartige unterschätzte Meister, zumal wenn es sich um italienische handelt, gebührend aufmerksam zu machen, wird der Florenzer Musikfrühling immer auch die richtige Gelegenheit sein.

Alles in allem: Das Florenzer Fest ist gewiß zuerst als Zugmittel für den Fremdenverkehr gedacht, aber die künstlerische Leitung, die dem umsichtigen und tatkräftigen Maestro Mario Labroca untersteht und weiter unterstehen soll, setzt ihre ganze Ehre darein, es auch als Kunstereignis ersten Ranges aufzuziehen.

Max Unger

Siebzehntes Mozartfest in Würzburg

Der Auftakt des Festes, die Nachtmusik im Hofgarten, hatte aus naher und weiter Umgebung etwa sechstausend Personen angelockt und ihren Zauber bei herrlichstem Wetter neu erwiesen. Kantaten und Chorlieder unter Dr. Eichlers kraftvoller Stabführung, der herrliche Sologesang Hildegard Hennekes (Berlin), sowie Bläserserenade und Instrumentalmusik teils vom Schloßbalkon, teils von der Gartenterrasse, wobei Karl Bender, der neue Violalehrer des Konservatoriums, sich als Solist hervortat und Richard Stegmann in einem Trompetenkonzert von Haydn als vollendeter Meister triumphierte, waren die Gaben des nächtlichen Musizierens. Den Abschluß bildete das alljährliche Tanzspiel „An Mozart" von Hermann Zilcher, dessen wundersame Bildhaftigkeit wieder stärksten Eindruck machte.

Im 1. Orchester-Konzert beherrschten die Solisten die Vortragsfolge. Hermann Zilcher, Mozart-Spieler von höchstem Range, entzückte mit dem *G*-dur-Konzert (K.-V. Nr. 453). Der Tenor Heinz Marten (Berlin) wurde für zwei Händel-Arien stürmisch bedankt, Fred Drissen, der Berliner Bassist, errang sich mit Mozart-Arien hohen Beifall, wobei Karl Witter mit seinem Kontrabaß ein solistisch glänzender Partner war. Die Concertante Symphonie in *Es*-dur gab Prof. Schiering (Violine) und Karl Bender (Viola) Gelegenheit zu tonschönem, geschliffenem Gemeinschaftsvortrag. Außerordentlich gefällig spielte das Orchester unter Zilcher des sechzehnjährigen Mozart *D*-dur-Symphonie.

Das Schiering-Quartett, wiedererstanden mit den Professoren Wyratt, Bender, Faßbender, überzeugte von seiner Güte mit dem *C*-dur-Streichquartett (K.-V. Nr. 465) im Kammermusikabend. Es steigerte seinen Einsatz im Klarinettenquintett, das von Meister Steinkamp unübertrefflich geblasen wurde. Der Beethoven-Serenade *D*-dur waren Hermann Zanke (Flöte), Adolf Schiering (Violine) und Karl Bender (Viola) ausgezeichnete Verkünder. Hildegard Hennecke entfaltete in altitalienischen Arien ihre reife Gesangskunst, wobei ihr Heinz Knettel als Cembalist und Franz Faßbender als Violoncellist bestens zur Seite standen. Eine unterhaltsame „Kleine klassische Suite" für drei Blockflöten und Cembalo hatte Hermann Zilcher als Klangprobe beigesteuert, wofür sich unter Kathrin Schiefers Führung Hedwig Nottarp und Liesel Stahl sowie Prof. Knettel (Cembalo) mit starkem Erfolg einsetzten.

Im 2. Orchester-Konzert, das den Ausklang der Mozart-Woche bedeutete, beanspruchte besondere Beachtung das Konzert in *Es*-dur für zwei Klaviere (K.-V. Nr. 365) von Mozart. Diesen seltenen und schönen Beitrag verdankte man Heinz Knettel und Hans Martin Theopold. In einer zopfigen Arie von Joh. Christ. Bach konnte man Helene Fahrni (Berlin), begleitet von Hermann Jankes vortrefflichem Flötenspiel, als Sopranistin von hoher Kultur bewundern. Im strahlenden Lichte erschien die Kunst unserer Bläser Gugel (Oboe), Steinkamp (Klarinette), Huth (Horn) und Großmann (Fagott) im Concertanten Quartett Mozarts. Die Orchesteraufgabe in den Vorträgen wurde von Dr. Zilcher überlegen und klangfroh gelöst. Die leidenschaftlich und groß gestaltete Wiedergabe der *g*-moll-Symphonie von Mozart trug ihm und seiner Musikerschar begeisterte Zustimmung ein.

In den siebzehn Jahren zum erstenmal war nunmehr auch der Kirchenkomponist Mozart mit einer Aufführung seines Requiems in der prunkvollen Hof-Kirche der Residenz zu Wort gekommen. Dieser Entschluß wurde herzlichst begrüßt. Die Kraft des Ausdrucks, die klare Ausarbeitung und die klanglich schöne Durchführung, aber auch die geistige Erfassung des mittelalterlichen starken liturgischen Textes adelten die Wiedergabe unter Prof. Dr. Zilcher. Der Weihe sehr förderlich war der wundervolle Stimmenausgleich des Solistenquartetts Fahrni, Hennecke, Marten, Drissen. Sämtliche Veranstaltungen hatten stärksten Besuch aufzuweisen.

Dr. Edwin Huber

Stavenhagen-Feier der Stadt Greiz

Nach einem Klavierabend des jugendlichen Bernhard Stavenhagen, den er nach bereits absolvierter Hochschule noch als einen „Klavierschläger mit kleinem, sanglosem Ton" bezeichnet und danach zu Liszt geschickt hatte, prägte der einstige Herausgeber dieser Zeitung, Otto Leßmann, die „klassischen" Worte: „Stavenhagen ist das letzte große Vermächtnis des Meisters an seine Kunst." Dem trotz aller Gegnerschaft nimmermüden Hinweis Leßmanns auf das neuauftauchende Klaviergenie, das er neben den älteren d'Albert stellte, verdankt Stavenhagen seinen ersten strahlenden, jungen Ruhm. So wird es die Leser interessieren, von Höhepunkten zu hören, die eine von der Heimatstadt Greiz zu seinem 75. Geburtstag veranstaltete große Feier darbot.

Zwar zogen schwere Regenwolken über der Stadt grünbewaldete Höhen, über das romantische, hochgetürmte Grafenschloß, den herrlichen Park und den Platz, wo, zur Enthüllung einer grüngeschmückten Ehrentafel am Geburtshause, des Künstlers einzige Schwester, Frau Neuffer-Stavenhagen (Weimar) inmitten der Vertreter der Stadt und des Kulturamtes, der auswärtigen Ehrengäste und der ehemaligen Schüler Stavenhagens Platz genommen hatte. Aber die Herzen wurden erwärmt durch die große Beethoven- und Wagner-umrahmte Rede des Bürgermeisters Seidel, der in innigem Verständnis das Landeskind feierte, mit festen doch feinen Strichen die Umrisse eines lichtschimmernden Lebens zog, das „zurückleuchtet" — den großen internationalen Klavierkünstler zugleich als echt deutschen Menschen feierte, der in Genf dem Vaterlande die Treue hielt. An diese Weihestunde schloß sich ein Gang durch das Reußische Heimatmuseum, das seinen großen Saal einer Stavenhagen-Sammlung geöffnet hatte: einer Fülle schöner Bilder, die in zeitlicher und harmonischer Folge zueinander abgetönt waren: das kleine Bübchen in vielfältiger Gestalt, der Heranwachsende, der Jünger dem Meister zur Seite, der Virtuose am Flügel, der Weimarische Hofkapellmeister in großer Uniform, der Lehrer inmitten seines Schülerkreises.

Als Prof. Josef Pembaur (München) im blumen- und girlandegezierten, mit der Büste Stavenhagens geschmücktem Konzertsaal mit seiner Kunst den Schlußstein auf den festlichen Tag setzte, wurde uns, seinen Verehrern und Schülern, Bernhard Stavenhagen am erschütterndsten lebendig. Im Gegenwartsgenuß der schönen Stunde erlebten wir die Vergangenheit. Der liebenden Erinnerung breitesten Raum zu geben, hatte der Künstler viel Liszt und zwei Fantasien gewählt, die wir oft von Stavenhagen hörten: die Eingangspforte zum „Tempel der Erinnerung" durchschritt Pembaur mit Beethovens Werk. Als danach die klingende, mystische Gewalt der *C*-dur-Fantasie von Schumann uns überdrang, als der Märchenzauber des Lisztschen „Gnomenreigen", des „Waldesrauschen", die Kaskaden der „Quelle", das eindringliche Pathos der „Vogelpredigt", die Rhythmik der 13. Rhapsodie und die tief versonnene Dante-Sonate vor uns in großer Meisterschaft aufklangen, da mußten wir der blühenden, singenden, romantischen Leidenschaft Stavenhagens in der *C*-dur-Fantasie, wir mußten seiner feuergeistigen Rhythmen, seiner gleich bunten Prismen vielfarbig aufschimmernden Nuancen, des matten Perlenglanzes seiner Pianoskalen, des tropfenden Silbers seiner Kadenzen gedenken. Und das wollte ja die innige Hingabe des lebenden Klaviermeisters an diese feierliche Stunde: daß wir Stavenhagens gedenken sollten!

Für November plant die Stadt Greiz ein Festkonzert, das ihr Landeskind auch als „Schaffenden" feiern soll. Stavenhagen schrieb Klavierstücke von entzückender Anmut, Lieder von starkem, musikalischem Gehalt und zwei für den Pianisten sehr dankbare Klavierkonzerte mit Orchester, deren zweites vor Jahren durch seinen Meisterschüler Hans Rehbold in der Singakademie in Berlin aus dem Manuskript aufgeführt wurde.

Sophie Lederer-Eben

Musikbriefe

Baden-Baden

Das dritte Zyklus-Konzert des Symphonie- und Kurorchesters im Musikwinter 1937/38 hat als Baden-Badener Erstaufführung das Konzert für Violine und Orchester des bedeutenden dänischen Musikers Carl Nielsen gebracht, dessen Solopart von Emil v. Telmanyi großartig ausgedeutet wurde. Generalmusikdirektor Lessing unterstützte mit seinem vorzüglich abstufenden Orchester in intensiver Einfühlung. Im vierten Zyklus-Konzert wurde op. 13 „Thema, Variationen und Finale" des ungarischen Komponisten Miklós Rósza erstaufgeführt. Das Werk, das große Ansprüche an das Orchester stellt, wurde unter Lessings Leitung ausgezeichnet wiedergegeben. Alfred Hoehn gab sich an diesem Abend mit Tschaikowskys *b*-moll-Klavierkonzert von neuem als großer Gestalter und Formkünstler zu erkennen. Das nächste Konzert brachte wiederum zwei Baden-Badener Erstaufführungen, die 2. Symphonie *c*-moll von Bruckner und Georg Göhlers „Passacaglia über ein Thema von Händel". Ein weiteres Zyklus-Konzert war slawischer Musik gewidmet. Dvořák-Borodin standen auf dem Programm. Im Mittelpunkt des Abends, der mit Strawinskys Feuerwerks-Musik eingeleitet wurde, stand das Violoncellokonzert von Dvořák, für das Mainardi (Rom) eine überzeugende Interpretation fand.

Die „Gesellschaft der Musikfreunde Baden-Baden e. V.", die mit ihren nahezu tausend Mitgliedern eine sehr wertvolle Stütze des Baden-Badener Musiklebens ist, gab anläßlich ihres 6. Stiftungsfestes ein Festkonzert, das Generalmusikdirektor Lessing dirigierte. Bei Bachs 3. Brandenburgischem Konzert spürte man den feinen Klangsinn sowohl des Dirigenten wie des Orchesters, das mit außerordentlicher Akkuratesse und Tonschönheit spielte. Bruckners Fünfte brachte Lessing mit jenem heiligen Dienen zur Aufführung, daß die Hörer unerbittlich in seinen Bann gezwungen wurden. Das siebente Zyklus-Konzert stand unter dem Motto „Der nordische Gedanke". Es brachte „Ballade und Passacaglia" von Kurt Atterberg und die 2. Symphonie von Jean Sibelius. Solist war Prof. Wilhelm Stroß mit dem Violinkonzert von Brahms in vollendeter Anschaulichkeit und ganz ungewöhnlicher Eindringlichkeit. Im letzten Zyklus-Konzert spielte Claudio Arrau Beethovens 4. Klavierkonzert fein und geistig geschlossen. Bei Bruckners 9. Symphonie zeigte sich Lessing wieder als Bruckner-Exeget großen Formates.

Zwischen den monatlichen Zyklus-Konzerten gab es in diesem Musikwinter erstmals vier Kammermusikabende, wovon zwei vom Baden-Badener Streichquartett, je einer vom Wendling- und Fehse-Quartett bestritten wurden. Von bedeutenden Gesangskonzerten verdienen besondere Erwähnung: das Festkonzert des Sängerbundes „Hohenbaden" anläßlich seines siebzigjährigen Bestehens unter Leitung von Chormeister Edmund Braun, dann das große Chorkonzert des Liederkranz „Frohsinn", der sein vierzigjähriges Vereinsjubiläum beging und Chorwerke von Bruckner, Schubert, Reger und als Erstaufführung die Kantate für Männerchor, Baritonsolo (Prof. Johannes Willy) und Orchester von Kurt Lißmann sang, die in der Ausdeutung des Dirigenten, Musikdirektors Schäfer, und in der Hingabe der Sänger und des Orchesters zu einer vorbildlichen Wiedergabe gestaltet wurden, und schließlich die Aufführung von Haydns „Jahreszeiten" durch den Männer- und Frauenchor der Liedertafel „Aurelia" und das Symphonie- und Kurorchester unter der Leitung von Chormeister Fritz Kölble und unter Mitwirkung von Prof. Johannes Willy, Anton Knoll (Frankfurt) und Hedwig Cantz (Stuttgart).

Ein Vortragsabend der Pariser Sängerknaben, die geistliche Gesänge, weltliche Lieder, Madrigale, französische und deutsche Volkslieder sangen, eine Sonntags-Matinée mit alter Musik auf historischen Instrumenten (Olga Schwind und Corry de Rijk) und der deutsch-französische Musikabend des Symphonie- und Kurorchesters anläßlich der Kulturtagung der Deutsch-Französischen Gesellschaft und des Comité France-Allemagne, bei dem Magda Tagliafero (Paris) das Klavierkonzert von Schumann in geistvoll durchdachtem Aufbau zu Gehör brachte, vervollständigen die Chronik der bedeutendsten Musikereignisse in Baden-Baden.

J. Wellenreuther

Breslau

Konzerte. Wenn nicht alles täuscht, sind wir in dem Kapitel „Neue Musik in den Symphoniekonzerten" über den schwierigsten Punkt hinweg. Generalmusikdirektor Wüst, ebenso Prof. Behr setzen, wenn auch selbstverständlich mit unterschiedlichem Erfolge und ohne das wertvolle Gut der Vergangenheit zu vernachlässigen, auf jedes Programm ihrer Philharmonischen bzw. Volks-Symphoniekonzerte Erstaufführungen, die nun nicht mehr in dem Maße abschreckend wirken wie bisher. Die „Symphonische Musik für Orchester" von Dransmann, ein in seiner Dreisätzigkeit inhaltlich vielgestaltiges Werk, fand infolge der blutvollen Wiedergabe vollste Zustimmung. Höllers von urwüchsiger Kraft erfüllte, auf feinem Klangsinn basierende „Symphonische Fantasie für Orchester" ist ohne Reger kaum denkbar. Sie steigert sich vom schlichten zweistimmigen Satz bis zu höchster Eigenwilligkeit des vollen Orchesters. Das 7. Konzert stand unter dem Zeichen des kulturellen Austausches mit Polen und machte uns mit Szymanowskis farbenprächtiger „Konzert-Ouvertüre" bekannt. Die weit über die Grenzen Polens hinaus berühmte Warschauer Sängerin Ewa v. Bandrowska-Turska sang neben Mozart und Donizetti drei Lieder von Szymanowski, stimmungsvolle impressionistische Gebilde. Auch Erna Sack hypnotisierte das Publikum wieder durch ihr akrobatisches Können. Backhaus bot mit dem Klavierkonzert *B*-dur von Brahms eine klassisch vollendete Leistung. Ein deutsch-italienischer Abend stellte Busonis Violinkonzert (Riele Queling) als verbindendes Glied in den Mittelpunkt. Schumanns, von Prof. Kulenkampff herrlich gespieltes Violinkonzert erwies sich als kostbares Vermächtnis des Meisters der Romantik.

Unter drei Erstaufführungen des 4. Volks-Symphoniekonzerts befand sich die humorvolle Sopranarie „Amors Pfeil" von Haydn. Charlotte Kraeker-Dietrich setzte sich noch mit überlegenem Können für drei Orchesterlieder von Werner Trenkner ein. Kusterer glückt es, in seiner „II. Suite für Orchester" alte Barockformen mit neuem Inhalt zu füllen. Max Martin Stein errang dem Klavierkonzert von Kurt Thomas vollste Anerkennung. Auch Schuberts tanzfreudige kleine *C*-dur-Symphonie und Rossinis heitere Ouvertüre zu „La scala di seta" waren neu. Konzertmeister Schätzer erspielte sich mit Vitalis Chaconne und Spohrs Violinkonzert Nr. 8 stürmischen Beifall. In Irene Schnering (Berlin) lernten wir eine Pianistin kennen, deren glänzende Technik in Beethovens Klavierkonzert *Es*-dur zunächst noch stark im Vordergrund eines sonst wohldurchdachten Spieles stand.

Während Wüst in zwei Kammer-Symphoniekonzerten sämtliche Brandenburgischen Konzerte von Bach zu stilreiner Darbietung brachte, erklangen als Neuheiten Graeners „Flöte von Sanssouci" und drei Lieder des begabten Ernst Geutebrück (Barbara Reitzner). Das 4. Konzert stellte neben Schubert und Mozart eine farbenfrohe Sinfonietta des kürzlich verstorbenen Franzosen Roussel, sowie zwei Orchesterstücke von Delius. Das durch die ostdeutsche Konzertdirektion nun bereits traditionell vermittelte musikalische Ereignis war das Gastkonzert der Berliner Philharmoniker mit Furtwängler, den wir damit zum ersten Male als ebenso bedeutenden Pianisten kennen lernten, insofern er mit H. Kolberg (Violine) und A. Harzer (Flöte) uns auch mit einem romantischen Bach ein besonderes Geschenk machte. Auch die Kammermusikabende des Schlesischen Streichquartetts waren stark vorwärtsschauend: Neben Schubert und Borodin stand als hervorragende Leistung der Herren Schätzer, Olowson, Kessinger und Müller-Stahlberg Malipieros Streichquartett „Cantari alla Madrigalesca". Im 4. Konzert erklang die Sonate für Flöte, Bratsche und Harfe von Debussy. Als besonderes Erlebnis sei noch das Konzert des Elly Ney-Trios genannt.

Aus der Vielzahl der Solistenkonzerte seien hervorgehoben die überragenden Lieder- und Arienabende von Toti dal Monte mit Luigi Montesanto, Viorica Ursuleac mit Prof. Cl. Krauß am Flügel und Schlusnus. Von Meistern des Klaviers spielten Joh. Strauß, Jul. v. Karolyi, Koczalski, Kempff, Arrau und Frieda Stahl. Die Breslauer Konzertgemeinde (NS.-Gemeinschaft „Kraft durch Freude" und NS.-Kulturgemeinde) vermittelte Konzerte von Domgraf-Faßbänder, Fl. v. Reuter und J. v. Manowarda. In erfolgreichen Wettbewerb traten auch einheimische Künstler wie die Sängerinnen Elisabeth Laube, Marianne Ruths und das Schlesische Vokalquartett (Cläre Frühling, Charlotte Scherbening, Karl Brauner, Bruno Sanke). Eva Maria Luka konzertierte mit Karl Rittmeier an zwei Klavieren. Der begabte junge Cembalist Hans Pischner machte den ernsten Versuch, den 1. Teil des Wohltemperierten Klaviers zu geschlossenem Vortrag zu bringen. Konzerte des Breslauer Domchors und verschiedener hiesiger Chöre legten beredtes Zeugnis ab, daß auch diese Art der Musikpflege mit Erfolg betrieben wird. Ein Abend des Meisterschen Gesangvereins Kattowitz unter Prof. Lubrich war gleichzeitig ein Zeichen kultureller Verbundenheit mit unseren auslandsdeutschen Brüdern in Polen. Reges musikalisches Leben herrscht auch auf kirchlichem Gebiet. Kantor Richter bei St. Salvator trat in einer Reihe von geistlichen Abendmusiken für „Zeitgenössische Kirchenmusik in Schlesien" ein, während Fritz Axenfeld anläßlich des fünfundzwanzigjährigen Bestehens der Paulusgemeinde durch Bachs Johannes-Passion mit überwiegend einheimischen Solisten den Hörern eine Stunde andächtigen Erlebens schenkte.

Die Singakademie hatte diesmal die Ostern trationsgemäß aufzuführende Matthäus-Passion an die Magdalenenkirche abgetreten, wo sie Gerhard Zeggert am Eingang der Karwoche erlebnisvoll gestaltete. Dafür hatte Prof. Boell neben Verdis stimmungstiefem „Stabat mater" Wolf-Ferraris „La vita nuova" gewählt, das hier seit Jahrzehnten nicht mehr erklungen ist. Die stark sinnliche, ebenso jenseitige mystische Klangwelt wurde vom Dirigenten in der Vielgestalt der technischen Mittel erschöpfend und eindringlich zur Darstellung gebracht. Neben der teilweise allzu aktiven Schlesischen Philharmonie und deren hervorragenden Solisten, der wohldisziplinierten Singakademie, einem Knabenchor (Wilh. Sträußler) Gerh. Bremsteller (Orgel), Adelheid Zur (Klavier) waren Cläre Frühling und der hier bisher unbekannte Bariton Johannes Oettel (Leipzig) vorzügliche Vertreter ihrer Solopartien. Die von der Stadt Breslau und vom Oberpräsidenten veranstalteten „Stunden der Musik", die der Förderung junger schlesischer Solisten dienen und für die eine strenge Auslese erfolgt, zeitigten das erfreuliche Ergebnis, daß wir auch im Osten des Reiches um einen künstlerischen Nachwuchs nicht zu bangen brauchen.

Arthur Schmidt

Danzig

Zum Abschluß der diesjährigen Gaukulturwoche sprach Dr. Goebbels ausführlich über grundlegende Fragen hinsichtlich der Stellung von Kunst und Künstler im Dritten Reich. Der Mittwoch der Gaukulturwoche war der Tag der Musik, der seinen Höhepunkt im Festkonzert des Staatstheaterorchesters fand. Vor der 3. Bruckner-Symphonie, als dem Hauptwerk des Abends, gelangten zuerst von Johannes Hannemann, dem hochbegabten Danziger Komponisten und Solovioloncellisten des Staatstheaterorchesters, drei Vorspiele über eigene Choräle zur Wiedergabe. Der Komponist erweist sich als Könner des kontrapunktischen Stiles und gibt doch in Thematik und musikalischem Gehalt ganz Persönliches; frei von Effekthascherei ist seine Melodik von keuscher Herbe und spricht durch die edle Größe sofort an. Die symphonische Fantasie über ein Thema von Karl Höller fand beim Publikum wenig Gegenliebe. Das Staatstheaterorchester bereitete dem Werk Höllers eine virtuose Wiedergabe unter Leitung von Georg Pilowski, der auch Hannemanns Werk mit schöner Durchsichtigkeit und innerer Anteilnahme herausbrachte und Bruckners „Dritte" bei aller Schlichtheit mit feiner dynamischer Abtönung und unter starker Herausarbeitung der Zielstrebigkeit gestaltete.

Am Tag des „Rundfunks" hörten wir gleichfalls von Johannes Hannemann eine Suite für kleines Orchester im alten Stil und von dem heimischen Tondichter Alfred W. Paetsch „Hymnus und Fuge für Orchester", indem sich der hier gut bekannte Danziger Komponist als Musiker von Rang und Geist erweist. Das Danziger Landes-Rundfunkorchester wurde den Werken unter Leitung von Ernst Kalippke in jeder Weise gerecht. Es muß noch erwähnt werden, daß der Gauleiter von Danzig die hocherfreuliche Mitteilung machte, daß die NSDAP. alljährlich 2500 RM. für das beste musikalische Werk des Jahres in Danzig von nun ab aussetzen wird.

Es ist auch noch zu bemerken, daß am Tag der Musik sämtliche Danziger Orchester, die Männerchöre, die Chöre der Organisationen usw. in den Betrieben Konzerte veranstalteten und auf dem Langen Markt, Danzigs historischem Festplatz, ein „offenes Singen" stattfand. Hier gelangte eine Kantate „Ruf von der Grenze" von Herybert Menzel zur wirkungsvollen Aufführung.

R. Koenenkamp

Frankfurt a. M.

Jetzt ist es an der Zeit, über den Ausklang des Frankfurter Musikwinters zu berichten. Wir erlebten noch zwei eindrucksvolle „Museums"-Konzerte unter der temperamentvollen musikalischen Leitung Franz Konwitschnys, mit Bruckners „Achter" und Straußens „Zarathustra"-Tondichtung als Hauptwerke. Wir standen im Banne der faszinierenden Kunst des französischen Pianisten Robert Casadesus (Liszts *A*-dur-Konzert) und konnten bei Regers Alt-Rhapsodie (in Vertretung der erkrankten Gertrude Pitzinger) die herrlichen Gestaltungsmittel der Frankfurter Altistin Res Fischer bewundern. Hans Rosbaud beendete seine Sonntagskonzerte des Frankfurter Rundfunk-Orchesters mit einem Abend, der uns als Höhepunkt Bruckners „Fünfte" in der Urfassung vermittelte. Daß dieser ausgezeichnete Orchestererzieher und Orchesterführer im kommenden Winter nicht mehr die Frankfurter Konzerte leiten wird, muß aufrichtig bedauert werden. Schließlich

der achte und letzte Kammermusikabend des „Museums": ein neuer Triumph Edwin Fischers und seines Kammerorchesters, ein klug aufgebautes Programm, das diesmal auch ein neues Stück, Kaminskis barock verschnörkelte Musik für Orchester, enthielt.

Auch in den vergangenen Monaten griff der „Arbeitskreis für neue Musik" sehr aktiv ins Musikleben der Stadt ein. Von Gerhard Frommel jeweilig lebendig und sachkundig eingeführt, hörte man u. a. Philipp Jarnachs bekenntnishaftes, im Ausdruck molluskenhaft gewundenes Streichquartett in zwei Teilen, Wolfgang Fortners gedanklich starke Hölderlin-Gesänge und ein neues, musikantisch gelöstes, fünfteiliges Quartett des gleichen Komponisten. Im Mittelpunkt eines Abends Frankfurter Komponisten standen die „Wunderhorn"-Lieder des jungen Kurt Hessenberg, sehr fein empfundene Sätze, die einen ganz knappen Ton des Ausdrucks und der musikalischen Formulierung anstreben und finden. Bezeichnend für die Entwicklung Karl Höllers ist dessen noch ganz dem Impressionismus verpflichtetes frühes Divertimento, ein Werk schöner chorischer Klarheit und Dichte stellen die (bereits vor langen Jahren entstandenen) Bettellieder Hermann Reutters dar. Nennen wir noch die hauptsächlichen Mitwirkenden dieser Konzerte: das ausgezeichnete Lenzewski-Quartett, die Sopranistin Henny Schmitt, den Bariton Erich Meyer-Stephan und den Kammerchor der Hochschule für Musik unter Leitung Hugo Holles.

Ein bedeutsames Ereignis für die Musikstadt Frankfurt war natürlich die feierliche Eröffnung der Staatlichen Hochschule für Musik, des bisherigen Dr. Hochschen Konservatoriums. Ein Festakt am Vormittag war der offizielle Rahmen für die Übernahme des Instituts durch den preußischen Staat. Ein Festkonzert am Abend stellte neben einer Bachschen Kantate drei größere Kompositionen von Lehrern der Anstalt heraus: ein neues Werk Karl Höllers (Violinkonzert), eine Kantate, „Gesang der Deutschen", von Hermann Reutter und das bereits in Darmstadt aufgeführte Klavierkonzert Gerhard Frommels. Wir erwähnen hier nur diese Werke, ohne über sie Näheres aussagen zu können, denn andere Aufgaben hielten uns in diesen Tagen von Frankfurt fern.

Unter den zahlreichen Konzerten, die während der Frühjahrsmonate fast pausenlos an das Interesse der Musikfreunde appellierten, hoben sich eine ganze Reihe weit heraus. So hinterließ unvergeßliche Eindrücke das Gastkonzert der Münchener Philharmoniker, die unter der durchgeistigten Leitung Siegmund v. Hauseggers erstmalig nach vier Jahren Beethovens „Neunte" (mit dem Cäcilienverein und dem Liederkranz als Chorhelfer) zu Gehör brachten. Ein Abend ungewöhnlicher Art war auch das erste deutsche Auftreten des berühmten Pariser Knabenchors „Les chanteurs à la croix de bois", einer Vokalvereinigung von einem seltenen romanischen Stimmreiz, kostbarem Sopranmaterial, besonders eindringlich in der Verwendung einer unglaublich sicheren und musikalischen hohen Solostimme. Das Programm: altfranzösische Madrigale gemischt mit neueren Volksliedern, auch Ravel darunter. Schier endlos die Parade der Pianisten (Georg Kuhlmann mit zwei besonders anregenden Abenden, u. a. mit Uraufführungen von Pepping und Niedeste-Schlee), der Geiger und Sänger.

Ehe die Oper Ende April ihre erfolgreiche Balkanfahrt angetreten hat, haben wir in Frankfurt noch die letzte feilende Hand an unsren neugestalteten „Ring" gelegt. Wie schon bei „Rheingold" und „Walküre", waren auch „Siegfried" und „Götterdämmerung" mit großer Liebe und musikdramatischer Formkraft einstudiert worden. Diese Inszenierung Oskar Wälterlins sucht im Rahmen der Tradition doch noch die persönliche Auseinandersetzung mit dem heroischen Stil Wagners. Mit elementarer Wucht entwickelt sich das Drama, das seine malerische Erfüllung auch diesmal durch die wundervollen Entwürfe Ludwig Sieverts erhält. Er vermag es, die tönende Philosophie in eine Fülle poetischer Stimmungen aufzulösen, er findet für die monumentale Giebichungenhalle die gleiche überzeugende Wirkung wie für die Naturschilderungen des zweiten „Siegfried"-Aktes. Und immer mehr hat sich am Pult Bertil Wetzelsberger in den Geist dieser überlebensgroßen Musik eingespielt, dieser Musik, die sich über alle Inszenierungsprobleme hinaus machtvoll aufreckt. Auf der Bühne überdies das bekannte Wagner-Ensemble der Frankfurter Bühne: allen voran die geistig und stimmlich großartige Brünnhilde Henny Trundts, der stimmgewaltige Siegfried Albert Seiberts, der machtvoll singende Wanderer Jean Sterns, der dialektisch scharf gezeichnete Mime Theo Herrmanns und der klug charakterisierende Alberich Herbert Hesses. „Vollendet ist das Werk": wir haben wieder einen „Ring", der sich weit über Frankfurt hinaus hören und sehen lassen kann. Jetzt freilich gilt es ein halbes Jahr lang im Schauspielhaus mit Spielopern und Operetten vorliebzunehmen, denn die Bühne des Opernhauses muß nun wirklich einmal grundlegend umgebaut werden.

Ernst Krause

Lübeck

Konzerte. Die reiche Entwicklung, die Lübecks Konzertleben genommen hat, hat leider im Gefolge gehabt, daß manche Veranstaltungen, die ihrer künstlerischen Bedeutung wegen helfender Unterstützung wert waren, nicht den Hörerkreis fanden, den sie verdienten. Das prägte sich am schärfsten in den Kammermusikabenden sowohl des Kundrat- als auch des Millies-Quartetts aus. Ersteres bot außer Werken von Beethoven, Mozart und Brahms als Neuheiten Julius Weismanns „Phantastischen Reigen", der die wärmste Aufnahme fand, und Leone Sinigaglias Serenade für Streichtrio, ein reizendes Werk voll kraftvoller Einfälle. Stets bis auf fast den letzten Platz besetzte Säle weisen die Symphoniekonzerte auf, in denen Generalmusikdirektor Heinz Dressel — über das zeitgenössische Musikfest und seine Ergebnisse habe ich an dieser Stelle schon gesondert berichtet — als einzige Neuheit bis jetzt nur Anton Bruckners Fünfte in der Urfassung herausbrachte. Beethoven und Mozart ergänzten die Vortragsfolgen. Prof. Eduard Erdmann spielte Beethovens *a*-moll-Klavierkonzert in tiefgründiger Nachschaffung, Cilia d'Albore, eine junge italienische Geigerin, Mozart mit süßem Ton und gereifter Technik. Dankbar dürfte man der Singakademie (Lehrer-Gesangverein) sein, daß sie sich nach langen Jahren wieder einmal Robert Schumanns „Paradies und Peri" annahm. Das schöne, ganz in Romantik getauchte Werk fand dank der klanglich auf das sorgfältigste ausgefeilten Wiedergabe begeisterte Aufnahme. Der Dank galt außer Heinz Dressel, noch den Solisten Adelheid Armhold, Tilla Briem, Irmgard Pauly, Gerhard Bertermann, Heinz Matthei und Fritz Friedrich. Eines guten Besuches erfreute sich auch der Liszt-Wagner-Abend des Bayreuther Bundes deutscher Frauen, in dem Karl Schmitt-Walter mit edler Stimme Lieder von Liszt und Gesänge von Wagner sang, Willy Stech das Lisztsche *Es*-dur-Klavierkonzert bravourös, aber noch nicht völlig abgeklärt in der Auffassung spielte. Liszts Präludien und Wagners Siegfriedidyll und die Tannhäuser-Ouvertüre waren die aufs freudigste entgegengenommenen Gaben von Heinz Dressel und unserm Orchester.

Allgemeiner Beliebtheit erfreuen sich jetzt die von der Firma Ernst Robert veranstalteten Meisterkonzerte. Im ersten hatten wir die Freude, den Kammermusikkreis Scheck-Wenzinger zu begrüßen, der vornehmlich konzertante Musik des 18. Jahrhunderts in vollendeter Form zu Gehör brachte. Einer gleich begeisterten Aufnahme erfreuten sich Gerhard Hüsch, der mit Udo Müller am Flügel Schuberts „Winterreise" ergreifend schön sang, und Alfred Cortot, Frankreichs führender Klaviervirtuose, der in Robert Schumanns Symphonischen Etüden bewies, wie tief er in den deutschen Geist dieser Musik eingedrungen ist, in Chopinschen und Debussyschen Werken den ganzen Charme seiner vollendeten Virtuosität entfaltete. Auch Raoul v. Koczalski spielte Chopin, konnte aber den großen Eindruck seines Spiels nicht ganz in der langen Folge der Mazurken bewahren, deren gleichmäßiger Rhythmus ermüden mußte. In dem ersten Konzert junger Künstler durfte man die Geigerin Marianne Tunder und den Pianisten Karl Weiß mit dem Gefühl verlassen, daß sie ihren Weg in die deutschen Konzertsäle sicher finden werden. Man hatte viel Freude an ihrem Musizieren.

Daß in Lübeck als der Stadt der Orgeln die Kirchenmusik einen hervorragenden Platz einnimmt, durfte an dieser Stelle immer wieder berichtet werden. In den Monaten August und September konzertiert Walter Kraft, St. Mariens Organist, in der alten Ratskirche, und seine Abendmusiken erfreuen sich dank der Höhe der solistischen Darbietungen auf der Orgel, der ausgewählten Chöre und Solisten eines Besuches, der die weiten Hallen der Kirche bis auf oft den letzten Platz in Anspruch nimmt. Im Dom konzertiert unser Musikhistoriker Prof. Wilhelm Stahl zumeist im Verein mit dem Jungschen Chor, dem wir die wertvolle Bekanntschaft mit Werken von Fortner und Zillinger verdankten. St. Jakobi ist die Stätte der Wiedergabe von Werken Heinrich Schütz', um deren Pflege sich Bruno Grusnick mit seiner Kantorei große Verdienste erworben hat und auch weiter erwerben wird. Der Totensonntag war Hugo Distler gewidmet, der herbeigeeilt war, um auf seiner ihm durch seine frühere Tätigkeit als Organist an der Jakobikirche besonders vertrauten Orgel in Uraufführung zwei Choralpartiten von sich zu spielen und sich in der schönen Wiedergabe seines „Lübecker Totentanzes" zu erfreuen. In St. Jakobi wurde auch Bachs „Kunst der Fuge" erneut aufgeführt. In die Ehren der Tat teilten sich das Staatskonservatorium Collegium musicum und seine Leiter Hans Millies, Kriegel, König und Stewine, Mitglieder unseres Orchesters, und Johannes Brennecke als Vertreter am Cembalo und Orgel. Auch in den übrigen Kirchen wurde fleißig musiziert. Durch Vermittlung der Nordischen Gesellschaft konzertierte in St. Marien der fünfundfünfzig Mitglieder zählende Kopenhagener Knabenchor, der unter Mogens Wöldike Werke von Schütz und Palestrina sehr fein sang. Timm Viderö zeigte sich in Werken von Pachelbel und Buxtehude

auf der Bach- und Bach auf der großen Orgel als stilsicherer und ausgezeichneter Virtuose. Endlich sei noch eines Konzertes der Singschule des Staatskonservatoriums gedacht, die Hermann Fey als Leiter vorbildlich geschult hat. J. Hennings

Mannheim

Oper. Im kulturellen Austausch begrüßten wir Hendrik Diels, den musikalischen Leiter der Kgl. flämischen Oper in Antwerpen. Er dirigierte „Aida", die durch Elmendorff in einer Neueinstudierung fest steht. Diels wählte den einzig richtigen Weg: er paßte sein Ich dem Gegebenen mit kluger Überlegenheit und sehr feinsinnig an. Dennoch drückte er der Aufführung eine gewisse persönliche Note auf. Der Spielplan verzeichnet einige, zum Teil recht begrüßenswerte Auffrischungen. Zunächst als Neuheit Peter Tschaikowskys „Mazeppa" unter Elmendorff, ein Werk, das sich trotz mancher musikalischen Schönheiten kaum im Spielplan halten dürfte. Die Schuld trägt vor allem das nervenaufpeitschende, folternde Textbuch, die Brutalität und Lichtlosigkeit, die über dem Ganzen liegt. Man ist froh, wenn sich der Vorhang zum letzten Male senkt, trotz einer Wiedergabe, die das Prädikat „hervorragend" verdient, musikalisch, solistisch und szenisch. Man bedauert lebhaft, daß die Unsumme von Mühe und Arbeit nicht für dieses oder jenes Werk eines deutschen Meisters, von denen so mancher der Wiedererweckung harrt, verwendet wurde. Hierzu zählen wir vor allem Mozart, der erstmalig in dieser Spielzeit mit seiner „Zauberflöte" unter Dr. Cremers umsichtiger Führung — solistisch und szenisch nicht ganz befriedigend — zu Worte kam, nachdem unmittelbar vorher die Hochschule für Musik mit gutem Beispiel voranging.

Eine allgemein gut geheißene Abwechslung und zugleich Auflockerung des Spielplans erbrachte ein musikalischer Komödienabend, der vorwiegend dem Ballett eingeräumt war. An erster Stelle als Neuheit Julius Weismanns ursprünglich für Klavier geschriebene „Tanzphantasie". Diese sonnig-heiteren, nur im Atem etwas zu kurzen elf Tonbilder wurden vom Ballett unter Leitung Wera Donalies reizvoll ausgedeutet. Von gleicher künstlerischer Qualität war die Neueinstudierung von Strawinskys ungleich schwierigerem, burleskem Ballett „Petruschka" unter Elmendorff. Zwischen diesen beiden Werken stand eine Neueinstudierung von Wolf-Ferraris köstlichem Intermezzo „Susannens Geheimnis", musikalisch betreut von Dr. Cremer und gespielt von Käthe Dietrich, Theo Lienhard und Fritz Bartling. Willkommen war eine Neueinstudierung von Rossinis „Barbier von Sevilla" mit Theo Lienhard als meisterhaftem Titelträger. Am Pult Elmendorff, die Partitur haarscharf nachzeichnend, vielleicht nur zu ernst in der Auffassung. Für die Regie zeichnete Intendant Brandenburg.

Als Festvorstellung am Tage der Machtübernahme: „Lohengrin." Musikalischer Leiter war Heinrich Hollreiser vom Darmstädter Landestheater, der Nachfolger Elmendorffs. Man tut gut, abzuwarten. Bemerkt sei, daß Hollreißer ein Schüler Elmendorffs, schon vor dem Gastspiele für Mannheim verpflichtet war. Die 3. musikalische Morgenfeier hatte zum Thema: W. A. Mozart, die 4.: Böhmische Musik. Beiden lag ein Programm mit Werken abseits stehender Art zugrunde. Beide leitete Elmendorff mit gewohntem künstlerischem Ernst und ihm sei für die beiden Feierstunden, an denen auch die übrigen Mitwirkenden, vor allem das Orchester, redlichst am Erfolg teilhatten, aufrichtig gedankt.

Michael Thumann

Aus dem Berliner Musikleben

„Meister des galanten Stils" nannte sich eine, Komponisten des 18. Jahrhunderts gewidmete, der musikalischen Welt hochwillkommene Veranstaltung des Deutschlandsenders. Sie wurde von **Karl Ristenpart** mit seinem Kammerorchester und der Konzertsängerin **Marianne Brugger** bestritten. Das mit stilistischem Feingefühl zusammengestellte Programm beleuchtete die inneren Beziehungen zwischen Karl Stamitz, dem ältesten Sohn und Geisteserben des Stilreformators Johann Stamitz, und den nachfolgenden Komponisten; zwischen Pergolesi, dem Meister des „singenden Allegro" und Johann Christian, dem jüngsten Bach-Sohn, und ferner zwischen diesem und Mozart, dem Vollender. Aus Christian Bachs „Szene und Rondo" für Sopran und Orchester weht uns schon ein Vorklang des „Figaro" entgegen. Die fesselnde Spielfolge erfuhr eine Wiedergabe von liebevoller Eindringlichkeit. Karl Ristenpart, der grundmusikalische, innerlich beschwingte junge Orchestererzieher und -führer offenbarte aufs neue die Fähigkeit, seinem gründlich geschulten Kammerorchester ein geschlossenes und reichschattiertes Zusammenspiel im Geiste der Meister abzugewinnen. Marianne Brugger stellte den Wohllaut und die Beseelungskraft ihres taufrischen Soprans und die Anmut ihres Vortrags beglückend in den Dienst von Gesängen Pergolesis und Christian Bachs. Adolf Diesterweg

Nachdem nun auch die Serenaden und Schloßmusiken verklungen sind, hat die Muse Euterpe in Berlin kaum noch eine Zufluchtsstätte. Eine blieb ihr freilich freundlichst auch weiterhin geöffnet: der Zoologische Garten mit seinen traditionellen Symphoniekonzerten. Wir haben erst neulich die große Bedeutung der Musik im Freien in Vergangenheit und Gegenwart umrissen. Auch hier in diesen Veranstaltungen mit ihrer an der Schwelle von Konzert und Unterhaltung stehenden Umwelt wird so recht die Tiefenwirkung und vor allem die Möglichkeit einer solchen Musikübung deutlich. Das Programm enthielt sogar zwei Werke lebender Meister, wenn auch der älteren Generation. Aber sowohl Straußens „Don Juan" wie das jugendfrische Bruchstück aus Pfitzners „Kätchen von Heilbronn"-Musik wurden mühelos von den zum großen Teil unvorgebildeten und — unverbildeten Hörern aufgenommen. Als Hauptwerk erstand Tschaikowskys 5. Symphonie, die für einen solchen Rahmen ganz vortrefflich geeignet ist. Das Landesorchester und sein Dirigent **Dr. Helmuth Thierfelder** hielten sich ausgezeichnet und verdienten den reich gespendeten Beifall in jeder Hinsicht.

Dr. Richard Petzoldt

Aus dem Münchener Musikleben

Aus der Reihe der laufenden Vortragsabende der **Staatlichen Akademie der Tonkunst** gebührt dem zweiten Chorkonzert besondere Hervorhebung. Es bot die seltene Gelegenheit, Schumanns Faust-Szenen zu hören. Man begegnete ihnen gern wieder einmal, und war aufs neue menschlich tief ergriffen zu sehen, wie hier Schumanns erlahmende Schöpferkraft mit dem gewaltigen Stoff einen tragischen Kampf führt, war aber ebenso wieder künstlerisch gefesselt durch die vielen lyrischen Schönheiten, die über die Partitur gebreitet sind. Richard Trunk hatte sich das Werk in lebendiger Einfühlung völlig zu eigen gemacht und es mit solcher Liebe und Sorgfalt einstudiert, daß die wohlgerundete Wiedergabe auch den anspruchsvollen Hörer befriedigen mußte. Chor und Orchester wie die zahlreichen Solisten, aus denen vor allem die weit fortgeschrittene, mit einem prächtigen Sopran begabte Marianne Schech (Gretchen) hervorragte, gingen mit bestem Gelingen und freudiger Hingabe auf seine hohen Absichten ein.

Fritz Büchtger, der seine große organisatorische Begabung seit Jahren zielbewußt und unermüdlich für den Gedanken der Gemeinschaftsmusik, und das zeitgenössische Schaffen vorzüglich dieser Richtung einsetzt, verdankte man ein ebenso anregendes wie unterhaltendes „heiteres Konzert", das von mehreren für diesen besonderen Zweck verbundenen Chorvereinigungen, dem Neuen Münchener Orchesterverein, der KdF.-Tanzgemeinschaft und der Neuen musikalischen Arbeitsgemeinschaft veranstaltet wurde. Das unter dem Motto „Fröhlicher Sommer" geeinte Programm brachte u. a. begleitete und unbegleitete Chorwerke, zum Teil mit eingefügten Tänzen, und Orchesterstücke von Cesar Bresgen, Fritz Büchtger, Hans Lang und Walter Rein. Daß die einzelnen Werke in jedem Sinne stilgerecht aufgeführt wurden, dafür bürgte von vornherein der Name Fritz Büchtger. Mit ihm teilte sich in die Leitung Dr. Fritz Linden als umsichtiger, grundmusikalischer Führer des Neuen Orchestervereins.

Einen reinen, erhebenden Genuß bereitete eine Veranstaltung des **Chorvereins für evangelische Kirchenmusik,** in der drei wenig bekannte Kantaten J. S. Bachs zur Aufführung kamen. Das glänzende Gelingen war in erster Linie ein Verdienst Prof. Ernst Riemanns, der nicht nur die Einstudierung mit gewohnter Gewissenhaftigkeit und Sachkenntnis besorgt, sondern vor allem auch die Bachsche Gefühls- und Geisteswelt tief erfaßt hatte, um sie schlicht und groß seinen ergriffenen Hörern auszudeuten. In den Gesangskräften Elisabeth Feuge, Else Schürhoff, Fritz Krauß und Odo Ruepp, Hermann Sagerer an der Orgel und Mitgliedern des Bayerischen Staatsorchesters, das die Instrumentalsolisten und das Orchester stellten, hatte er stilsichere Helfer. Von weiteren kirchenmusikalischen Veranstaltungen seien vermerkt zwei Abendmusiken in der Markuskirche. In der einen erwies sich der von seiner früheren Münchener Tätigkeit her hier in bester Erinnerung stehende Michael Schneider (Köln) wieder als begnadeter Bach-Spieler und machte außerdem mit einer harmonisch kühnen, kraftvoll gestalteten Fantasie des Kölner Komponisten Hermann Schröder bekannt; die andere sah als zweiten Gast den Organisten vom Ulmer Münster Fritz Hayn an der Orgel, einen ebenso gründlichen Kenner seines Instrumentes wie feinsinnigen Musiker. Beide Abende bereicherte Friedrich Högner mit Vorträgen seiner Evangelischen Kantorei St. Matthäus und brachte wieder so recht zum Bewußtsein, welchen unschätzbaren Gewinn er für das kirchenmusikalische Leben Münchens und Bayerns bedeutet.

Wie im vergangenen Jahre nahm auch bei dem diesjährigen **„Tag der Deutschen" Kunst** die Musik einen breiten Raum ein.

So umrahmten die Wiener Philharmoniker unter Richard Strauß (Strauß: Festliches Präludium) und der Münchener Lehrergesangverein unter Richard Trunk (Apotheose des Hans Sachs aus den „Meistersingern") die Eröffnungsfeier des ganzen Festes, die Sächsische Staatskapelle (Karl Böhm) wirkte bei dem Presseempfang mit, die Münchener Philharmoniker (Oswald Kabasta) bei der Festsitzung der Reichskammer der bildenden Künste, das NS. Reichssymphonieorchester (Franz Adam) und der Städtische Chor Augsburg (Otto Jochum) bei der feierlichen Eröffnung der Großen Deutschen Kunstausstellung 1938. Am Vorabend der Ausstellungseröffnung spielten auf öffentlichen Plätzen die Berliner Philharmoniker unter Hermann Abendroth (Beethoven: 9. Symphonie; Solisten: Käthe Heidersbach, Gertrud Pitzinger, Heinz Marten, Rudolf Watzke; Chor: Münchener Lehrergesangverein und Philharmonischer Chor), die Wiener Philharmoniker unter Leopold Reichwein (Haydn, Mozart, Schubert, Johann Strauß), die Sächsische Staatskapelle unter Karl Böhm (Freischütz-Ouvertüre, Tod und Verklärung, Brahms: 1. Symphonie), die Münchener Philharmoniker unter Oswald Kabasta (Bruckner: 8. Symphonie), das NS. Reichssymphonieorchester unter Franz Adam (Beethoven: 5. Symphonie, Reger: Böcklin-Suite, Strauß: Till Eulenspiegel), das Orchester des Reichssenders München unter Hans Adolf Winter (Gluck, Mozart, Schubert), das Kammerorchester der Neuen musikalischen Arbeitsgemeinschaft unter Fritz Büchtger, das Kammerorchester Trapp und das Kammerorchester Schmid-Lindner. Zu gleicher Stunde sangen die Regensburger Domspatzen (Dr. Schrems), der Kölner Männergesangverein (Eugen Papst) und der Wiener Männergesangverein (Ferdinand Großmann und Dr. Roßmayr). Die Staatsoper gab als Festvorstellungen die „Ariadne" von Richard Strauß, den „Lohengrin" und Pfitzners „Palestrina", alle drei geleitet von Clemens Kraus.

In den Reigen der festlichen Veranstaltungen, die aus Anlaß des „Tages der Deutschen Kunst" stattfanden, schloß sich die **Bayerische Staatsoperette** mit der Uraufführung eines neuen Werkes ihres musikalischen Oberleiters und ersten Kapellmeisters Peter Kreuder, betitelt „Liebe, Trommeln und Fanfaren". Mit diesem „deutschen Sang in 33 Strophen" feierte der gute alte „Trompeter von Säkkingen" fröhliche Urständ. Freilich hatte er sich eine gründliche Modernisierung gefallen lassen müssen. Der Verfasser des Buches, Dr. Artur Wagner, übernahm nur einzelne Handlungsmomente seiner Vorlage und machte hier und da eine kleine Anleihe bei der Neßlerschen Veroperung der Dichtung Scheffels, schaltete aber im übrigen mit unumschränkter Freiheit und schuf ein echte, rechte Revue. Sie zu vertonen, war Peter Kreuder der berufene Mann, denn er beherrscht dieses zeitgemäße Genre wie nur wenige. Seine Musik ist mit ihrer rhythmischen Lebendigkeit, melodischen Sinnfälligkeit und klingenden Fülle ungemein leicht eingängig, bei aller Rücksicht auf eine schlagkräftige äußere Wirkung aber sehr sauber gearbeitet. Der Komponist war ihr als überlegener Leiter der Aufführung der beste Anwalt. Die Inszenierung lag in den Händen des Intendanten der Staatsoperette Fritz Fischer. Als souveräner Beherrscher des Revuestils mit allen Wassern gewaschen, hatte er für sein Theater eigens eine Bearbeitung des Werkes geschaffen, die ihm die letzten Möglichkeiten eröffnete, seine einfallreiche Kunst verschwenderisch zu entfalten. Das hinreißende Tempo, die farbige Pracht und der bunte Wechsel seiner Inszenierung — im Rahmen von Ludwig Sieverts glanz- und stimmungsvollen Bühnenbildern persönlichster Eigenart — schlugen das Publikum so in Bann, daß es schließlich „ohne Gage mitspielte". Aus der Reihe der Solisten, die alle mit ausgelassener Spiellaune sich dem tollen Treiben hingaben, ragten besonders hervor Marie Eiselt, Hedwig Fichtmüller, Ruth Gerntholtz, Trude Hesterberg, Theodor Danegger, Emil Frickartz, Friedrich Ulmer, Odo Ruepp, Gustav Waldau und Alfred Walter. Chor, Orchester und Ballett taten ein übriges, die mit rauschendem Beifall aufgenommene Vorstellung zu einer wahrhaft festlichen zu gestalten.

Dr. Willy Krienitz

Westdeutsches Musikleben

Hagen i. W.

Die Hagener Musikwoche mit zeitgenössischen Kompositionen bildete ein Sonderereignis in der vorliegenden Berichtsperiode. Am ersten Abend hörte man das Streichquartett in *a*-moll von Paul Hungar, eine bemerkenswert kraftvolle Arbeit von wirksamer Gegensätzlichkeit. Rhythmische Ursprünglichkeit und Gefühlstiefe zeichnen im besonderen den 2. und 4. Satz und das Adagio aus. An zweiter Stelle stand die Violinsonate in *A*-dur von Hans Herwig, dem Leiter der Festwoche, ein lyrisch prächtig ausschwingendes und um gedankliche Tiefe ringendes Werk. Als Abschluß des ersten Konzerts folgte Hermann Zilchers anmutsvolles Klavierquintett in *cis*-moll. Unter Führung Herwigs mit dem Dresdner Streichquartett (Cyrill Kopatschka, Fritz Schneider, Gottfried Hoffmann-Stirl, G. U. v. Bülow), das auch das Quartett von Hungar meisterte, wurde die Wiedergabe zum großen Erfolg für das Werk und die Ausführenden.

Der zweite Abend brachte die Uraufführung der Symphonischen Fuge für Orchester op. 39 von Max Anton. Es handelt sich um eine groß angelegte, klar aufgebaute, später zur Passacaglia und nach Einbeziehung von BACH zur Doppelfuge sich weitende Form, mit deren Entwicklung die Steigerung des instrumentalen Bildes parallel geht. Wie in allen Werken Antons, ist auch in diesem die ethische Haltung bestimmend. Weiter hörte man Graeners Gotische Suite in farbvoll lebendiger Darstellung und die Marienkantate, deren Wiedergabe durch den Städtischen Volkschor und die Solisten Helene Fahrni, Lore Fischer, Heinz Marten und Johannes Willy zum großen Erlebnis wurde.

Der dritte Abend war symphonischer Musik vorbehalten. Bei der zunächst gespielten Symphonie in *c*-moll von Ernst Gernot Klußmann handelt es sich um ein bedeutungsvolles Werk von geschlossener Einheit, in dessen vier Sätzen das pulsierende Leben nicht einen Augenblick aussetzt. Kunstvoll durchzieht der Choral: Wachet auf ruft uns die Stimme, die Satzreihe, mit Ausnahme des Adagios, das frei gestaltet ist, jedoch durch Einbeziehung in den letzten Satz mit dem Ganzen organisch verbunden wird. Klußmann, der in „alten Bahnen" schreibt, wirkt durch die Eigenart des Einfalls, sowohl des gedanklichen wie des klanglichen. Immer wieder überrascht er und weiß die Phantasie des Hörers zu beschäftigen. Im 2. Satz hört man reizvolle heitere Musik, im 3. Satz Gedanken von Kraft und tiefer Empfindung, im 4. Satz eine ebenso kunstvolle wie sicher gestaltete Passacaglia, die in ausgelassener Musizierfreudigkeit ausklingt. Von Karl Hasse standen die Prinz Eugen-Variationen auf dem Programm, eine Anzahl Tonbilder, die Takt für Takt die Meisterhand verraten. Viel Humor und auch ernste Schönheit klingt in der Variationenreihe auf, den Schluß macht eine köstliche, bis zum Einsatz des Liedthemas getürmte Fuge, die das Ganze überstrahlt. Ein Klavierkonzert von Paul Greeff leidet unter der allzuleichten gedanklichen Anlage; Greeff spielte es selbst und fand durch seine schwungvolle Wiedergabe den Beifall der Zuhörer. Mit Ausnahme Zilchers wohnten sämtliche Komponisten der Aufführung ihrer Werke bei. Sie konnten mit Herwig, der in diesen Tagen Großes leistete und mit dem sich unermüdlich einsetzenden Städtischen Orchester den starken Beifall eines leider nur schwach besetzten Hauses entgegennehmen. Ein Liederabend von Heinrich Schlusnus mit Liedern von Graener, Trunk, Lothar u. a. beschloß die ereignisreiche Hagener Musikwoche.

Das übrige Winterprogramm der 2. Halbzeit wickelte sich wie gewohnt unter Herwig qualitätvoll ab. Einer eindrucksvoll besinnlichen Wiedergabe der Pastoralsymphonie folgte (wie alljährlich am Geburtstag des Führers) eine monumentale Aufführung der Neunten von Beethoven, an der auch der Städtische Volkschor und die Solisten Aenny Siben, Paula Alvermann, Walter Sturm und Hans Meyer-Stephan hervorragenden Anteil haben. Über die Aufführung von Max Antons „Ekkhard" wurde bereits berichtet. Ein Bach-Abend zeitigte drei Klavierkonzerte. Die Ausführenden waren Günther Faber, Marianne Griesenbeck, Margreth Wiethüchter, Margret Bueren und Fritz Emouts. Dem Vierklavierkonzert ging das Vivaldische Original voraus, für das sich die Spitzengeiger des Städtischen Orchesters unter der Führung von Konzertmeister Schmidt bestens einsetzten. Wie überall, wurde auch in Hagen das Gastspiel Edwin Fischers mit seinem Kammerorchester begeistert aufgenommen.

Großen Anteil an der Gestaltung der 2. Winterhälfte hatte die Chormusik. Neben Antons Ekkhard sang der stets einsatzwillige Städtische Volkschor am Karfreitag (unter solistischer Mitwirkung von Margarete v. Winterfeldt, Marg. Lückel-Patt, Heinz Viehmeyer, Rud. Haym, Fritz Jäger und Werner Blauel (Orgel) die Matthäus-Passion, den Freuden-Hymnus der „Neunten" und die bereits genannte Marienkantate von Graener. Außerdem ließen sich Hagens beste Männerchorvereinigungen und Kirchenchöre mit eigenen und gewählten Programmen (Pauluschor!) vernehmen. Die Hagener Organisten waren ebenfalls sehr rührig. Allen voran Käthe Hyprath, deren den Winter durchlaufende Programme die beste alte und neue Literatur einbeziehen. Bemerkenswert war auch diesmal das Konzert des Städtischen Jugendchors unter Herwig.

Auf der Hagener Opernbühne erlebte man unter Kapellmeister Hans Mikorey eine zur kammermusikalischen Feinheit gesteigerte Troubadour-Aufführung mit Marietheres Henderichs vom Kölner Opernhaus als weithin leuchtender solistischer Spitze. Kapellmeister Alfred Sillessen brachte Cavalleria, Enoch Arden von Gerster, Tosca und die Märchenoper Schwarzer Peter von Robert Schultze, alles blitzsauber vorbereitet, heraus. In der Spielführung sekundierten ebenso erfolgreich Intendant Bender und Dr. Heinz Roberts, während Hans Gaßner phantasievolle und vom Musikalischen her gesehene Bühnenrahmen schuf und Kurt Nichter-

lein ganze Chorarbeit leistete. Hans Hümmelink, Helmut Conradts, August Kohrs, Max Bender-Dulong, Hermann Rieth, Maria Dahmen, Hilde Paulus, Kitty Stassen, Lya Seifert, Lucie Kühne u. a. bildeten das sich voll einsetzende Soloensemble, dem wir Trude Greten als ausgezeichnete Leiterin der Tanzgruppe anfügen. Die Operette sah unter Mikorey und Hans Mörbitz meist ein volles Haus. Heinz Schüngeler

Mülheim/Ruhr

Mit einem interessanten Experiment schloß der Mülheimer Kunstwinter: Die Düsseldorfer Oper führte im letzten ihrer ständigen Gastspiele mit gesamtem Opernapparat auf der Saalbühne der Mülheimer Stadthalle Wagners „Walküre" auf. Was niemand für möglich gehalten hatte, wurde dennoch Wirklichkeit; es gelang den gewandten und erfahrenen Düsseldorfer Bühnentechnikern, durch geschickte Ausnutzung die Illusion einer ausreichenden, des Meisters Vorschriften nirgends mißachtenden Wagner-Bühne zu erwecken und selbst das Problem des Feuerzaubers in überzeugender Weise zu lösen. Akustisch sah man sich kaum geringeren Schwierigkeiten gegenüber, mußte doch das achtzigköpfige Orchester in breiter Front ebenerdig vor der Bühne aufgebaut werden. Hier waren es das feine Ohr und die sorgliche Hand, namentlich aber das so zuchtvolle Musizieren Hugo Balzers, das alle Hindernisse überwand und eine unvergeßliche Ausführung des musikalischen Teiles bewirkte. Dazu stellten die ersten Kräfte der Düsseldorfer Oper, voran Erna Schlüters ausgezeichnete Brünnhilde, Lotte Wallbrands schönstimmige Sieglinde, Elisabeth Höngens strenge Fricka und Josef Lindlars stimmgewaltiger Wotan, weiter Paul Helms Siegmund und Hans Peter Mainzbergs Hunding mit dem sicher studierten Walküren-Ensemble eine durchaus hochwertige Vertretung des Solistenaufgebotes dar, das unter der klugen Leitung des Generalintendanten Krauß auch darstellerisch höchste Anforderungen erfüllte.

Die städtischen Musikveranstaltungen klangen aus mit Pfitzners Romantischer Kantate „Von deutscher Seele". Das an alle Ausführenden hohe Ansprüche stellende, inhaltsschwere Werk machte in der von Hermann Meißner äußerst gewissenhaft vorbereiteten und mit großem Elan geleiteten Wiedergabe starken Eindruck. Dabei zeigte sich die Mülheimer Chorvereinigung auf einer Höhe der Stimmqualität und Leistungsfähigkeit, wie seit langem nicht, so daß insbesondere die hymnischen Abschlüsse beider Werkteile ungemein klangprächtig herauskamen. Ein gutgewähltes Solistenquartett (Amalie Merz-Tunner, Trude Fischer, Heinz Marten, Philipp Göpelt) wurde zu ebenso wertvollem Helfer wie das Städtische Orchester Duisburg, das mit dieser Leistung von der Stätte dreizehnjährigen künstlerischen Schaffens Abschied nahm, um sich hinfort dringenden stadteigenen Aufgaben widmen zu können. Noch ist eines Symphoniekonzertes zu gedenken, das Max Trapps „Divertimento für Kammerorchester" erstmalig in Mülheim vermittelte. Ein musikalisch wirklich ergiebiges, durchsichtig gearbeitetes, schöne solistische Eingebungen der Mittelsätze mit rhythmisch beschwingten Ecksätzen anregend verbindendes Opus, das Meißner werkgerecht und mit virtuosem Schwunge zum Erfolge führte. Nach einer besonders im 2. Satz eindrucksvollen Wiedergabe von Brahms' Violinkonzert (mit Wilhelm Stroß als Solisten) schloß Meißner den Abend mit Tschaikowskys prachtvoller *e*-moll-Symphonie, die in ihrer urwüchsigen slawischen Gefühlswelt voll erschlossen wurde.

Paul Tödten

Osnabrück

Das letzte der von Willy Krauß geleiteten Orchesterkonzerte erhielt besonderen Reiz dank der Mitwirkung Elly Neys, die das *B*-dur-Konzert von Brahms zu einem wertvollen Erlebnis gestaltete. Die Eckpfeiler des Abends bildeten Regers Mozart-Variationen und die verhältnismäßig selten zu hörende „Don Quichotte"-Musik Straußens, die, bei aller Bewunderung des glänzenden Könnens und des funkelnden Witzes, der darin steckt, doch die Erkenntnis hinterläßt, wie weit sich der Zeitgeschmack von einer gedanklich so stark belasteten Kunst wieder abgewendet hat. In einem Konzert für die Hitlerjugend dirigierte Peter Raabe mit überlegener Meisterschaft die 2. Symphonie von Brahms und verhalf im Verein mit Kulenkampff-Post Beethovens Violinkonzert zu einer abgerundeten Darstellung.

Die zahlenmäßige Schwäche des Städtischen Hauptchors, dessen gesangliche Ausbildung bei Günter de Witt in guten Händen liegt, verlieh der Aufführung von Händels „Festoratorium" (in der von Fritz Stein besorgten Fassung) eine gewisse Mattigkeit. Die Solisten (Lotte Jacoby, Dr. Hans Hoffmann und Hermann Achenbach) boten durchweg Erfreuliches.

Auf kammermusikalischem Gebiet sind zwei Liederabende zu erwähnen. Helene Fahrni (Leipzig) konnte ihren Ruf als ausgezeichnete Sopranistin aufs neue rechtfertigen. In dem jungen Gerhard Mönkediek (Osnabrück) lernte man einen Bariton kennen, dessen machtvolle Stimmittel und künstlerischer Vortrag aufhorchen ließen. In der Reihe der Streichquartettvereinigungen hat sich das Stross-Quartett aus München steigende Beachtung verschafft, es führte sich hier mit der Wiedergabe dreier Werke Beethovens vorzüglich ein. Einer neugegründeten Vereinigung einheimischer Künstler, dem Bretschneider-Quartett (Max Bretschneider, Ingeborg Wieman, Otto Schulz und Otto Hübner) darf das Zeugnis ehrlichen Strebens ausgestellt werden, dem der äußere Erfolg nicht versagt blieb. Endlich hatte der Schloßverein das Salzburger Mozart-Quartett zu einem zweitägigen Kammermusikfest geladen, eine Veranstaltung, die als Feier der Rückkehr Österreichs in das Reich gedacht war.

Die Oper bescherte eine flüssige Neueinstudierung des „Barbiers von Sevilla", mit einer gesanglich wie darstellerisch glänzenden Wiedergabe der Titelrolle durch Friedrich Paasch. Eine an den Schluß der Spielzeit gelegte Festwoche des Nationaltheaters brachte vor allem die zyklische Durchführung des „Nibelungenrings". Die Frage, ob auch eine Bühne mittleren Ranges die gewaltigen Aufgaben, die dies Monumentalwerk an alle Faktoren stellt, künstlerisch befriedigend lösen kann, darf hiernach ohne weiteres bejaht werden. Berühmte Gäste, wie Gotthelf Pistor (als Jung-Siegfried) und Wilhelm Rode (als Wotan) liehen den Glanz ihres Namens, aber auch die einheimischen Kräfte vollbrachten hochwertige Leistungen, so vor allem Annelise Frey (Brünnhilde), Walburga Vogel (Sieglinde), Adolf Permann (Wotan, Gunther), Gustav Loose (Mime) und Willy Walter (Loge und Siegfried). Als sicher gestaltender musikalischer Führer bewährte sich wiederum Willy Krauß. Dr. Hans Glenewinkel

Saarbrücken

Konzerte. Die offiziellen Konzerte reizen nicht nur durch die imponierende Fülle des großen Klangkörpers der vereinigten Orchester des Reichssenders und der Stadt Saarbrücken, sondern ebensosehr durch die geschickte Auswahl der Solisten und der Vortragsfolgen. So brachte jedes der drei letzten Konzerte in geschickter Wahl zeitgenössische Werke, die durchaus Freude machten, wenn auch ein Teil des Publikums sich anscheinend noch nicht recht damit befreunden kann. Dem 3. Symphoniekonzert drückte zweifellos Georg Kulenkampffs reife Kunst im Violinkonzert von Brahms den Stempel auf. Zu Beginn des Konzertes gab es „Ernstes Präludium und heitere Fuge" von Robert Heger, ein Werk, das in der Heiterkeit und Lebendigkeit der Fuge vielleicht überzeugender klingt als in der Düsternis und Schwerblütigkeit des Präludiums. Mit Dvořáks Symphonie „Aus der Neuen Welt", aus der Heinz Bongartz in sorgfältiger Auffrischung eine Überraschung besonderer Art machte, klang der Abend aus. War eine Steigerung überhaupt möglich, so brachte sie das 4. Symphoniekonzert, in dem Ernst Boehe vom Saarpfalzorchester als Gast für den erkrankten Generalmusikdirektor Weisbach aus Leipzig einsprang. Er leitete mit den erfreulichen Variationen über das Volkslied „Morgenrot" von Gottfried Müller ein, um anschließend mit dem Klavierkonzert *c*-moll von Beethoven gemeinsam mit Wilhelm Kempff eine herrliche Leistung zu vollbringen. Zum Schluß Tschaikowskys 6. Symphonie, an der sich Boehes Musikantenblut immer wieder entzündet.

Im 5. Konzert gab es drei für Saarbrücken neue Werke. Ludwig Hoelscher spielte Pfitzners wunderschönes, in seiner Haltung trotz aller Eigenart romantisches Violoncellokonzert, das ihm vielleicht noch besser lag als das Konzert von Haydn und in dem er sich deshalb ganz entfalten konnte. Zu Beginn hörte man die solid gebaute, in den Mittelsätzen reizvoll kammermusikalisch gehaltene Partita von Joh. Nep. David, am Schluß die effektvollen „Pinien von Rom" von Respighi. Hier durfte Bongartz und sein Orchester so recht zeigen, was man konnte. Aus der Zahl der anderen musikalischen Veranstaltungen sind zu nennen einige öffentliche Konzerte des Rundfunkorchesters unter Albert Jung mit namhaften Solisten, von denen das erste in einer geplanten größeren Reihe von kostenlosen Konzerten für die Formationen ein großer Erfolg war; ferner einige feine und intime Abende alter Musik, die die Saarbrücker Vereinigung für Alte Musik unter Leitung Fritz Neumeyers gab.

Oper. Unter den Opernaufführungen der zweiten Spielzeithälfte verdient zweifellos die festlich beschwingte Wiedergabe des „Rosenkavaliers" die größte Beachtung. Wir bewunderten die in jeder Beziehung, vom Szenischen über das Musikalische bis in die Einzelleistungen hinein spürbare fließende, aufgelockerte Leichtigkeit, die Generalmusikdirektor Heinz Bongartz zu danken war. Käthe Wollweber und Else Manrau boten als Marschallin und Oktavian reife Leistungen, eine köstliche Karikatur war Joh. Trefny als Ochs von Lerchenau. Nicht ganz die gleiche Reife hatte „Traviata". Es mag am Werk selbst liegen. Auch die blendende szenische Aufmachung der Aufführung (Inszenierung: Dr. Ludwig Schiedermair, musikalische Leitung: Dr. Franz Wödl) konnte nicht das leere, dürftige Geschehen vergessen machen. In

den Hauptrollen zeigten Mimi Kittel, Hans Ferguson und vor allem der stimmlich wieder ausgezeichnete Hans Karolus ihr bestes Können. Eine recht erfreuliche Aufführung war „Tiefland" von Eugen d'Albert. Es ist erstaunlich, wie stark auch heute noch dieses viel gelästerte Musikdrama wirkt. Es verfügt eben über eine solide, fugenlos motivierte Handlung. Die Musik mag manchmal knallig sein. Wer sich aber den Genuß einer Musik nicht durch Anklänge vergällen läßt, wird hinter die Werte dieser ohne bläßliche Hemmungen hingeworfenen Musik kommen. In den Hauptrollen sah man Käthe Wollweber in einer überraschend guten Leistung als Martha, Werner Kius in einer schönen Ausdeutung der Rolle des Sebastiano und Hans Schmitt als sehr eindrucksvollen Naturburschen Pedro. Dr. Ernst Stilz

Literarisches

Verlag Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Karl Bleyle: Romanze für Violine und Kammerorchester, op. 51.

Diese mir in einer vom Komponisten mit klangvoller Klavierbegleitung versehenen Ausgabe vorliegende Romanze sei aufs wärmste der Beachtung nicht bloß der Virtuosen, sondern auch der besseren Dilettanten empfohlen. Sie ist dem Charakter des Instruments vortrefflich angepaßt und bringt keine besonderen Schwierigkeiten; sie ist ein sehr dankbares Vortragsstück. Vornehme, warm empfundene Melodik beherrscht den Hauptteil. Besonders eigenartig ist der gelegentlich etwas ungarisch gefärbte Zwischensatz. Wilhelm Altmann

Verlag Pustet, Regensburg.

Karl Gustav Fellerer: Der gregorianische Choral im Wandel der Jahrhunderte.

Der bekannte Musikgelehrte bringt im 3. Heft der „Kirchenmusikalischen Reihe" eine kleine interessante Studie, in der er die wechselvolle Geschichte des „Chorals" bis zur endgültigen Festlegung der Melodien durch Pius X. (1904) in der „Editio vaticana" aufzeigt. Gregor I. führte den Choral in das Abendland ein durch Gründung neuer Sängerschulen. Der Verfasser macht die neue Feststellung, daß das Zusammenprallen der verschiedenen Musikausübungen der einzelnen Länder und Stämme mit der Gregorianik bereits Verfallserscheinungen einleiten, die später zu vielen Neu- und Umbildungen, Verzerrungen und Änderungen der Melodien führen (lat. deutsche Kirchenlieder, Tropen, Sequenzen, Reimoffizien usw.). Das Zeitalter des Humanismus bringt wegen neuer Deklamationsgrundsätze Kürzungen der Melismatik. Fellerers Schrift enthält viel Wissenswertes über die zahllosen „Reformen" des Chorals bis zur großen Restauration durch die Benediktiner von Solesmes um die Jahrhundertwende und stellt die wissenschaftlich fundierte Forderung nach unbegleiteter Choralausführung, „die frei von jeder äußerlichen Agogik sein soll". Fritz Kohlhase.

Musikerbildnisse

Die Piperdrucke, Verlagsges. m. b. H., München.

Ferdinand Georg Waldmüller: Beethoven. Piperdrucke Nr. 118. Preis ungerahmt 40.— RM., in stilechtem Rahmen 100.— RM.

Der vorliegende neue Piperdruck bedeutet für mich, von guten Kupferstichen und gewissen Vervielfältigungen der beiden Masken abgesehen, die wichtigste Wiedergabe eines Beethoven-Bildes überhaupt; denn es handelt sich meines Wissens um die erste farbige Wiedergabe eines wertvollen lebensgroßen Gemäldes des Meisters in Originalgröße (Bild: 70 × 58 cm, Papier: 92 × 75 cm). Anton Schindlers abschätzige Meinung von dem Gemälde braucht nicht tragisch genommen zu werden; darf man doch, da er selbst ein Beethoven-Bildnis — das von Schimon — besaß, bei ihm eine gewisse Trübung des Urteils voraussetzen. Das im April 1823 entstandene Gemälde hat, da der Tondichter dem Maler nur eine einzige kurze Sitzung gewährte, zwar gewisse Mängel; vor allem ist die untere Gesichtshälfte zu lang geraten. Aber der Gesamteindruck des Abbildes, das Beethoven in mißmutigster Stimmung zeigt und prachtvoll leuchtende Farben aufweist, ist doch hochbedeutend; zudem fällt schwer ins Gewicht, daß der Maler unter allen, welche die Gesichtszüge des Meisters zu dessen Lebzeiten verewigt haben, der hervorragendste war. (Zur Entstehung ist der Aufsatz „Waldmüllers Beethoven-Bild" von W. Lütge in Breitkopf & Härtels Verlagsjahrbuch „Der Bär", Leipzig 1927, nicht zu übersehen; er enthält zwei Briefe des Malers, die sich auf das Gemälde beziehen.) Die vorliegende Nachbildung bedeutet eine Hochleistung deutscher Wiedergabetechnik. Sie sei zum Eigenbesitz wie zu Geschenkzwecken angelegentlich empfohlen. Max Unger

F. Bruckmann-Verlag, München:

Brahms-Gravüre nach einer Aufnahme aus dem Jahre 1896. 3.50 RM.

Die stattliche Reihe guter Brahms-Bilder wird hier durch den vergrößerten Ausschnitt aus einer Liebhaber-Gruppenaufnahme von Ende Mai 1896 im Park des Hagerhofes der Familie Weyermann bei Honnef um ein charakteristisches Stück vermehrt. Die Züge des unmittelbar von der Beisetzung Clara Schumanns Gekommenen verraten das Erlittene und scheinen ebenso auch das Leiden anzudeuten, dem Brahms schon nach kurzen Monaten erliegen sollte. Die photographische Kunst, aus der winzigen Vorlage eines so alten Bildes ein so lebensechtes Porträt herauszuarbeiten, verdient vollste Anerkennung. Dr. Richard Petzoldt

Kleine Mitteilungen

Der diesjährige **Tag der deutschen Hausmusik** ist auf Dienstag, dem 15. November, festgelegt worden. Wieder liegt die Gesamtleitung bei der Arbeitsgemeinschaft für Hausmusik in der Reichsmusikkammer, Berlin SW 11, Bernburger Straße 19.

Während der Reichsmusiktage in Düsseldorf 1938 ist zum ersten Male offiziell auf den **„Internationalen Kongreß für Singen und Sprechen"** hingewiesen worden. Der Kongreß wurde nunmehr in die Zeit vom 9. bis 16. Oktober d. J. gelegt. Tagungsort ist Frankfurt a. M.

Mit **Einführung der Reichskulturkammergesetze in Österreich** ist jetzt dort auch das deutsche Theatergesetz in Kraft getreten. Danach bedürfen natürliche und juristische Personen zur Veranstaltung von Theateraufführungen der Zulassung durch den zuständigen Minister. Ebenso bedarf die Anstellung von Bühnenleitern, Intendanten, Theaterdirektoren, Kapellmeistern und Oberspielleitern der Bestätigung durch den Minister. — Im Reichsgesetzblatt wurde ferner die Verordnung betreffend die Einführung des Gesetzes über Vermittlung von Musikaufführungsrechten im Lande Österreich veröffentlicht. Die Stagma, staatlich genehmigte Gesellschaft zur Verwertung musikalischer Urheberrechte, ist allein bevollmächtigt, die seit dem 1. Januar 1938 in Österreich fällig gewordenen und noch nicht erfüllten Forderungen gegen Musikveranstalter einzuziehen. Die bisherige Österreichische Autorengesellschaft ist damit in der „Stagma" aufgegangen.

Im **Direktorium des Leipziger Gewandhauses** ist für 1938/39 eine Änderung eingetreten. Nachdem Dr. Hellmuth v. Hase gebeten hatte, ihn von seinem Amt als Vorsitzenden zu entbinden, wurden Kreishauptmann Dr. Kurt v. Burgsdorff zum Vorsitzenden, Prof. Dr. Anton Kippenberg zum 1. stellvertretenden Vorsitzenden und Dr. Adolf Mayer zum 2. stellvertretenden Vorsitzenden berufen. Dr. v. Hase gehört dem Direktorium auch weiterhin als Mitglied an.

Zur Förderung des Musikschaffens deutscher Komponisten, die außerhalb der Reichsgrenzen leben und zur Gewinnung von Werken der Musik, die sich zur kulturellen Ausgestaltung der Tagungen der Auslandsdeutschen eignen, veranstaltet die Stadt Stuttgart ein **Preisausschreiben für die im Ausland lebenden reichsdeutschen und volksdeutschen Komponisten.** Zu dem Wettbewerb sind zugelassen: Werke für gemischten Chor, Solisten und großes Orchester (ohne Orgel), deren Aufführungsdauer 40 Minuten nicht überschreiten soll, ferner Werke für Männerchor (oder Männer- und Knabenchor) und großes Orchester ohne Orgel, deren Aufführungsdauer 20 Minuten nicht überschreiten soll. Für das Werk der zweiten Gruppe sind auch im Inland lebende volksdeutsche und reichsdeutsche Komponisten zur Beteiligung zugelassen. Für die Werke beider Gruppen hat die Stadt Stuttgart je einen 1. Preis von 2000 RM. und einen 2. Preis von 1000 RM. ausgesetzt. Letzter Termin für die Einsendungen zum Wettbewerb ist der 2. Januar 1939. Die Partituren sind unter einem Kennwort an die Geschäftsstelle des Landesorchesters Gau Württemberg-Hohenzollern, Stuttgart-N., Königstraße 46, einzureichen.

Das **4. Internationale Fest für zeitgenössische Musik** wird vom 5. bis 13. September in Venedig durchgeführt. Eine Anzahl italienischer Komponisten hat im Auftrage Werke für dieses Fest geschrieben. Es sind vertreten Italien durch: Bianchi, Casella, Desderi, Frazzi, Ghedini, Lualdi, Marinuzzi, Masetti, Pizzetti, Rosati, Salvinci, Tocchi, Tommasini; Deutschland durch Hindemith und Fortner; Frankreich durch Ibert, Poulenc und Honegger; England durch Walton; die Schweiz durch Beck; Rumänien durch Golestan; ČSR durch Martinu; Südslawien durch Slawenski; Brasilien durch Villa-Lobos usw.

Der **Berliner Philharmonische Chor** unter der Leitung von Günther Ramin wurde eingeladen, Brahms „Requiem" in Cardiff in England aufzuführen. — Die **Berliner Liedertafel** begibt sich im Herbst dieses Jahres nach Italien. In Mailand, Florenz, Rom, Neapel und Venedig sind Konzerte vorgesehen. Den Abschluß der Reise bildet ein Deutscher Abend in Innsbruck.

Der diesjährige **Internationale Theater-Kongreß** fand in London und in der Geburtsstadt Shakespeares, Stratford-on-Avon statt. Die deutsche Delegation setzte sich zusammen aus dem Delegationsführer Ludwig Körner, dem Bühnenleiter Generalintendant Heinrich K. Strohm (Hamburg) und dem Staatsschauspieler Lothar Müthel als Vertreter der Bühnenkünstler. Der Kongreß vereinigte die Vertreter von zweiundzwanzig Nationen.

Im Rahmen der **Reichstagung des Musikinstrumentenhandwerks** in Berlin sprach der Leiter des Amtes „Feierabend" der NS.-Gemeinschaft „Kraft durch Freude", Nowotny, über den Stand der Musikarbeit in dieser Organisation. Er betonte vor allem die Notwendigkeit weiterer Musikschulen für Jugend und Volk und der Beschaffung guter Musikinstrumente. Er wandte sich entschieden dagegen, die Volksmusik auf eine einzelne Instrumentengattung festzulegen. Der Musikreferent der Reichsjugendführung, Wolfgang Stumme, verbreitete sich über die musikalische Erziehungsarbeit in der HJ., die in Schulungslagern, Singkursen und planmäßigem Instrumentalunterricht ihren Ausdruck findet. Den Abschluß der Tagung bildete der Jahresbericht durch Reichsinnungsmeister Herzberg.

Bühnenbildausstellungen werden zur Zeit in München und Frankfurt a. M. gezeigt. Das Münchener Theatermuseum widmet eine umfangreiche Schau dem Wirken des vor drei Jahren als Einundsiebzigjähriger durch den Tod aus seiner Tätigkeit, vor allem auch für die Wagner-Festspiele in Bayreuth, herausgerissenen Bühnenbildners Alfred Roller. In Frankfurt veranstaltet die Kunsthandlung Prestel eine Übersicht über Bühnenskizzen, Zeichnungen und Figurinen des weit über Frankfurt hinaus bekannten, auch als Opernlibrettist hervorgetretenen Bühnenbildners Caspar Neher.

Aus Anlaß des Richard-Wagner-Gedenkjahres veranstaltet das Leipziger Stadtgeschichtliche Museum zur Zeit eine **Wagner-Ausstellung** „Richard Wagners Sippe vom Urahn zum Enkel". Die Ausstellung zeigt die Verbundenheit des Geschlechtes Wagner mit seiner sächsischen Heimat auf.



Beim diesjährigen **Internationalen Kongreß der Komponisten und Autoren** in Stockholm wurde als Tagungsort für 1939 London festgesetzt und Richard Strauß zum Präsidenten des 14. Kongresses gewählt.

In Luzern wurde die **Internationale Musik-Ausstellung** eröffnet, womit zugleich die internationalen musikalischen Festwochen ihren Anfang nahmen. Die Ausstellung vermittelt eine Schau von Original-Partituren, Bildern und Erinnerungsstücken aller Art der bedeutendsten Meister aus der Zeit vom 15. Jahrhundert bis zur Gegenwart. Die AMZ. wird nach Abschluß der Festwochen im Zusammenhang über die künstlerischen Ereignisse berichten.

Beim diesjährigen **Musikwettbewerb für gute Unterhaltungsmusik** in Bad Orb wurden aus 324 Einsendungen 84 Werke ausgewählt. Das Publikum als Preisrichter entschied sich für 17 Kompositionen: drei Suiten, vier Ouverturen, drei Märsche, drei Walzer und vier andere Tänze. Unter den Preisträgern befindet sich ein Kölner Obersekundaner.

Personal-Nachrichten

Der vor allem durch seine Forschungen über die Formen der Wagnerschen Musikdramen bekannt gewordene Musikgelehrte **Alfred Lorenz** vollendete das 70. Lebensjahr. Generalmusikdirektor Prof. Dr. Lorenz, der seine Feder auch mehrfach schon der AMZ. zur Verfügung stellte, kommt von der praktischen Musikübung her: von 1898 bis 1920 war er Hofkapellmeister in Coburg. Seit 1923 lehrt er an der Münchener Universität. Wir haben sein wertvolles Schaffen vor zwei Jahren (Nr. 30/31, Jahrg. 1936) eingehend gewürdigt.

Zum Intendanten des neuen Theaters in Saarbrücken ist **Bruno v. Nießen,** der bisherige Leiter der Pfalzoper in Kaiserslautern, ernannt worden. Er hat sein Amt bereits angetreten. Der neue Bau wird am 9. Oktober mit einer Festaufführung des „Fliegenden Holländer", vermutlich in Anwesenheit des Führers und Reichskanzlers eröffnet.

Gustav Ernest, der Verfasser biographischer Werke über Beethoven, Wagner, Brahms und Berger, beging seinen 80. Geburtstag.

Generalmusikdirektor Prof. **Leopold Reichwein,** der als Nachfolger Rudolf Schulz-Dornburgs das Bochumer städtische Musikleben zwölf Jahre auch als Vorkämpfer für junge österreichische Orchestermusik leitete, gibt diese künstlerische Tätigkeit mit Beginn des kommenden Konzertwinters auf, weil er an der Wiener Staatsoper dreißig Aufführungen zu dirigieren hat. Bochum, das im Winter 1938/39 aller Voraussicht nach Gastdirigenten von Ruf verpflichten wird, dürfte auch Reichwein noch etliche Male auf dem Podium sehen. Die Wahl seines Nachfolgers wird für die Vertreter des städtischen Kulturamtes keine leichte Sache sein.
M. V.

Theater und Oper

Bad Elster. Das Stadttheater Plauen und das Kurtheater in Bad Elster veranstalteten eine „Festwoche der deutschen Operette". Den Auftakt bildete die Uraufführung des musikalischen Lustspiels „Ehemann verloren gegangen", von H. Bolten-Baekers und G. Cenzato in Bad Elster, zu dem der Kölner Komponist Emil Palm die Musik schrieb.

Buenos Aires. Die Opernspielzeit im Teatro Colon begann mit „Aida" (mit Elisabeth Rethberg). Im Spielplan befinden sich außerdem „Butterfly", „Mefistofele" von Boito und Massenets „Werther" unter Albert Wolff, der seit 1911 das erstemal wieder in der Hauptstadt Argentiniens dirigiert. Die italienischen Opern unterstehen Tullio Serafin.

Frankfurt a. M. Eine zeitgenössische Opernwoche veranstaltet die Generalintendanz der Städtischen Theater in der nächsten Spielzeit im erneuerten Opernhaus. Zur Aufführung kommen Werke von Egk, Graener, Orff, Hermann Reutter und Richard Strauß.

Gießen. Der seit drei Jahren vom Intendanten Hermann Schultze-Griesheim durchgeführte Spielopernbetrieb konnte mit Hilfe der Stadt, des städtischen Orchesters und des Kurorchesters Bad Nauheim zuletzt auf zehn Monate erweitert werden. Mit Beginn des neuen Spielplanes will man sich auf ganzjährigen Betrieb umstellen. Durch Vergrößerung des Orchesters (52 statt 23 Mann), des Chors und des Balletts wird man in Zukunft auch anspruchsvollere Aufgaben lösen können. Opernleiter ist Kapellmeister Paul Walter.

Köln. Anschließend an die Beendigung der Spielzeit wurde mit den Arbeiten zum Umbau des Opernhauses in Köln begonnen,

die vor allem dem Zuschauerraum gelten. Die Proszeniumslogen werden wegfallen. An ihre Stelle tritt eine Vorbühne mit modernen Beleuchtungsanlagen sowie eine neue Orgel, deren Spieltisch sich im Orchesterraum befindet. Der Orchesterraum wird dadurch so vergrößert, daß er künftig bis zu 120 Musiker aufnehmen kann. Die Ränge und Balkone werden um eine Sitzreihe vorgezogen und erhalten in der Mitte die Führerloge. Durch Wegfall unübersichtlicher Plätze verringert sich die Sitzzahl auf 1700.

München. Das Staatliche Operettentheater erhält nach Mitteilungen seines neuen Musikdirektors Peter Kreuder das größte Operettenorchester Deutschlands, bestehend aus sechzig Musikern. Auch das Münchener Ballett, das früher Weltruf genoß, soll zum neuen Leben erweckt werden.

Salzburg. Das Salzburger Stadttheater, ein Bau aus dem Jahre 1893, benötigt schon seit einer Reihe von Jahren dringend verschiedene Ausbesserungsarbeiten, die jedoch wegen der schlechten Finanzlage der Stadt immer wieder zurückgestellt werden mußten. Nun wurden für Ausbesserungsarbeiten Mittel bewilligt. Mit den Arbeiten ist bereits begonnen worden.

Scheveningen. Unter Leitung von Intendant Dr. Edgar Groß hat das Stadttheater Aachen in dem holländischen Weltbad Scheveningen mit der Oper „Tiefland" vor etwa zweitausend Zuschauern einen ungewöhnlich großen Erfolg davongetragen. Die musikalische Leitung hatte Generalmusikdirektor Herbert v. Karajan. Von besonderer Bedeutung ist, daß zu dieser ersten deutschen Opernvorstellung in Scheveningen, die auf der neuerbauten Bühne im Kurhaus stattgefunden hat, auch viele Besucher aus Amsterdam, Rotterdam und den Haag gekommen waren. Die gesamte holländische Presse hat das Gastspiel des Aachener Stadttheaters mit höchster Anerkennung aufgenommen.

Szegedin. Auf dem Programm der diesjährigen Freilichtspiele stehen Puccinis „Turandot", Kodálys „Hary Janos" und Liszts „Graner Messe". Es wirken mit das Personal der Budapester Kgl. Oper, ferner Gina Cigna, Giuseppe Brevario und Zoltán Kodály.

Wien. Mit Beginn der neuen Spielzeit wird die Wiener Volksoper ihrem Namen entsprechend wieder als reines Operntheater geführt werden. Der Werkvorrat soll hauptsächlich die sogenannte Spieloper umfassen. Intendant des sich vor allem auf eine Spielschar junger Kräfte stützenden Hauses ist Kammersänger Anton Baumann, musikalischer Oberleiter Dr. Robert Kolisko. Neben ihm wirken als Kapellmeister Henry Thiel (bisher Berlin) und Max Kojetinsky (Stralsund).

Konzert-Nachrichten

Bad Reinerz. Die diesjährigen Musikfesttage brachten in vier Veranstaltungen erlesene Werke deutschen Musikschaffens. Am dritten Abend leitete Kurt Anders eine ausgewogene Aufführung von Haydns „Jahreszeiten" mit den Solisten Carola Behr, Heinz Marten und Kurt Becker. Das Schloßkonzert dirigierte Prof. H. Behr (Breslau). Solist war der Tenor H. E. Groh.

Bad Salzuflen. Die erste Theater- und Musikfestwoche erfreute sich regen Interesses. Im ersten Festkonzert gab es außer Werken von Otto Besch, Hugo Herrmann, H. A. Mattausch, Walter Jentsch und Eduard Künneke als Uraufführungen „Musik zur Feierstunde" und „Capriccio für Violine und Orchester" von Gustav Adolf Schlemm. In den weiteren Veranstaltungen wurden zwei Stücke aus einer Sommernachtstraum-Musik von H. J. Fritzen uraufgeführt. Daneben hörte man u. a. Friedrich Sieberts „Heldisches Vorspiel", Hans Uldalls „Hamburger Humoresken", Ottmar Gersters „Oberhessische Bauerntänze", Theodor Blumers „Deutsche Volkslieder-Fantasie" und Erich Anders' „Landsknechtskantate".

Bad Tölz. Von den Werken des Komponisten Friedrich Sander, die zu seinen Lebzeiten von der Musikalischen Akademie München unter Franz Fischer aufgeführt wurden, mit dem frühen und plötzlichen Tode Sanders verschollen, aber langsam wieder Freunde finden, wird Generalmusikdirektor Dr. Müller-Prem in Bad Tölz die Suite in *C*-dur aufführen.

Flensburg. Der Städtische Musikdirektor hat die Berliner Philharmoniker unter der Leitung von Wilhelm Furtwängler zu einem Gastspiel verpflichtet. Das Konzert findet am 19. Oktober statt.

München. Im kommenden Herbst wird Prof. Oswald Kabasta die Leitung der bisher von Prof. Sigmund v. Hausegger geführten Münchener Philharmoniker übernehmen und im Laufe des Konzertwinters 1938/39 zehn Konzerte dirigieren. Im Rahmen dieser Konzerte gelangen Werke von Bach-Casella, Bartók, Beethoven, Brahms, Bruckner, Casella, Debussy, Josef Haas, Händel, Hausegger, Wilhelm Jerger, Mozart, Pfitzner, Ravel, Reger, Franz Schmidt, Schubert, Richard Strauß, Tschaikowsky und Richard Wagner zur Wiedergabe. Die Solisten sind Wilhelm Backhaus, Walter Gieseking und Casella.

Nürnberg. Der Nürnberger Lehrergesangverein begeht in diesem Jahr sein sechzigjähriges Jubiläum. Dieses für das musikalische Leben Nürnbergs bedeutungsvolle Ereignis wird durch die Aufführung von Bruckners Te Deum und Beethovens 9. Symphonie festlich begangen. Als Orchester wirkt das NS.-Reichssymphonie-Orchester mit. Die Solisten sind: Helene Fahrni, Hildegard Hennecke, Heinz Marten und Fred Drissen. Die beiden Aufführungen finden am 23. und 24. Oktober statt unter der Leitung von Kapellmeister Karl Demmer.

Paris. Die Aachener Liedertafel „Harmonia" hatte sich dankenswerterweise der Deutschen Kolonie in Paris zur Verfügung gestellt. Sie gab unter der Leitung des Städtischen Chordirektors Wilhelm Pitz im großen Saal des Chemie-Hauses ein Konzert, das Männerchöre und Soli umfaßte.

—. Im Pleyel-Saal wurde das fünfzigjährige Künstlerjubiläum der weltbekannten Vortragskünstlerin Yvette Guilbert festlich begangen. Der berühmten Chansonette ist vor allem auch die französische Musikwissenschaft zu Dank verpflichtet, denn auf der Suche nach einem anspruchsvolleren Repertoire hat sich Yvette Guilbert im Laufe der Jahre aus Tabulaturen und alten Handschriften ein mehrere tausend Nummern umfassendes Bildarchiv erarbeitet.

Rom. Während der Sommermonate finden wöchentlich zwei Konzerte unter freiem Himmel statt, als deren Dirigenten u. a. Marinuzzi, Molinari, Votto, Amfiteatroff, Zandonai und Mascagni zu nennen sind.

Aus Künstlerkreisen

Das Duo Prof. **Walter Schulz** (Violoncello) und Prof. **Julius Dahlke** (Klavier) wurde für eine Sendung „Meisterkonzert" des Deutschen Kurzwellensenders verpflichtet.

Anläßlich des 60. Geburtstages von **Josef Haas** planen verschiedene führende Orchester die Aufführung von seinem op. 45 „Variationen und Rondo über ein altdeutsches Volkslied", u. a. Leipzig (Gewandhaus), Darmstadt, München (Kabasta).

Der Organist Prof. **Franz X. Dreßler**, Stadtorganist der evangelischen Hauptkirche in Herrmannstadt (Siebenbürgen) wurde zu einer Konzertgastspielreise nach Amerika verpflichtet.

Die Münchener Pianistin **Rosl Schmidt** wurde auf Grund des Erfolges, den sie vor kurzem in Brüssel als einzige deutsche Preisträgerin hatte, eingeladen, im kommenden Herbst und Winter in Brüssel und mehreren großen belgischen Städten zu konzertieren.

Max Kappes, bisher Kapellmeister und Chordirektor am Stadttheater Bremerhaven, wurde an die Städtischen Bühnen Breslau verpflichtet.

Der Intendant des Deutschlandsenders und des Reichssenders Berlin, Götz Otto Stoffregen, hat Generalmusikdirektor **Carl Schuricht** auf Grund seiner erfolgreichen Arbeit mit dem großen Orchester des Reichssenders Berlin in den Jahren 1935 bis 1937 in der nächsten Spielzeit für einen Zyklus von acht Konzerten mit dem großen Orchester des Deutschlandsenders verpflichtet.

Der Studierende der Schlesischen Landesmusikschule Breslau, **Kurt Redel** (Flöte) — Klasse Tschirner — ist bei dem in der Zeit vom 30. Mai bis 11. Juni an der Akademie in Wien durchgeführten internationalen Wettbewerb mit einem Preis ausgezeichnet worden.

Die Nürnberger Sopranistin **Bettina Frank** hat u. a. auch die Kammerkantate „An die Liebe" von Hans Chemin-Petit in ihr Winterprogramm aufgenommen.

Paul Höffer vollendete ein abendfüllendes Oratorium „Die Tageszeiten".

Karl Böhm wurde eingeladen, einige Konzerte der Berliner Philharmoniker im kommenden Winter in Berlin zu leiten.

Hans Wedig brachte mit dem Hörder Männerchor **Fritz Büchtgers** „Serenata im Walde zu singen" für Männerchor mit Kammerorchester in Dortmund zur Aufführung. Das Werk kam auch in München, im Reichssender München und im Deutschen Kurzwellensender heraus.

Der Reichswalter des NSLB., Gauleiter Fritz Wächtler, hat den Komponisten **Franz Philipp** beauftragt, die Dichtung von Gerhard Schumann „Volk ohne Grenzen" als Kantate für Chor, großes Blasorchester und Orgel zu vertonen.

Georg Vollerthun hat eine Suite für großes Orchester „Alt-Danzig" geschrieben, deren Uraufführung im Oktober unter seiner Leitung stattfinden wird. Die reichsdeutsche Erstaufführung bringt Prof. Rudolf Krasselt in Hannover heraus.

Verantwortlich für die Schriftleitung: Dr. Richard Petzoldt, Berlin-Wilmersdorf. — Verantwortlich für den Anzeigenteil: Elly Schumacher, Berlin-Südende, Doelle-Straße 48. — Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel, Leipzig C 1. Erfüllungsort und Gerichtsstand Leipzig. II. Vj. D. A. 950

Wohnungs-Tafel
Künstler / Unterricht / Institute

Gesang

Sopran und Mezzosopran

Helene Fahrni Oratorien u. Lieder. Leipzig C 1 Lortzingstraße 14II, Tel. 22289

Hilde GAMMERSBACH Sopran / Oratorien-Lieder KÖLN-Roisdorf, Bonner Str. 31, Tel. Bonn 5762

Eva Gilbert-Lessmann Konzert- und Oratoriensängerin (Sopr.) Hamburg 39, Agnesstr. 37

Adine Günter-Kothé hoher Sopran SEKRETARIAT: GLIMPF BERLIN W 15, Xantener Straße 14 / Telefon 925727

GERDA JAHN SOPRAN, Konzert- und Oratoriensängerin Bln.-Wilmersdorf, Gerdauer Str. 5, Fernruf 871581

Edith Laux Oratorien / Liederabende. Leipzig S 3 Kaiser-Wilhelm-Str. 69 / Ruf 33667

MARGOT MÜLLER — Oratorien • Lieder / Sopran — Hagen (Westf.), Fleyerstraße 16

ELSE REUTER-NEEB Konzert- und Oratoriensängerin - Sopran Weilburg / Lahn Adolfstraße 5, Tel. 514

ELSE RUECKER Konzert- und Oratoriensängerin — Sopran Wiesbaden, Dotzheimer Straße 51, Telefon 20897

Marta Schilling Sopran • Lied, Oratorium Berlin-Zehld., Sven-Hedin-Str. 64 • 848622

Lotte Schrader Sopran, Oper-Konzert-Oratorium Sekretariat: Berlin-Charlottenburg 1 Fernsprecher 345977

Sopran und Mezzosopran

Aenny Siben Oratorien und Lieder Frankfurt a. M., Wiesenau 11, Tel. 75637

Heddy VOSS Sopran / Berlin, Kaiserdamm 83II Wuppertal-Barmen, Brahmstraße 4

Hilde Wesselmann Sopran — Oratorium — Lied W.-Barmen, Oberbergische Str. 64. Tel. 60000

Alt

Lore Fischer ORATORIEN / LIEDERABENDE Stuttgart W, Gaußstr. 74, Fernruf 65394

RUTH GEHRS ORATORIEN — LIEDER — ORCHESTERGESÄNGE SEKR.: BERLIN-CHARLOTTENBURG 1. TEL. 345977

Eva Jürgens ALT-MEZZO W.-Barmen, Wertherhof 6, Tel. 52291

Hede WEIMANN Oratorien, Liederabende KIEL, Schillerstraße 7 / Telefon 7089

Bariton

Hans Friedrich MEYER LIED-ORATORIUM, Berlin-Neuwestend, Bolivarallee 7, Tel. 991682

Alfons Schützendorf Bariton Oper — Oratorien Berlin-Charl., Berliner Str. 22, Tel.: 312324 / Gesangspädagoge

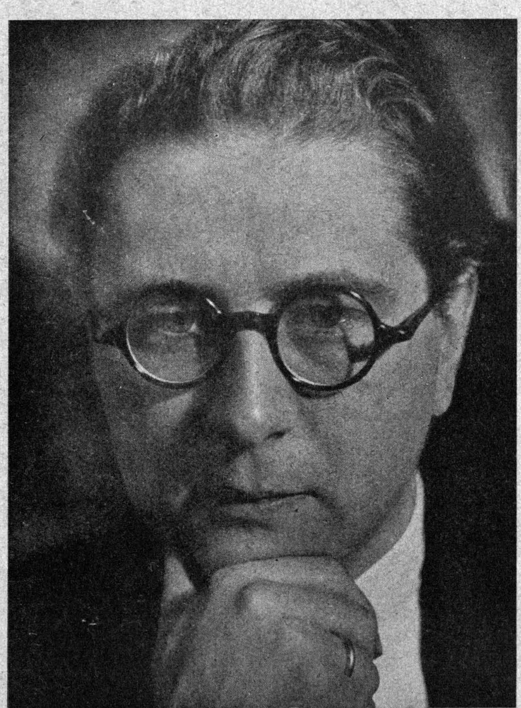
Tenor

Clemens ANDRIJENKO Konzert-Oper Berlin-Steglitz, Albrechtstr. 72b

Nummer 31/32 · 5. August 1938

Allgemeine Musikzeitung

Rheinisch-Westfälische Musikzeitung · Süddeutscher Musikkurier
Berlin · Leipzig · Köln · München
65. Jahrgang



phot. Rosemarie Clausen-Kögel, Bln.-Charlottenburg

Mark Lothar

der Komponist der erfolgreichen Oper „Schneider Wibbel“

Postversand ab Leipzig

ALLGEMEINE MUSIKZEITUNG

Hauptschriftleitung und Geschäftsstelle: Berlin-Südende, Doelle-Straße 48 • Fernspr. 75 12 38

Telegramm-Anschrift: Musikzeitung Berlin-Südende. Bankkonto: Deutsche Bank und Diskonto-Gesellschaft, Depositenkasse L III, Berlin-Tempelhof. Postscheckkonto: Berlin 283 28. Zu beziehen durch die Geschäftsstelle Berlin-Südende, Doelle-Straße 48, und Köln a. Rh., Am Hof 30—36, sowie durch alle Musikalien- bzw. Buchhandlungen und Postanstalten. **Geschäftsstelle für die Rheinprovinz und Westfalen:** Musikalienhandlung P. J. Tonger, Köln a. Rh., Am Hof 30—36; Fernsprecher 22 59 48; Postscheckkonto: Allgemeine Musikzeitung Köln 559 23 • Schriftleitung: Studienrat Alois Weber, Köln-Deutz, Markomannenstraße 12; Fernsprecher 126 74 **Geschäftsstelle für München und Süddeutschland:** Süddeutsche Konzertdirektion Otto Bauer. G.m.b.H., München, Wurzer Straße 16, u. Musikalienhandlung Otto Bauer, München, Maximilianstraße 5 • Stadtauslieferungsstelle für Groß-Berlin: Bote & Bock, Berlin W 8, Krausenstraße 61 • Auslieferung in Leipzig: Breitkopf & Härtel, Leipzig C 1, Nürnberger Straße 36—38 • Die Zeitung erscheint jeden Freitag, vom 15. Juli bis 1. September zweiwöchentlich • Bezugspreis durch Postzeitungsamt und den Buchhandel bezogen RM. 6.25 vierteljährlich einschließl. Bestellgeld • Bei Versand nach dem Ausland werden Porto und Streifbandkosten berechnet • **Preis der Einzelnummer RM. 0.70**

Anzeigenpreise werden nach Millimeterzeilen berechnet. Zur Zeit gilt Preisliste Nr. 5 vom 1. Januar 1938. Ausführliche Auskunft auf schriftliche Anfragen
Für unverlangt eingesandte Manuskripte keine Gewähr. Rückporto ist beizufügen

Allgemeine Musikzeitung

Wochenschrift für das Musikleben der Gegenwart

RHEINISCH-WESTFÄLISCHE MUSIKZEITUNG / SÜDDEUTSCHER MUSIK-KURIER

Herausgeber: Paul Schwers

65. Jahrgang | Berlin, Leipzig, Köln, München, 5. August 1938 | Nummer 31/32

Das Musikleben der kleinen Städte

Von Friedrich Herzfeld, Berlin

Es liegt nur allzu nahe, das Musikleben eines Landes nach dem seiner Hauptstadt zu beurteilen. Dies mag im Wien des alten Österreich zugetroffen haben und mag mehr oder minder von dem Musikleben in Frankreich, England und Italien gelten. In Deutschland liegen aber die Verhältnisse völlig anders. Das Musikleben Berlins mit dem des ganzen Reiches ohne weiteres gleichzusetzen, dieser Gedanke ist so abwegig, daß er nicht einmal von den Neidern Deutschlands erwogen werden kann. Die rund 100 Opernbühnen Deutschlands stehen in der Welt einzig da. Die Zahl der deutschen Kulturorchester wird erst recht nicht von irgend einem anderen Land der Erde erreicht. Jedenfalls besitzt Deutschland das dezentralisierteste Musikleben der Welt.

Berlin, die Reichshauptstadt, ist aber auch nicht führend in dem Sinn, daß sein Musikleben in der „Provinz“ sklavisch nachgeahmt würde. Jahrzehntelang ist in der Welt von der Münchner und Dresdner Oper gesprochen worden, während die Berliner Oper viel weniger bekannt war. Diese Unterschiede haben sich heute verwischt, aber noch immer nicht völlig aufgehoben. Die bedeutendsten Uraufführungen von neuen Opern sind auch in der letzten Zeit nicht in Berlin herausgekommen. Frankfurt a. M. oder Braunschweig z. B. haben weit mehr Wagemut bewiesen. Im Konzertleben ist es nicht anders. Die beiden letzten neuen Werke von Hans Pfitzner erklangen nicht in Berlin zum erstenmal. Konzerte mit zeitgenössischen Werken bedeuten in der Reichshauptstadt ein ungleich größeres Risiko als etwa in Dresden, wo sie durch den Einsatz des dortigen Philharmonischen Orchesters schon seit Jahren Brauch geworden sind, oder in Baden-Baden und Wiesbaden, wo sie die Fremden, aber auch die Einheimischen anziehen und nicht wie in Berlin abstoßen.

Der Grund zu dieser Erscheinung ist nicht schwer zu finden. Berlin hat unter der wilden Experimentierlust der Atonaliker am meisten zu leiden gehabt. Den echten Musikfreunden ist hier am wirkungsvollsten die Angst vor allem Neuen eingebläut worden. Darum ist hier auch die Gegenwirkung am stärksten. Jedenfalls gibt es heute für zeitgenössische Werke keinen steinigeren Boden als den der Reichshauptstadt. Während das Musikleben Berlins das konservativste des Reiches geworden ist, nimmt neue Musik ihren Ausgang meist von den größeren Musikstädten außerhalb Berlins, von Dresden, München, Hamburg, Leipzig, Stuttgart, Köln, Frankfurt usw., wenn sich die Städte zwischen 100000 und 500000 Einwohnern nicht noch produktiver erwiesen haben. Der Einsatz der Städte mit Einwohnerzahlen zwischen Hannover und Freiburg i. Br. beweist das. Erst wer das Musikleben in dieser Tiefenstaffelung betrachtet, wird es richtig verstehen.

Selbst dann wird aber immer noch allzu leicht übersehen, daß auch damit die letzte Stufe noch nicht erreicht ist. Vielleicht wird vom Musikleben der Städte unter 100000 Einwohnern so selten gesprochen, weil es ihrer zu viele sind und weil des Berichtens und Betrachtens dann gar kein Ende würde. Jedoch liegt darin eine große Ungerechtigkeit, einmal gegen diese Städte, von denen viele mit einem Einsatz kämpfen, der unter reichlicher bestellten Verhältnissen nicht immer anzutreffen ist, zum andern aber gegen das Musik- und Konzertleben im allgemeinen, weil ohne die Berücksichtigung dieser Städte das Gesamtbild noch immer nicht ganz treffend geschildert werden kann.

Freilich genügt es nicht, das Musikleben dieser Städte nun auch einmal zu erwähnen oder etwa zu belobigen. Es drängt uns vielmehr zu einer Untersuchung, wodurch es mit dem großer Städte oder gar der Reichshauptstadt verbunden ist oder worin die Andersartigkeit besteht. Hier muß zunächst unterschieden werden zwischen Städten, die ein eigenes Orchester besitzen und denen, die Orchester nur als Gäste in ihren Mauern sehen und sich im allgemeinen auf Kammermusik beschränken müssen. Für die orchesterlosen Städte ist der Segen gar nicht hoch genug zu bemessen,

Das nächste Heft erscheint als Nummer 33/34 am 19. August

der ihnen vor allem durch das Reichssymphonieorchester zuteil geworden ist. Im Westen des Reiches wirkt ähnlich segensvoll das Saar-Pfalzorchester, in Thüringen das Lohorchester aus Sondershausen, das Gotha und andere Städte mitversorgt, und in anderen Gegenden Deutschlands einige weitere Reiseorchester. Das Reichssymphonieorchester bestreicht fast ganz Deutschland. Städte wie Aschersleben, Leer in Ostfriesland, Emden, Greiz, Paderborn und unzählige andere erleben durch dieses Orchester symphonische Darbietungen von einer geistigen Höhe, wie sie ihnen sonst versagt bleiben müßten.

Ungemein wichtig für die kleinen Städte sind auch die neuerrichteten Militärkapellen geworden. Schon bis zum Weltkrieg hatten sie unvergleichlich viel zur volkstümlichen Musikpflege beigetragen. Nach dem Weltkrieg machte sich ihr Fehlen verhängnisvoll bemerkbar. Nun, da sie zu neuem Leben erweckt sind, haben sich ihre Leistungen sogar noch außerordentlich steigern lassen. Wolfenbüttel etwa hat ein Flakregiment, daß Beethovens 6. Symphonie bringt. In Tilsit wechselt eine verstärkte Bataillonsmusik mit dem Grenzlandorchester ab und bietet den Tilsitern u. a. Straußens Till Eulenspiegel.

Haben so die kleinen Städte von der Seite der Darbietenden neues Leben gewonnen, so würde sich das dennoch kaum genügend auswerten lassen, wenn nicht anderseits die Zusammenfassung der Hörer die Gewähr für die Wirtschaftlichkeit brächte. Gerade in den kleinen Städten hat die NS.-Gemeinschaft „Kraft durch Freude" erst den rechten Boden für ein gesundes Musikleben geschaffen. Durch sie konnten die Preise so ermäßigt werden, daß sie nicht viel über denen der Lichtspieltheater liegen. Anderseits verbürgen sie einen hinreichenden Besuch. Ohne eine solche Organisation wäre es meist Tollkühnheit, ein Orchester als Gast zu bitten. Früher sind solche Unternehmungen oft mit unerträglichen Verlusten ausgegangen, die den Mut der Veranstalter bisweilen für Jahre lähmten.

In einigen Städten haben sich neben der NS.-Gemeinschaft „Kraft durch Freude" auch noch ältere Vereinigungen am Leben erhalten. In Großenhain bei Dresden z. B. blüht noch rege der Richard Wagner-Verein. Die Préludes op. 11 von Scriabin, die im vergangenen Winter dort zu hören waren, haben wir im gleichen Winter in Berlin kaum öfter vernommen. Auch sonst erklingt in Großenhain viel anspruchsvolle Kammermusik. In Guben betätigt sich ein Musikverein, der mit seinem Laienorchester, das durch Berufsmusiker verstärkt wird, gehaltvolle Symphoniekonzerte veranstalten kann. Ähnliches ermöglicht die Gesellschaft „Frohsinn" in Reichenbach i. V. Die „Elbinger Musikgemeinde" veranstaltet Konzerte von staunenerregender Gepflegtheit. Wie schon das Programm verrät, ist der Vortrag der Kunst der Fuge durch das Collegium Musicum Instrumentale von Prof. H. Diener sehr ernst genommen worden. Ein anderer Abend brachte je ein Streichquartett von Schubert und Reger. Edwin Fischer spielte in der Hochschule für Lehrerbildung sein Berliner Programm von Bach bis Chopin. Auf der gleichen Höhe bewegen sich auch die andern Elbinger Konzerte.

Wer das Musikleben dieser kleineren Städte von Berlin aus betrachtet, wird begreiflicherweise danach fragen, wie es dort mit der Pflege der zeitgenössischen Musik steht. Ein Überblick lehrt, daß hier dasselbe zu sagen ist wie von den großen Städten außer Berlin. Die Furcht vor den Zeitgenossen kann in den Städten unter 100000 Einwohnern keineswegs so groß wie in den Millionenstädten sein, denn sie werden dort nicht nur rein zahlenmäßig stärker gepflegt. Wenn man die Schwierigkeiten bedenkt, die die Einstudierung neuer Orchesterwerke einer im Blattlesen nicht allzu geübten Stadtkapelle bereitet, muß sogar gesagt werden, daß viele kleine Städte geradezu Vorbilder an Unternehmungsgeist sind. Es liegt nahe, daß sie zunächst den Zustrom an neuen Werken aus ihrer Landschaft auffangen. Das ist ja auch ihre erste Aufgabe. Man kann sie sich nicht besser verwirklicht denken, als in dem schon erwähnten Tilsit, wo an einem Abend „Ostpreußische Meister" außer Hermann Goetz auch des in Ostpreußen geborenen und jetzt in Amerika lebenden Tonschöpfers Hermann Genß mit vier Werken gedacht wurde. Ähnlich brachte Markneukirchen die Suite seines einheimischen Tonschöpfers Hellmuth Franke. Reichenbach i. V. nahm sich des Schaffens von Walther Böhme an, der in einem Weihnachtskonzert zwei Werke selber dirigieren konnte. Was dieser lebendige Umgang mit dem Orchester bedeutet, weiß jeder Komponist. Es ist ein unmißverständliches Zeichen für die Weitschichtigkeit des deutschen Musiklebens, daß ein Tonschöpfer auch in Reichenbach die Anregungen aus der Praxis gewinnen kann, die er zu seiner Entwicklung braucht. Außerdem brachte Reichenbach z. B. auch noch das symphonische Vorspiel „Deutschland" des Dresdner Staatskapellmeisters Kurt Striegler. Zeulenroda gar wagte sich an die Uraufführung eines Oratoriums „Deutschland" für Sopransolo, Baritonsolo, Sprecher, Chor und Orchester von Fritz Sporn und ließ sich dazu das Orchester aus Plauen kommen.

Dennoch bleiben die kleineren Städte nicht etwa in ihrer Heimat hängen. Wenn nur der rechte Mann am Ruder ist, greift der Blick weit hinaus. Geradezu ein Musterbeispiel bietet Annaberg im Erzgebirge. Kaum jemand wird wissen oder glauben, daß es dort ein reges Musikleben gibt. Aber unter der Leitung von Musikdirektor Karl Potansky (nicht Bodansky!) ist in Annaberg das Grenzlandorchester Obererzgebirge beheimatet und veranstaltete u. a. eine Richard Wetz-Gedenkfeier anläßlich seines dritten Todestages. Die Berliner haben in dieser Geschlossenheit nicht erlebt, was den Annabergern möglich war. Kleist-Ouvertüre, Hyperion und 2. Symphonie bildeten das Musterprogramm. Außerdem sind in Annaberg zur Erstaufführung gelangt: Fröhliche Musik von Karl Blessinger; Pan und Nymphe, Idyll für Flöte, Oboe und Harfe von W. Dahlhoff, einem Mitglied des Grenzlandorchesters, Konzertsuite aus der Oper „Melusina" von H. Henrich und Sieben Tänze und Fuge op. 49 von S. W. Müller. Prof. Dr. Peter Raabe hat auch nach Annaberg das Variationenwerk op. 2 von Werner Trenkner gebracht. Werner-Joachim Dickow konnte seine Kleine Symphonie op. 14 und Walther Böhme seine *a*-moll-Symphonie op. 53 selber dirigieren. Die reizende Serenade für Orchester op. 49 von Julius Klaas wurde in Annaberg sogar uraufgeführt. Annaberg hat aber auch eine Aufführung der 9. Symphonie von Beethoven durch einheimische Kräfte erlebt, daneben natürlich Symphonien von Bruckner, Brahms, Schumann und als Besonderheit das Konzert für Horn und Orchester von Richard Strauß. Als das Annaberger Orchester auch einmal mit Unterhaltungsmusik aufwarten mußte, hat man noch immer nach so vom breiten Wege abliegenden Werken wie der Suite aus einem Kindermärchenspiel von Mark Lothar und den Variationen für Oboe-Solo und Orchester über das Thema „Reich mir die Hand mein Leben" von H. Griebel gegriffen. Ein derart reges Musikleben in einer verhältnismäßig kleinen Stadt ist der allerhöchsten Achtung wert.

Obwohl in Altona das Beispiel des nahen Hamburg stark anregend wirkt, ist der Altonaer Zyklus „400 Jahre deutsche Hausmusik" dennoch als Ausdruck eines höchst eigenwilligen Musikstrebens zu werten. An acht Sonntag-Nachmittagen wurde dort Einblick in die Hausmusik des 16. und 17. Jahrhunderts, der Bach-Händel-Zeit, der Klassiker, der Romantiker und der Zeitgenossen geboten. Der Tag der Machtübernahme am 28. Januar wurde dort mit

Chor- und Orchesterwerken von W. Fortner, L. Weber und H. Uldall gefeiert. Allenstein hörte außer dem Oratorium „Segen der Erde" von Hermann Grabner die „Nachklänge eines russischen Volksliedes" von Erich Anders, das Klavierkonzert von Clemens Schmalstich und die „Lieder der Nacht" von Wand. In Bückeburg vereinigten sich der Bückeburger Männergesangverein, dessen Frauenchor, der Oratorienverein Bückeburg, ein Arbeitsdienstlager und ein Kinderchor, um das „Oratorium der Arbeit" von Georg Böttcher aufführen zu können. Im gleichen Konzert erklangen auch Walter Egks „Göttinger Kantate" und die „Heitere Musik" von S. W. Müller. Kastrop-Rauxel leistete sich vier große Konzerte. Aber darin erklangen nicht weniger als sechs zeitgenössische Werke: Drei Orchesterstücke nach deutschen Volksliedern von K. Schäfer, Wessobrunner Gebet von H. Wedig, Olympische Kantate von K. Thomas, Variation über eine Lumpensammlerweise von W. Trenkner, Hamburgische Tafelmusik von G. Maaß und heitere Musik von S. W. Müller.

Greiz erinnerte sich wieder einmal an das Violinkonzert von Siegfried Wagner und führte von Zeitgenossen die Kantate „Hans Sachs" von Felix Raabe auf. In einem Kammermusikkonzert wurde dem Berliner Friedrich de la Motte Fouqué mit seinem Streichquintett op. 31 das Wort erteilt. Halberstadt hat sich W. Dransmann verschrieben und brachte nicht nur die Massen für das Oratorium „Einer baut einen Dom" auf, sondern brachte außerdem noch dessen Symphonische Musik für Orchester. Kolbergs Musikfreunde hatten Gelegenheit, außer Tod und Verklärung Debussys selten zu hörende Tänze „Sacrée et profane" kennenzulernen. Koblenz koppelte J. N. Davids Partita für Orchester *d*-moll mit dem erhabensten *d*-moll-Werk aller Zeiten, mit Beethovens 9. Symphonie zusammen und schloß die Reihe seiner Konzerte mit einem Max Reger-Abend. In Mühlhausen (Thüringen) tauchte Riccardo Zandonais „Concerto romantico" für Violine wieder auf. Außerdem kamen dort Gottfried Müller (mit den Morgenrot-Variationen) und Werner Egk (mit dem Zaubergeigen-vorspiel) zwischen Graener und Pfitzner zu Worte. Neustrelitz brachte mit S. W. Müllers „Böhmischer Musik" das jüngste Werk, bevorzugte sonst aber die Generation der reifen Meister: G. Schumann (Gestern Abend war Vetter Michel da), M. Trapp (5. Symphonie) und J. Haas (Variationen und Rondo über ein altdeutsches Volkslied). Daß Haas, der süddeutsche Meister, so hoch im Norden einmal erklingt, ist besonders bemerkenswert. In Berlin sind nur höchst selten Werke von ihm zu hören. Pforzheim dagegen pflegt Haas besonders innig im letzten Jahr durch die „Christ-Königsmesse" und durch das „Lebensbuch Gottes". Tilsit führte außer den ostpreußischen Meistern noch folgende Zeitgenossen auf: Strauß „Eulenspiegel", Gustav Großmann „Reformationsouvertüre", Paul Graener „Sinfonia Breve", Max Trapp „Divertimento op. 27", Othmar Schoeck „Konzert für Violine und Orchester op. 21", S. W. Müller „Heitere Musik". Paderborn wartete mit der Serenade von Trunk, den Ländlichen Tänzen von Knab und der Kantate „Der glückliche Bauer" von Reutter auf. Stendal brachte J. N. Davids Partita und das Klavierkonzert von Max Trapp. Wanne-Eickel, eingeklemmt in die Großstädte Essen, Bochum, Gelsenkirchen und Dortmund, leistete sich nur ein großes Chorkonzert. Aber dabei kam das Werk eines Zeitgenossen zur Aufführung: Heinrich Spittas „Deutsches Bekenntnis". Das Orchester mußte aus Hagen geholt werden. Ebenfalls im Westen des Reiches gingen Wetter (Ruhr) und Witten an die Uraufführung des Oratoriums „Die Auferweckung des Lazarus" von dem dort gebürtigen Mitarbeiter der AMZ. Ernst Boucke. Markneukirchen erinnerte sich wieder einmal an die Symphonie *Es*-dur von Heinrich Zöllner. In Worms war Ravels Musik für Harfe und kleines Orchester zu hören, in Zittau die Uraufführung der Orchestervariationen von E. Reinstein und außerdem das frühe Scherzo von Hans Pfitzner. Forst brachte die Orchestervariationen „Es ist ein Schnitter" von Kurt Thomas. Ratibor ließ in den letzten zwei Wintern außer Pfitzners „Von deutscher Seele" folgende Werke hören: Atterberg „Barocksuite", G. Maaß „Handwerkstänze", von Lukacs „Musik für Orchester", Graener „Die Flöte von Sanssouci", Koschinsky „Aus der Grafschaft", K. Gerstberger „Konzert für Streichorchester, R. Wetz „Kleist-Ouvertüre, Lieder und Hyperion", G. Strecke „Lustige Ouvertüre", F. Busoni „Violinkonzert" und Anders „Figaro-Figurinen". Köthen, eine Stadt, von der manche glauben werden, daß sie seit Bachs Zeiten kein Musikleben mehr besessen hatte, nahm sich etwas besonderes vor: ein Paul Graener-Fest. Dabei wurde auch der 50. Geburtstag von Max Trapp mitgefeiert. Außerdem erklangen Werke von Clemens v. Frankenstein, Hans Chemin-Petit, J. N. David und Fritz Reuter.

Selbst wenn der Wille zu zeitgenössischen Werken nicht so stark ist, läßt sich durch besonderen Einsatz viel erreichen. In der kleinen Stadt Eßlingen bei Stuttgart wurde eine Singakademie gegründet. Die beiden zuerst aufgeführten Werke waren Orfeo von Monteverdi und die Johannes-Passion von Bach. Der Name des Leiters jener Sangesvereinigung erklärt das anspruchsvolle Programm. Es ist der in Stuttgart wirkende Hugo Distler. Das Musikleben von Lauenburg in Pommern bedürfte einer eigenen Abhandlung. Hier haben sich die Hochschule für Lehrerbildung mit KdF. und HJ. zusammengetan, wozu sich gelegentlich noch der Arbeitsdienst gesellt. Die Folge ist ein denkbar vielseitiges und zu neuen, höchst achtenswerten Zielen greifendes Musikleben.

Außerdem erklingen in all diesen Städten die Werke unserer Klassiker und Romantiker in gebührendem Umfang. Solistenkonzerte und Orgelstunden kommen hinzu. Besonders reich wird aus schon erwähnten Gründen die Kammermusik gepflegt. Von den anerkannten Streichquartetten erscheint übrigens in den kleinen Städten weitaus am oftesten das Zernick-Quartett. Das ist gewiß ein Beweis für die Güte dieses Quartetts. Sicherlich spricht dabei aber auch die Verleihung des Musikpreises der Stadt Berlin an diese Quartettvereinigung mit. In dieser Beziehung wird also von Berlin aus doch einmal das Signal gegeben. Im übrigen aber trägt das Musikleben der kleinen deutschen Städte ein durchaus eigenes Gesicht. Macht es sich nach außen hin auch nicht allzu stark bemerkbar, so trägt der musikalische Wille in diesen kleinen Städten doch nicht am wenigsten zum Hochstand der musikalischen Kultur in Deutschland bei.

Das Tetrarmonicon Von Gerh. F. Wehle, Berlin

Der Leser wird im Lexikon vergeblich nach der Erklärung dieses Wortes suchen. Selbst wenn er ahnt, daß es sich um ein Musikinstrument handelt, wird es ihm sogar mit Hilfe der Staatlichen Musikinstrumenten-Sammlung nicht glücken, seine Kenntnisse zu erweitern, erhielt ich doch von dem früheren Leiter genannten Instituts die Mitteilung, daß auch ihm das Tetrarmonicon nicht einmal dem Namen nach bekannt sei.

Und doch hat dieses Instrument vor hundert Jahren existiert und ist keinem Geringerem als dem Preußenkönig Friedrich Wilhelm III. vorgeführt worden. Der Erfinder dieses Instruments ist ein Herrnhuter Missionar namens Niels Johannes Holm, der in den nordischen Ländern seiner geistlichen Arbeit nachging, daneben aber ein eifriger Instrumentenbauer war. Das ist nicht sonderlich verwunderlich, wenn man weiß, daß sich die Herrnhuter Brüdergemeine seit ihrer Gründung im Jahre 1722 durch eine lebhafte

Musizierfreudigkeit auszeichnete, deren hohe Kultur sich bis auf den heutigen Tag erhalten hat, wenn die „Gemeine" auch nach außen hin nicht viel Aufhebens davon machte. Jede, auch die kleinste Herrnhuter Ortschaft, die kaum über zweihundert bis dreihundert Erwachsene zählt, hat ihren gemischten Chor und eine Bläser- bzw. kleine Orchesterabteilung. Die Werke von Bach, Mozart, Händel bis zu Albert Beckers geistlicher Musik werden hier fleißig gepflegt. Die wöchentlichen Singestunden in der Kirche, in denen außer einem Schlußgebet nur Choräle gesungen werden oder die Liebesmahlfeiern, in denen der Choralgesang der Gemeine mit eingestreuten Vorträgen des Chors oder der Instrumentalabteilung abwechseln (wobei Tee und Brötchen — in der Kirche! — gereicht werden!), tragen sehr dazu bei, die Singefreudigkeit rege zu halten. Der Gründer der Brüdergemeine, Graf Nikolaus v. Zinzendorf, war selbst eine hochmusikalische Natur. Er baute die Musik unter starker Heranziehung der Gemeine bewußt in den Gottesdienst ein. Viele gegenwärtig gesungene Choräle stammen von ihm selbst. Auch bei der Erziehungsarbeit an der Jugend räumte er der Musik einen breiten Raum ein. Noch heute vergeht in den Internaten der Herrnhuter kein Morgen und kein Abend, an denen nicht gemeinsamer Gesang die Tagesarbeit eröffnet bzw. beschließt. Jede Mittag- und jede Abendmahlzeit wird mit einem gesungenen Gebet eingeleitet und beendet. Der Schatz der in den Schulen zwei- bis dreistimmig gesungenen deutschen Volkslieder überstieg noch vor einigen Jahren bei weitem alles, was in den preußischen niederen und höheren Schulen an Volksliedern erarbeitet wurde. Der oben erwähnte Bläserchor in den Brüdergemeinen setzt sich aus allen Schichten der Bevölkerung zusammen. Nach einer mir vorliegenden Statistik[1]) sind einundvierzig verschiedene Berufszweige darin vertreten. Vom Dr. med. vet. und Ingenieur bis zum Ofensetzer und Friseur wirken alle Volksgenossen ohne Ansehen des Standes mit. Diese Volksverbundenheit ist seit ihrer Gründung typisch für die Herrnhuter Brüdergemeine. Gerade der Bläserchor wird sehr viel herangezogen; nicht nur bei sämtlichen Begräbnissen, sondern auch bei allen kirchlichen Festtagen trägt er wesentlich zur musikalischen Ausschmückung bei.

Diese Bemerkungen mögen zur Erklärung des Folgenden genügen, um zu zeigen, welch fröhlicher Musiziergeist in aller Stille als große Selbstverständlichkeit in den überall (nicht nur in Deutschland, sondern der ganzen Welt) verstreuten Gemeinen der Herrnhuter — die man auch oft die „Stillen im Lande" genannt hat — zuhause ist. Daß nun gerade die kleinen Gemeinen naturgemäß unter Mangel an guten Instrumentalisten für die Ausgestaltung des Gottesdienstes mehr zu leiden hatten als die großen Ortschaften, liegt auf der Hand. Dem sollte nun das Tetrarmonicon abhelfen.

Obenerwähnter Missionar und Instrumentenbauer Holm schreibt nun am 16. Juli 1828 aus Christiania an die Unitäts-Ältesten-Konferenz in Herrnhut[2]): „Die Musik unserer Gemeinen ist mir zur Beibehaltung der schönen Eigentümlichkeit unserer Gottesdienste als wesentlich notwendig erschienen. Die Tatsache, daß ein Violinquartett dabei durchaus nötig und doch oft schwer zu erhalten ist, hat mich auf die Erfindung eines neuen Instruments geleitet, dem ich den Namen Tetrarmonicon gegeben habe. Eins ist zur Probe gemacht, erwartet aber noch einige Verbesserungen, deren ich durch mathematische Berechnungen völlig gewiß bin. 5 solcher Instrumente sind bei mir bestellt. Es wird von 4 Personen gespielt und stellt ein schönes Violinquartett dar. Wer einiges Geschick hat, kann in kurzer Zeit so viel darauf spielen lernen, wie zu unserer Musik erforderlich ist, da er auf nichts anderes als Takt zu achten hat. Das Unreingreifen, welches die meisten angehenden Violinspieler decouragiert, ist hier vermöge der Einrichtung des Instruments eine absolute Unmöglichkeit. Da nun mein ehemaliger Schüler, Joachim Boesen aus Gnadenfeld, jetzt in Kopenhagen, die Absicht hat, als Instrumentenmacher zur Gemeine zurückzukehren, so hoffe ich ihn zu bewegen, sich recht gründlich auf die Mathematik zu legen, in der ich ihn von seinem sechsten Jahr an unterrichtet habe, und dann könnte vielleicht durch ihn das Tetrarmonicon in unseren Gemeinen in Gebrauch kommen."

Es handelt sich hierbei also um ein Instrument, das im Streichquartett eingesetzt werden sollte, weil es leichter spielbar war als die Violine. Offenbar ist es eine Art Klavier mit dem Klangcharakter der Violine gewesen. Daß es sich bei der Erfindung dieses Instruments nicht um eine dilettantische Angelegenheit gehandelt haben kann, geht aus den folgenden Zeilen des Briefes hervor: „Es ist mir zu gleicher Zeit geglückt, daß von so vielen und von mir seit 18 Jahren gesuchte Mittel zu finden, um Orgeln und Klaviere vollkommen zu der Reinheit zu stimmen, die ihre Duodezimaleinrichtung (auf 12 Tönen beruhend, den 7 weißen und 5 schwarzen Tasten entsprechend) zuläßt und die zu meinem Erstaunen von der absoluten Reinheit nicht hörbar abweicht. Mein Stimminstrument habe ich Norma-Clavicembali genannt und der Künstler, dem ich es mitgeteilt habe, hat schon starken Absatz."

Jedenfalls ist Holm ein gründlicher Mathematiker gewesen, der nicht drauf los experimentiert hat, sondern seine Erfindung auf wissenschaftliche Grundlage stellte. Sicherlich dürfte die Ernsthaftigkeit seiner Erfindung schon allein daraus hervorgehen, daß das Tetrarmonicon Friedrich Wilhelm III. vorgeführt worden ist, was gewiß nicht möglich gewesen wäre, wenn es sich um eine untergeordnete Angelegenheit gehandelt hätte. Trotzdem sind das Tetrarmonicon sowohl als auch das Stimminstrument Norma-Clavicembali verschollen. Selbst in den in Frage kommenden Herrnhuter Niederlassungen ist von diesen beiden Instrumenten nichts mehr zu finden. Bei der Beachtung indessen, die man heute allen alten Instrumenten schenkt, wäre es vielleicht möglich, daß diese Zeilen dazu beitragen, dem Tetrarmonicon auf die Spur zu kommen.

1) „Herrnhut" vom 9. September 1932.

2) Entnommen dem „Herrnhut" vom 9. September 1932.

Die neue Oper von Richard Strauß: „Friedenstag"

Uraufführung in der Münchener Staatsoper

Schon dreißig Jahre wütet in Deutschland der große Krieg, als der 24. Oktober 1648 anbricht. Der heraufsteigende Morgen sieht die übermüdete Wache der Zitadelle einer belagerten Stadt zum Ausruhen hingestreckt, während der Wachtmeister mit einem Schützen nach dem Feind ausspäht. In das dumpfe Brüten der verwitterten Krieger klingt der sehnsüchtige Gesang eines von Liebe und Heimat träumenden Piemontesen, der sich durch die dichten Reihen der Belagerungsarmee geschlichen, um dem Kommandanten eine wichtige Botschaft des Kaisers zu überbringen. Die mit derbem Humor gewürzten nachdenklichen Betrachtungen der rauhen Kriegsgesellen über lang entbehrtes Glück, zu denen das Singen des jungen Italieners sie anregt, werden plötzlich unterbrochen durch fernher tönende Rufe „Hunger! Brot"!, unter denen eine Deputation der belagerten Stadt in die Zitadelle einzieht. Der Bürgermeister mit den Stadtobern und der Prälat sind gekommen, dem Kommandanten ihr grenzenloses Elend zu klagen und ihn um Übergabe der Stadt zu bitten. Dieser aber, in seinem soldatischen Ehrgefühl aufs tiefste verletzt, weist das niedrige Ansinnen mit Hohn zurück und verliest das kaiserliche Schreiben an ihn, in dem es heißt: „Behalten muß ich die Stadt, was immer geschehe. Für mein gesalbtes Haupt, für den höchsten Wert falle sie in die Schale! Mit Eurer Ehre bürgt Ihr mir: Fällt die Stadt — sei sie ausgelöscht". Immer drängender erheben die Verzweifelten ihre Stimme und immer mächtiger schwillt das drohende Schreien des vor den Toren der Zitadelle versammelten Volkes an, bis schließlich dem Kommandanten tausendfach die niederschmetternde Anklage entgegengeschleudert wird: „Mörder!" Erschüttert wendet dieser sich ab und verkündet nach langem Sinnen, daß er nachzugeben gewillt sei. Um Mittag werde er ein „deutlich sichres Zeichen" geben. „Dann tut die Tore auf!" Mit Segensworten entfernt sich die Menge. Der Kommandant aber gibt seinen Soldaten den Befehl, im Keller „gutes Pulver, Pech und griechisches Feuer aufzuschichten", um die Zitadelle in die Luft zu sprengen. Während die Vorbereitungen dazu getroffen werden, erscheint verstört und scheu Maria, des Kommandanten Weib. Als sie den Platz leer findet, wird sie von bangen Ahnungen ergriffen und erschließt ihre Seele mit dem sehnlichsten Verlangen, daß ihm, „der nie gelächelt", Frieden werden möge. Er aber will nichts davon wissen und enthüllt ihr sein Vorhaben. Flehentlich bittet sie, bei ihm bleiben und mit ihm sterben zu dürfen. Eben hat er den Befehl gegeben, die Lunte an das Pulver zu legen, da ertönt ein Kanonenschuß und feierliches Glockengeläut setzt ein, das den Frieden verkündet. Mißtrauisch hört er die Botschaft und argwöhnt eine Kriegslist. Selbst als der feindliche Feldherr

mit ausgestreckter Friedenshand ihm gegenüber steht, zweifelt er noch, bis ihm sein Weib den Glauben stärkt und er das Schwert von sich wirft, um mit dem jubelnden Volk den Friedenstag zu feiern.

Es ist ein altes, durch keinerlei rein poetische Vorzüge abdingbares Gesetz, daß die Handlung einer Oper nicht auf verwickelten Voraussetzungen beruhen darf, in der Motivierung klar und einfach sein und sich mit pantomimischer Deutlichkeit vollziehen soll, und das besonders in der für das Verständnis des Ganzen so ungemein wichtigen Exposition, wofür die ersten Szenen des „Don Giovanni" und „Lohengrin" ideale Beispiele bieten. Diese Forderung erfüllt das Buch zum „Friedenstag" in hervorragender Weise. Der Verfasser Joseph Gregor führt das Geschehen seines Einakters in geradliniger Entwicklung durch und beschwert es nicht mit überflüssigem psychologischen Ballast, ohne daß darüber seine Zeichnung der Charaktere an Feinheit und die Motivierung der Vorgänge an Gründlichkeit verloren hätten. Fügt er Episoden ein, so hemmen diese nicht den Gang der Handlung, sondern dienen nur der besseren Beleuchtung einzelner Zusammenhänge oder erhöhen als retardierendes Moment die Spannung. Gregor versteht als genauer Kenner des Theaters ausgezeichnet, das Drama in die Perspektive der Szene zu projizieren und es sich dort sinnfällig ausleben zu lassen. Auch die dichterische Fassung, deren kraftvoll gedrungene Sprache die Besonderheit des Stoffes wesenhaft erfaßt, verrät einen Mann von Geschmack und Bildung. Alles in allem ein gutes Buch.

Daß es Richard Strauß reizen mußte, diesen Text zu vertonen, ist leicht verständlich. Hier fand er elementare Leidenschaften von erhabener Einfachheit, in deren Gestaltung er sich auf weiten Musizierflächen klang- und gefühlschwelgerisch ausbreiten konnte; hier hatte er reiche Gelegenheit zu geistvoller Kleinarbeit in der Behandlung des Dialoges; hier bot sich seiner feinnervigen musikalischen Charakterisierungskunst eine bunte Fülle unterschiedlichster Typen zur Nachzeichnung. Wieder bewundert man an dem neuen Werk die sprechende Deutlichkeit und illustrierende Kraft der Themen, die Strauß mit überragender polyphoner Meisterschaft symphonisch verarbeitet und gleichzeitig dramatisch beziehungsvoll auswertet, wobei sie nun aber keineswegs Personen und Situationen die ganze Partitur hindurch steckbrieflich verfolgen. Und wieder erliegt man der Macht der magischen Klänge seines Orchesters, die mit dem unerschöpflichen Reichtum ihrer Zwischenwerte in immer neuen Brechungen aufleuchten.

Strauß hat mit dem „Friedenstag" keinen neuen dramatischen Musikstil geschaffen und sich von keiner „anderen Seite" gezeigt. Er ist im Grunde derselbe geblieben, der er als Schöpfer seiner beiden genialen revolutionären Einakter „Salome" und „Elektra" war. Nur daß er jetzt sozusagen auf einer höheren Ebene musiziert, die er sich in kühnem Aufstieg gewann, und alles, was er bisher geschaffen, zusammenfaßt, um es in höchster Verfeinerung der Mittel und des Ausdruckes abzuklären.

Wie uns in der „Salome" die gleißenden Klänge der ersten Takte sofort in die dumpf lastende Schwüle der unheilschwangeren Orientnacht bannen, so zwingen uns auch die wenigen Einleitungstakte des ebenfalls ohne Vorspiel beginnenden „Friedenstages" unwiderstehlich in die trostlose Stimmung, welche die Besatzung der Zitadelle niederdrückt. Ein träg schleichender Marsch in Moll, dessen Thema aufs vielfältigste abgewandelt in der Folge häufig Verwendung findet, gibt der Szene die Untermalung. In schneidendem Gegensatz zu ihm steht die blühende Kantilene, welche dem jungen Italiener in den Mund gelegt ist. Ein musikalisches Profil besonders charakteristischer Prägung trägt der Kommandant. Seine soldatische Strenge und sein stählernes Pflichtbewußtsein erhalten in der scharf akzentuierten, breit und wuchtig geführten Deklamation der Partie beredten Ausdruck. Ebenso bewegt sich Maria in einer nur ihr eigenen musikalischen Sphäre, die durch ein geschmeidigeres Melos, zarte Linienführung und lichte Farben gekennzeichnet ist. Für sie findet Strauß Töne von rührender Innigkeit. Ihre große „Arie", in der sie für den geliebten Mann Frieden erbittet, kann man als Musterbeispiel eines dramatisch gesättigten, szenisch profilierten Monologes bezeichnen. Nicht minder ein Meisterstück in der psychologisch aufhellenden, seelenkündenden Kraft einer thematisch kunstvoll verschlungenen Tonsprache und in dem architektonisch formsicher ausgewogenen, logisch zwingenden Aufbau ist ihr unmittelbar anschließender Zwiegesang mit dem Kommandanten, dem ein breit flutendes, aufwühlendes Orchesternachspiel von üppiger Klangfülle folgt.

Wie hier zeigt Strauß noch öfter Neigung zu geschlossenen Formen. Eine solche stellt in weiterem Sinne auch das Finale dar, das, vielfach in sich gegliedert, die Oper krönt. Wie hier der Komponist Solisten, Chor und Orchester in mannigfaltigstem Wechsel mit- und gegeneinander führt, wie er das einzelne mit einenden Bögen im Ganzen bindet, wie er klug Maß haltend immer am rechten Fleck die rechten Mittel einzusetzen weiß und die Steigerung unaufhaltsam bis zur machtvollen Entladung im *C*-dur-Jubel des Schlusses der Oper entwickelt, das ist unübertrefflich gestaltet und von überwältigender Wirkung.

Der alles belebende Geist der Aufführung war Clemens Krauß, der das Werk mit peinlichster Gewissenhaftigkeit einstudiert hatte und es mit gewohnter Feinfühligkeit leitete, den gewaltigen Apparat überlegen beherrschend. Ludwig Sievert hatte das ebenso malerische und wirklichkeitsnahe wie zweckentsprechende Bühnenbild geschaffen, das dem Streben des Spielleiters Rudolf Hartmann nach gelöster Bewegung und sinnvoller Gruppierung der Massen weit entgegenkommt. Für die sehr anspruchsvolle, exponierte Partie der Maria wußte Viorica Ursuleac ihr reifes gepflegtes Können einzusetzen. Mit dem Kommandanten schuf Hans Hotter gesanglich und darstellerisch eine Leistung ganz großen Formates. Neben ihnen zeichneten sich in kleineren Partien besonders aus Peter Anders, Georg Hann, Karl Ostertag, Julius Patzak und Ludwig Weber. Wie der durch den Lehrergesangverein und den Domchor verstärkte Staatsopernchor erfüllte auch das Staatsorchester die höchsten Ansprüche.

Als der letzte Ton verklungen, erhob sich das Haus wie ein Mann und bereitete Richard Strauß die herzlichsten Huldigungen, die sich in ungemindertem Jubelsturm fortsetzten, als er unter den Mitwirkenden auf der Bühne erschien, um sich mit diesen den dankbar begeisterten Hörern immer und immer wieder zeigen zu müssen. Ein großer, denkwürdiger Tag in der Geschichte der Münchener Oper, doppelt denkwürdig dadurch, daß der Meister zum erstenmal, sieht man von dem „Guntram" ab, seiner Vaterstadt die Uraufführung einer seiner musikdramatischen Schöpfungen überließ.

Dr. Willy Krienitz

Die künstlerische Schallplatte

Hausmusik auf Schallplatten

In meinem Aufsatz „Die Schallplatte als Musikinstrument" in Nr. 10 (Jahrg. 1938) dieser Zeitschrift habe ich aus der Tatsache, daß die Schallplatte dank der Vervollkommnung von Aufnahme und Wiedergabe aus einer technischen Spielerei heute zu einem vollwertigen Musikinstrument geworden ist, einige Forderungen an die Schallplattenindustrie abgeleitet; dieses neue Musikinstrument für die Hausmusikpflege dienstbar zu machen durch die Herstellung dafür besonders geeigneter Platten mit mustergültigen Aufnahmen guter Musik zu einem für weiteste Kreise erschwinglichen Preis. Wieweit diese Forderungen bereits heute durch die Industrie erfüllt sind, sollen die folgenden Ausführungen an Hand der Kataloge der einzelnen Firmen zeigen. Zuvor jedoch noch einige Bemerkungen zum Thema der Kulturschallplatte.

Dr. Facius, der Leiter der Telefunkenplatte, verglich jüngst in einem Vortrag die Stellung des Schallplattenfabrikanten mit der des Buchverlegers. Wir begrüßen diese Einstellung. Denn so wenig ein Verleger ausschließlich Kaufmann ist, so wenig darf es auch der Schallplattenfabrikant sein. Solange er nur Schlagerplatten und Kaffeehausmusik herausbringt, mag er berechtigt sein, seine Produktion als reines Industrieunternehmen zu betrachten. Da er aber inzwischen die Schallplatte zum Musikinstrument entwickelt hat, ergeben sich daraus kulturelle Verpflichtungen. Er darf sich heute nicht mehr darauf beschränken, ausschließlich „Ware" zu erzeugen, ausschließlich Schallplatten herauszubringen, die einen lohnenden Absatz versprechen.

Seitdem die Schallplatte mehr als technisches Spielzeug, mehr als Geräuschmaschine für musikalische Stimmungskulissen und für das häusliche tänzerische Training ist, seitdem sie „tönende Partitur", idealer Klangkörper für die passive Hausmusikpflege ist, muß er dieser Möglichkeit Rechnung tragen und hierfür geeignete Musik „verlegen". An solche kulturell wertvolle Musik sind aber andere Maßstäbe zu legen als an Schlagerplatten. Sie müssen aus der Sphäre des Nur-Geschäftlichen herausgehoben werden. Kunst

ist kein Gegenstand des Geschäfts. Kunst ist eine Verpflichtung gegenüber dem Volk.

Das gilt ebensosehr für die Preisgestaltung, wie für das Programm. Wir verlangen nicht, daß die Industrie ihre Kulturschallplatten verschenkt. Aber da sie an ihnen, wie wir immer wieder hören, sowieso nicht viel verdient, ist nicht einzusehen, warum sie sie durch allzu hohe Preise einem kleinen Kreis von Begüterten vorbehält. Bei niedrigem Preis wäre die Absatzmöglichkeit größer, die Einnahme also dieselbe. Schließlich könnte man wohl auch die Gestehungskosten für die Kulturschallplatten wesentlich senken, wenn man die Programmgestaltung bewußt diesen kulturellen Gesichtspunkten unterstellen, wenn man das Werk gegenüber der Interpretation in den Vordergrund stellen würde. Auch auf anderen Kulturgebieten ist man doch von dem Starprinzip glücklicherweise abgegangen.

Man sage nicht, das Publikum will es so. Noch gibt es gar kein „Publikum" für die Schallplatte. Die wenigen wohlhabenden Musikfreunde, die sich regelmäßig den Erwerb eines Schallplattenwerkes für 30 bis 60 RM. leisten können, sind nicht „das Publikum", das sehnsüchtig auf gute Musik zu erschwinglichem Preis für seine häusliche Musikpflege wartet. Man sage auch nicht, es ließe sich geschäftlich nicht ermöglichen. Es geht, denn es ist bereits gegangen, wie sich zeigen wird. Man kann bei richtiger Programmgestaltung Kulturschallplatten zum gleichen Preis wie Schlagerplatten ohne Verluste, ja sogar mit Gewinn herausbringen.

In einigen Fällen sind diese Forderungen ja schon erfüllt. Am wenigsten noch in programmatischer Hinsicht. Obwohl bei einzelnen Firmen schon unendlich viel an wertvoller Musik vorhanden ist, es sind doch nur die Standardwerke der Konzertliteratur in der Interpretation großer Namen. Vereinzelt zeigen sich erst Ansätze zu einer unabhängigen Programmgestaltung. Aber es sind noch erste, schüchterne Versuche, ohne einheitliche Linie, ohne bewußte Zielsetzung. Der Gesichtspunkt der Schallplatteneignung ist noch zu wenig berücksichtigt, das Eigenleben der Schallplatte als Hausmusikinstrument zu wenig erkannt. Doch sind schon einige erfreuliche Ansätze zu einer schallplattengemäßen Programmgestaltung oder wenigstens Programmergänzung zu erkennen. Besonders erfreulich, wenn man sie auch bei Firmen erkennt, die bisher in erster Linie Schlager und modische Unterhaltungsmusik produzierten, wie bei **Lindström**, deren rührige Kulturabteilung in letzter Zeit mit einigen netten und lobenswerten Überraschungen aufwartete: mit der wunderschönen und selten gehörten Triosonate *e*-moll und einem entzückenden Pastorale von J. S. Bach, von Günther Ramin gespielt (drei große Platten zu je RM. 3,—); mit dem klangschönen Konzert für Orchester und Orgel in *D* von Händel, unter Sir H. Harty vom Londoner Symphonieorchester gespielt (RM. 4,—); mit einer Schallplattenfolge „Aus Debussys Werken", von der die sehr bemerkenswerte, im Konzertsaal wenig heimische, aber sehr schallplattengeeignete und hausmusikgemäße Sonate für Flöte, Harfe und Bratsche auf drei kleinen Platten vorliegt, ein schönes und interessantes Werk moderner Kammermusik. An Nachklängen aus dem Konzertsaal verdienen unter den Neuerscheinungen dieser Firma das Klavierkonzert *f*-moll von Chopin, von Marguerite Long brillant gespielt, zwei Sätze einer Symphonie von Joh. Chr. Bach unter Mengelberg und auch die vollständige Aufnahme der Oper „Norma" in der Besetzung der Mailänder Scala auf achtzehn großen Platten zu RM. 4,— wegen der besonderen technischen Güte Erwähnung.

Die **Deutsche Grammophon** G.m.b.H. hält sich enger an das Konzertprogramm, bringt aber doch vieles, was sich für die Hausmusik auf Schallplatten eignet, und was auch in der Preisgestaltung unseren Wünschen gerecht wird. Sie brachte u. a. Mozart-Quartette und das *e*-moll-Quartett von Verdi in meisterhafter Wiedergabe (Prisca-Quartett), die *Es*-dur-Sonate Beethovens, von F. v. Vescey als eine seiner letzten Aufnahmen gespielt, sowie eine stattliche Reihe herrlicher Gesangsplatten von Erna Berger, Maria Gentile, Helge Roswaenge, Julius Patzak u. a. für RM. 2,— je Platte heraus, während von Kempff Schubert-, Beethoven- und Bach-Interpretationen wohlfeil zu haben sind. Erwähnenswert sind die sechs Brandenburgischen Konzerte. Die nicht gerade häufig gegebene 8. Symphonie von Beethoven, von den Berliner Philharmonikern unter Pfitzner gespielt, kostet trotz klanglich und musikalisch vorbildlicher Wiedergabe ganze RM. 9,—. Als auch technisch vorbildlich sind die Aufnahmen der Beethovenschen Klaviersonaten, von Kempff gespielt, erwähnenswert. Bekanntlich ist das Klavier seit jeher ein Sorgenkind der Aufnahmetechniker. Hier ist der Klavierton wirklich lebensecht, hell und klar und durchsichtig auch im vielstimmigen Forte eingefangen — besonders schön wie ich glaube in der Hammerklaviersonate. Eine bedeutsame Neuerscheinung ist die 7. Symphonie Beethovens unter Schuricht, die, auch bei Elektrola in einer Neuaufnahme unter Toscanini vorliegt. Ältere, vorklassische Musik ist im übrigen bei Grammophon kaum vorhanden. Die Programmgestaltung ist äußerst vorsichtig. An lebenden Komponisten kommen in größeren Werken nur Strauß mit seinen symphonischen Dichtungen unter eigener Stabführung, und Ausschnitten aus „Arabella", Graener mit der Suite „Die Flöte von Sanssouci", gleichfalls unter eigener Leitung, und Strawinsky mit dem Violinkonzert und der Federvogelsuite heraus, die bei Elektrola und Columbia gleich dreimal vertreten ist.

Die Bemühungen der **Elektrola** G.m.b.H. um technisch erstklassige und künstlerisch höchstwertige Schallplatten sind allzubekannt, als daß sie noch eine besondere Erwähnung erforderten. Allerdings ist der Gedanke der Schallplatteneignung und der besonderen Aufgabe der Schallplatte als Hausmusikinstrument in der Programmgestaltung noch wenig verwirklicht, die sich eng an das Konzertleben anschließt. Hier jedoch verzeichnen die Kataloge dieser Firma und ihrer Schwestergesellschaft, der Columbia, alles, was in der internationalen Musikwelt an Werken und Interpreten einen Namen hat. Begrüßenswert ist die Ausgabe geschlossener Zyklen, wie der des Wohltemperierten Klaviers (Edwin Fischer), sämtlicher Etudes von Debussy (Cortot), der Schubert-Zyklen (Hüsch), der Lieder des bedeutenden zeitgenössischen finnischen Komponisten Kilpinen (Hüsch), sowie einer Reihe vollständiger Opern, von denen die der Mozart-Festspiele mit dem Glyndebourne-Festspiel-Ensemble geradezu vorbildlich sind. Wertvolle Bereicherungen der Schallplattenliteratur sind Orchesterwerke von Reger, das Klavierkonzert von Grieg (Gieseking), geradezu eine Entdeckung für die Schallplatte die farbenfrohen slawischen und Zigeunertänze der Ballettmusik aus Roussalka des neben Borodin und Mussorgski zu Unrecht vernachlässigten russischen Komponisten Dargomyszski. Der Musikhistoriker sei besonders auf das Verzeichnis „Kirchenmusik" aufmerksam gemacht, wo er viel Interessantes finden wird, die Hohe Messe von Bach unter Coates, die Missa Papae Marcelli von Palestrina, Chöre von Lasso, Schütz, Haßler, Arcadelt, Vittoria, Händel und vor allem eine Fülle gregorianischer Musik in der stilechten Wiedergabe der Benediktiner von Solesmes, die Proprien der wichtigsten Tage des Kirchenjahres enthaltend. Doch liegen die Preise bei Elektrola noch immer recht hoch. Der Erwerb ihrer hochwertigen Erzeugnisse ist einem kleineren Kreis von Begüterten vorbehalten.

Andere Firmen, wie **Telefunken**, haben darin mehr Mut bewiesen. Die Telefunkenplatte hat nicht nur in der Preisgestaltung, sondern auch in ihrem Aufnahmeprogramm den kulturellen Verpflichtungen der Schallplattenindustrie Rechnung getragen. Sie stand darin von jeher in der ersten Reihe der Vorkämpfer für eine neue Auffassung von den kulturellen Aufgaben der Schallplatte. Sie hat auch Experimente nicht gescheut, wie die Herausgabe der Hausmusikserie „Spiel mit", von der schon die Rede war, oder die ihr jetzt leider untersagte Umtauschaktion „Kunst gegen Kitsch", bei der in kurzer Zeit hunderttausend Platten zu 25 cm mit vorwiegend minderwertigster Schlagermusik gegen doppelt so viele 30-cm-Platten mit wertvoller Musik (bei Zuzahlung von RM. 2,50) eingetauscht wurden. Sie bringt seltener gehörte und schallplattengemäße Musik heraus, z. B. die Konzertsuite von Couperin durch das Wiesbadener Collegium Musicum auf zwei Platten zu RM. 3,—, das doppelchörige Orchesterkonzert von Händel mit den Philharmonikern unter Benda, und vernachlässigt nicht die Lebenden, so Hindemith mit seiner Symphonie „Mathis der Maler", unter Leitung des Komponisten, Egk und Orff in ihren Musiken zur Olympiade, Jean Françaix mit seinem prächtigen Concertino für Klavier und Orchester (eine Platte zu RM. 3,—).

Ein erwähnenswerter Versuch, die Forderungen nach kulturell wertvoller Schallplattenmusik zu volkstümlichen Preisen zu erfüllen, ist der Zusammenschluß von Schallplattenfreunden zu Beziehergemeinschaften. Der dadurch erzielte feste Abnehmerkreis ermöglicht niedrigste Preisstellung, und so verdienen diese Bestrebungen die Unterstützung der Musikfreunde. Der Volksverband der Bücherfreunde hat eine solche Abnehmergemeinschaft mit einer stattlichen Mitgliederzahl in seinem **Schallplattenvolksverband**. Die von ihm herausgebrachten Clangor-Platten enthalten neben sehr viel schlechter Tanz- und Unterhaltungsmusik auch

eine ganze Reihe musikalisch wertvoller und auch technisch gelungener Aufnahmen zu ungewöhnlich niedrigen Preisen. So ist das Oboenkonzert von Händel mit dem 1. Satz des Flötenkonzerts Nr. 4 von Friedrich dem Großen auf einer Platte zu RM. 1,65 vereinigt. Vier Platten der Preisklasse zu RM. 1,15 enthalten Tänze und Festmusiken des 16. bis 18. Jahrhunderts, von Hans v. Bendas Kammerorchester gespielt. Georg Kniestädt spielt das Violinkonzert *D*-dur von Mozart auf zwei Platten zu RM. 1,65 und ebensoviel kostet die Symphonie mit dem Paukenschlag von Haydn, deren vier Sätze ohne allzu gewagte Kürzungen jeder auf eine Plattenseite aufgenommen sind. Die Pastorale-Symphonie Beethovens ist auf vier Platten zu haben, für RM. 2,30 kann man ein vollständiges Haydn-Quartett erwerben. Die Abonnementsbedingungen sind sehr günstig und die Wahl der Platten ist völlig frei. Der Schallplattenring der NS.-Kulturgemeinde hat zwar wertvolle Kunst- und gute Unterhaltungsmusikplatten, von Lindström hergestellt, zu mäßigem Preis, aber ungünstige Abonnementsbedingungen (Verpflichtung zur Abnahme fester Jahresserien) und keine freie Wahl der Platten.

Es sind also vielfache Ansätze für eine Programm- und Preisgestaltung im Hinblick auf eine künftige Schallplattenhausmusik erkennbar. Mir lag daran, mit diesen Zeilen das Publikum auf diese Ansätze hinzuweisen und ihm sowohl als der Industrie diese teilweise noch recht unbewußten Bestrebungen bewußt zu machen, die Möglichkeiten der Schallplatte als Hausmusikinstrument aufzuzeigen und die sich für deren Verwirklichung ergebenden Aufgaben zu umreißen. Dr. Fritz Bose

* * *

Neuerscheinungen der letzten Monate

Neben der großen C-dur-Symphonie und der „Unvollendeten" steht Schuberts kleine B-dur-Symphonie Nr. 5 gewöhnlich zurück. Das liebliche Werk breitet nun auch auf Platten seine Reize aus. Hans v. Benda dirigiert die Berliner Philharmoniker sachlich und knapp ohne etwas hineinzugeheimnissen (Telefunken). Im Gegensatz zu ihm bannt Mengelberg allerstärksten Subjektivismus auch auf die Schallplatte. Unter ihm hören wir das Concertgebouw Orchester virtuos Tschaikowskys fünfte (Odeon) und sechste (Telefunken) Symphonie spielen. Nicht zu verkennen ist, daß gerade bei so persönlich gesteigerter Darstellung die 5. Symphonie ihrer Zerteilung auf die einzelnen Plattenseiten gewisse Widerstände entgegensetzt. Carl Schuricht steht in der Reihe deutscher Bruckner-Dirigenten ganz obenan. Die Aufnahme der 7. Symponie (Grammophon) offenbart erneut sein starkes Künstlertum und den erfahrenen Leiter, dem die Berliner Philharmoniker bedingungslos folgen. (Auf der Rückseite der letzten Platte spielt Alfred Sittard auf der prächtig ihren Charakter wahrenden Orgel der Hamburger Michaeliskirche Regers Toccata op. 59, 5. Eine ausgezeichnete Leistung.) Es ist außerordentlich begrüßenswert, daß die Platte sich neuerdings nicht nur auf Weltnamen stützt, sondern auch den Nachwuchs zu Gehör kommen läßt. Karl Freund spielt Beethovens Violinkonzert, von den Berliner Philharmonikern unter Walter Davisson begleitet, würdig und edel im Ton (Grammophon). Auch hierauf folgt eine ungleich subjektivere Klassikerauffassung: Edwin Fischers Ausführung des schönen G-dur-Klavierkonzerts KV 453 von Mozart mit seinem Kammerorchester (Electrola). Leider sind die einzelnen Plattenseiten klanglich nicht völlig einheitlich ausgefallen. Noch weniger als bei der genannten Tschaikowsky-Symphonie stimmen hier Aufbau der Sätze und Plattenseiten zueinander (2. Satz).

Freunde alter Musik finden etwas ganz Besonderes in den mittelalterlichen Kammermusiken von Dufay und Lapicida, die das Fiedel-Trio, zum Teil mit Gesang und Blockflöte, stilverbunden darbietet (Grammophon). J. S. Bach ist mit seiner herrlichen h-moll-Sonate für Flöte und Cembalo vertreten, für die Yella Pessi und Georges Barrère überzeugenden Ausdruck finden (Electrola). Etwas stärkeres Hervortreten des Cembalos wäre der ganzheitlichen Wirkung noch zustatten gekommen. Der Wert der Schallplatte als Studienmaterial erweist sich vor allem bei der im Konzertsaal seltener anzutreffenden Musik. Das vom verstärkten Budapester Streichquartett prachtvoll ausgeglichen gespielte Streichsextett op. 36 von Brahms (Electrola) gehört zu den Werken, die sich ganz erst bei wiederholtem Hören offenbaren. Noch mehr gilt das von den Schöpfungen der Zeitgenossen: das Quartetto di Roma ermöglicht uns das planvolle Eindringen in Malipieros phantasiereiches Quartett „Cantari alla Madrigalesca" (Electrola). Es ist ein Musterbeispiel plastischer Wiedergabe eines zeitgenössischen Kammermusikwerks geworden.

Einige der weniger bekannten Ungarischen Tänze von Brahms werden vom Minneapolis Sinfonie-Orchester unter Ormandy schmissig, nur etwas zu lautstark gespielt. Durch die zur Zeit laufenden Olympia-Filme schweift die Erinnerung rückwärts zu den charakteristischen Olympia-Fanfaren von Paul Winter und zu Werner Egks fesselnden Musikstücken „Waffentanz" und „Totenklage" (Telefunken). Hugo Wolfs Liedkunst (Auf einer Wanderung, Der Gärtner) wird lebendig in der stimmklaren Darbietung durch Karl Schmitt-Walter. Die wundervolle Aufgabe der Platte, der Nachwelt die Ausdrucksgestaltung großer Künstler zu überliefern, zeigen die beiden Bruchstücke aus Mussorgsky „Boris Godunow", die vor etwa zehn Jahren aus einer öffentlichen Aufführung in London herausgeschnitten wurden und an den kürzlich verstorbenen Fedor Schaljapin erinnern (Electrola). Noch wunderbarer wirkt es, wenn die Platte als Übertragung von einer älteren Art der Klangaufzeichnung Edvard Grieg selbst seinen „Norwegischen Brautzug" spielen läßt und Stavenhagens meisterliches Klavierspiel wieder beschwört. Dr. Richard Petzoldt

Um die Orgel der Gegenwart

Die Ergebnisse der zweiten Freiburger Orgeltagung

Zwölf Jahre sind es her, seitdem die erste Freiburger Orgeltagung den Grund legte zu einer ganz neuen und vergangene Ideale umstürzenden Entwicklung auf dem Gebiete der Orgelbaukunst. Die damals eindeutig ausgesprochenen Forderungen, auch beim Orgelbau der Gegenwart das Wesen der Orgel zu berücksichtigen, haben im Verlauf dieser zwölf Jahre auf vielfältige Weise schon praktische Verwirklichung gefunden, ohne daß dabei das Wiederaufnehmen vergessener Bauprinzipien in jedem Falle auch zur Rekonstruktion historischer Orgeltypen führen mußte. So manches, was damals noch heißumstrittenes Problem war, ist heute Selbstverständlichkeit geworden. Nach manchen Umwegen und wohl auch manchen Überspitzungen haben die Vertreter der Orgelbewegung nun klar erkannt, daß es nicht mehr um historisch getreue und für Fachleute interessante Nachahmungen geht, sondern um die Orgel der Gegenwart, die so geartet ist, daß sie die praktischen Forderungen unserer Zeit erfüllen kann.

Wesen und Aufgaben dieser Orgel unserer Zeit an den beiden Erscheinungsformen der Kleinorgel und der weltlichen Orgel herauszuarbeiten, hatte sich die zweite Freiburger Orgeltagung in Freiburg zur Aufgabe gemacht. Die Kleinorgel gewinnt ja heute für die Hausmusik, und die weltliche Orgel für die Feiergestaltung in Universitäten und HJ.-Heimen etwa, immer größere Bedeutung. In zahlreichen Vorträgen, musikalischen Vorführungen und Aussprachen wurden die schwebenden Fragen und Probleme von den anwesenden Musikwissenschaftlern, Organisten und Orgelbauern zu klären und soweit als möglich zu lösen versucht.

Prof. Müller-Blattau, der Schüler und Nachfolger Gurlitts, eröffnete und leitete die Tagung und versuchte mit viel Geschick, dem ganzen Verlauf eine einheitliche Richtung zu geben. Bei der Eröffnung spielte Karl Matthaei auf der Prätorius-Orgel, deren Bau ja ebenfalls zu einem Markstein in der Geschichte der Orgelbewegung geworden ist. Christhard Mahrenholz, einer der berufensten Orgelforscher der Gegenwart, sprach über „Die Kleinorgel, Grundfragen des Baues und des Klanges". Er hob die Eigengesetzlichkeit der Kleinorgel gegenüber der Großorgel in Bau- und Klanggestaltung hervor. Die Anwendung von mechanischer Traktur und Schleiflade sind beinahe selbstverständlich, die Klanggestaltung hat sich, abgesehen von grundsätzlichen Erwägungen, nach dem jeweiligen Zweck der Orgel zu richten.

Die Vorträge der beiden folgenden Tage waren fast ausschließlich dem Problem der Kleinorgel gewidmet. Dabei waren infolge der großen Zahl von Rednern und der engen Begrenzung des Themas Wiederholungen unvermeidlich. Solche Überschneidungen mögen fruchtbar sein, andererseits wäre vielleicht doch eine größere Ordnung und schärfere thematische Abgrenzung in der Aufeinanderfolge der Referate denkbar gewesen. Hans Klotz zeigte die geschichtliche Entwicklung der alten und die musikalischen Verwendungsmöglichkeiten der neuen Kleinorgel, K. G. Fellerer gab einen geschichtlichen Überblick über die Verwendung der alten Kleinorgeln im kirchlichen Gebrauch und in der Hausmusik, Jos. Martin brachte praktische Vorschläge zum zweckmäßigen und künstlerisch einwandfreien Bau von Kleinorgeln. Karl Schuke trennte scharf die Begriffe des klanglich eigengesetzlichen Positivs und der lediglich einen Auszug aus einer großen Orgel darstellenden Kleinorgel gegeneinander ab. Er stellte, wie auch Wolfgang Auler

in seinem Referat über „Weltliche Musik auf dem Positiv", die geistige Bedeutung der auf das ganz Einfache und Klare zurückgehenden Kleinorgel für unsere Zeit heraus. Helm. Walcha trat mit eindrucksvoller Konsequenz für letzte handwerkliche Ehrlichkeit und Sauberkeit beim Bau von Kleinorgeln ein und zeigte, wie das Multiplexsystem als eine vorgetäuschte Klangbereicherung gefährlich falsche Vorstellungen erwecken kann.

Äußerst anregend und interessant war es, die ausgestellten Kleinorgeln, die an den Nachmittagen durch die anwesenden Orgelbauer und Organisten vorgeführt wurden, in ihrer charakteristischen Eigenart erklingen zu hören. Man hatte den Eindruck, daß dieses Instrument, besonders in der Form des kleinen, pedallosen Positivs, wirklich bedeutsame Aufgaben in unserer Hausmusik erfüllen kann, sei es als Soloinstrument für bestimmte Orgelliteratur, sei es als Ersatz für Blasinstrumente oder als Generalbaßinstrument.

Die Frage der weltlichen Orgel wurde hauptsächlich am letzten Tag zur Sprache gebracht und von verschiedenen Seiten her erörtert. Herbert Haag suchte das Bild von der Orgel unserer Zeit zu umreißen, die als „politisches Instrument" ein klingendes Denkmal für Deutschlands Aufbruch werden müsse, Wilhelm Ehmann sprach über „Orgel und Volkslied" und Gotthold Frotscher über „Die Wechselbeziehungen zwischen Orgelmusik und Orgelbau". Von den Vorträgen mit allgemeineren Themen sind noch die umfassenden Ausführungen von Joh. Mehl über die Orgel-Denkmalpflege und von E. Thienhaus über akustische Probleme beim Orgelbau zu nennen.

In drei Abendmusiken im Kuppelsaal der Freiburger Universität wurden vielfältige Möglichkeiten des Einsatzes von Kleinorgel und weltlicher Orgel an alter und zeitgenössischer Musik für Orgel allein und für Orgel mit Singstimmen und Instrumenten gezeigt. Es traten dabei die Mellon-Orgel der Universität sowie einige der ausgestellten Kleinorgeln in Funktion, die abwechselnd eine solistische, begleitende oder konzertierende Rolle zu übernehmen hatten. So wurde das in den Vorträgen Erarbeitete anschaulich gemacht, und es ist besonders zu begrüßen, daß die vom Tagungsleiter immer wieder hervorgehobene Bezogenheit auf die lebendige Gegenwart auch hier in der Aufführung neuer Werke mit Orgel ihren Ausdruck fand. Neben den Orgelsätzen von Distler und Pepping und den Chören von Thomas und Bresgen interessierte besonders die stark vom Sprechrhythmus her gestaltete Kantate „Gesang des Deutschen" von Hermann Reutter. Die Organisten Herbert Haag, Ernst Kaller, Wolfgang Auler und Paul Keßler setzten sich an diesen Abenden mit bestem Können für die Wiedergabe der Werke ein.

In der abschließenden Aussprache und in den zusammenfassenden Schlußworten Prof. Müller-Blattaus wurde deutlich, daß noch manche Fragen offenstehen — es ist gut, das klar zu sehen —, daß aber viel Baustoff zusammengetragen wurde, um das Bild der gegenwartsnahen Orgel klarer hervortreten zu lassen. Diese zweite Tagung darf mit der ersten, in der es um ganz grundlegende Erkenntnisse ging, nicht verglichen werden. Damals galt es, zum Wesen der Orgel überhaupt vorzudringen, diesmal, die inzwischen weiter gewachsenen Erkenntnisse für die Forderungen der Gegenwart fruchtbar zu machen. Was hier keimt, bedarf nun organischer Entfaltung. Marianne Ostertag

Internationale Musikausstellung in Luzern

Luzern ist der erste Schweizer Kurort, der dem Vernehmen nach von jetzt ab alljährlich mit Internationalen Musikwochen hervortreten will. Über das erste dieser Feste, das soeben begonnen hat und auf anderthalb Monate verteilt werden soll, wird am Schlusse der Darbietungen noch im Zusammenhang berichtet werden. Dagegen seien etwaige Schweizreisende dieses Sommers noch zur rechten Zeit darauf hingewiesen, daß mit dem heurigen Feste eine ansehnliche Internationale Musikausstellung, die kürzlich in den Prunksälen des Rathauses eröffnet wurde, verbunden ist. Anreger und Seele dieser Schau ist der kunstsinnige Stadtpräsident Dr. Zimmerli; vorbereitet wurde sie von Prof. Joseph Gregor, dem Leiter der Theatersammlung der Wiener Nationalbibliothek und neuestem Textdichter von Richard Strauß, eingerichtet von H. W. Draber (Lugano) sowie den Vorständen und Beamten der beteiligten Bibliotheken und Archive; als umsichtiger Sekretär waltet der junge Luzerner Musikwissenschaftler Dr. Brenn seines Amtes.

Nur wenige, aber um so erlesenere Stücke sandte die Preußische Staatsbibliothek: die Urschriften der sechs Brandenburgischen Konzerte und der Kaffeekantate von Bach, der Zauberflöten-Partitur, der Klaviersonate op. 110 von Beethoven und des „Liederbuches" von Schumann. Aus der Wiener Nationalbibliothek liegen u. a. mittelalterliche Handschriften und Drucke da, ferner eigenhändige Niederschriften von Haydn, Mozart, Beethoven („Frühlingssonate"), Schubert, C. M. v. Weber, Brahms („Variationen über ein Thema von Haydn"), Bruckner (Scherzo aus der 1. Symphonie), Hugo Wolf („Penthesilea" und „Spanisches Liederbuch"), Franz Schmidt, Joseph Marx, W. Kienzl, Egon Kornauth, aus dem Archiv der Wiener Gesellschaft der Musikfreunde Niederschriften von Spohr, Chopin, Johann Strauß (Vater und Sohn), Joseph Lanner u. a.

Frankreich gewährt in seiner Sonderschau, die aus Beständen der Pariser Nationalbibliothek und Konservatoriumsbibliothek sowie der Privatsammlungen von A. Cortot, H. Prunières, M. Pincherle u. a. zusammengestellt ist, einen abwechslungsreichen Überblick über seine Tonkunstgeschichte vom frühen Mittelalter bis zur Gegenwart, von den Nonnenniederschriften des 10. Jahrhunderts ab über die Polyphonie des endenden Mittelalters und der beginnenden Neuzeit, über Lully, Fr. Couperin, Rameau, J. J. Rousseau, Grétry, Cherubini, Berlioz, Gounod, Bizet bis zu Massenet, Debussy und Ravel. Italien hat aus dem Museum der Mailänder Scala und den dortigen Sammlungen des Conte Treccani und der Verlage Hoepli und Ricordi & Co. seine großen Meister der Oper in den Vordergrund gestellt: Man sieht beispielsweise die Urschriften des Requiems und eines Teiles des Otello von Verdi, von Puccini außer der Totenmaske ein Stück aus „Le Villi", von Leoncavallo die Eigenschrift des 2. Aktes von „Zazà", von Mascagni die des 1. Aktes des „Kleinen Marat", von Donizetti die der ganzen „Lucia di Lammermoor", von Rossini die der „Tancred"-Ouvertüre; dazu Selbstschriften von Pergolese, Alessandro Scarlatti, Cimarosa, Paisiello u. a. Frankreich und Italien haben vor allen anderen versucht, ihre Abteilungen durch Bilder und tonkunstgeschichtliche Gegenstände abwechslungsreich und geschmackvoll hinzustellen.

Die Schweiz selbst hat aus Bibliotheksarchiven und Privathand einen so reichen — dabei sehr wertvollen Anschauungsstoff zusammentragen können, daß ihn der für sie bestimmte Saal schließlich nicht ganz zu fassen vermochte. Die Zürcher Zentralbibliothek machte den Tonsetzer, Musikverleger, Gesangsbildner und Dichter Hans Georg Nägeli zum Mittelpunkt ihrer eindrucksvollen Schau. Mit der Urschrift von Brahms' letzter Symphonie prunkt die Zürcher Allgemeine Musikgesellschaft. Die Basler Universitätsbibliothek hat vor allem eine Anzahl Proben von Handschriften und Drucken des Mittelalters und der beginnenden Neuzeit aus ihren Beständen herausgegriffen und dazu einige Urschriften von Hegar, Hans Huber, Hermann Suter (*d*-moll-Symphonie) und — Friedrich Nietzsche (den noch unveröffentlichten musikalischen Scherz „Kirchengeschichtliches Responsorium für Franz Overbeck") gelegt. Der Luzerner Bürgerbibliothek wird die Einsicht in urkundliche Beiträge zum einheimischen alten Passionsspiel verdankt.

Zum ersten Male wird ferner ein erlesener Teil der einzigartigen Sammlung von Beethoven-Handschriften im Besitz von H. C. Bodmer (Zürich) gezeigt. Hier befindet sich unter den Musikniederschriften der *B*-dur-Marsch aus „Fidelio", die Bagatellen op. 33 und 126, die Klaviersonate in *Fis*-dur op. 78, ein Blatt aus der Urschrift der Neunten und der größte Teil der nachkomponierten Posaunenstimmen zu dem Werke, Skizzenbücher zur 7., 8. und 9. Symphonie. In der Sonderabteilung „Beethoven und Napoleon I." sind verschiedene Briefe und Aufzeichnungen zusammengefaßt, die sich auf den korsischen Eroberer beziehen, dazu mehrere Seiten Entwürfe zu der unvollendeten Kantate „Europens Befreiungsstunde", die Napoleons Züge und Sturz schildert. Die Abteilung „Beethoven und Goethe" enthält u. a. die Urschrift der vier Fassungen des Liedes „Nur wer die Sehnsucht kennt ...", die Eigenschriften von „Neue Liebe, neues Leben" und des sechsstimmigen Kanons „Edel sei der Mensch ..." sowie eine Niederschrift von „Kennst du das Land ...", woran sowohl Beethoven wie Therese Malfatti beteiligt ist. (Diese kostbare Handschrift, die aus dem Nachlaß der vom Meister verehrten Dame stammt, war erstaunlicherweise bis in die letzten Jahre ganz unbekannt.) Endlich wird in derselben Sonderabteilung eine beträchtliche Reihe von Briefen des Tondichters gezeigt, in denen der Name Goethes vorkommt — insgesamt vierzehnmal —, dabei auch die berühmte Charakteristik, die Beethoven über den Dichter unterm 9. August 1812 in Franzensbrunn bei Eger für Dr. Härtel in Leipzig aufzeichnete.

Der Welschschweizer Robert Bory (Coppet), Verfasser eines wohlgelungenen Wagner-Bilderbuches, hat die Ausstellung mit einer ansehnlichen Sammlung Lisztiana beschickt. Außer Handschriften und Musikdrucken befinden sich Bilder, Karikaturen, eine lange Haarsträhne und andere Erinnerungsstücke darunter. Karl Geigy-Hagenbach (Basel) hat aus seinem Archiv von Handschriften berühmter Persönlichkeiten hauptsächlich eine beträchtliche Anzahl von Musikerbriefen ausgehoben, darunter als seltenste Stücke je einen von Monteverdi und Heinrich Schütz. Eine besondere Note bringt endlich noch der Winterthurer Musikförderer Dr. Werner Reinhart, der sich eine große Sammlung von Urschriften neuerer und neuester Tonsetzer angelegt hat, in die an

sich schon abwechslungsreiche Gesamtschau. Aus dieser Sonderabteilung seien nur die eigenhändigen Orchesterpartituren von Strauß' „Don Quixote", Pfitzners Violinkonzert in *h*-moll (erste Niederschrift), Regers „Romantischer Suite" und Kaminskis „Magnificat" sowie die vollständigen Entwürfe zu Strawinskys „Bauernhochzeit" hervorgehoben. So fügt sich auch der Schweizer Saal, der ursprünglich vor allem der Musikgeschichte des Heimatbodens dienen sollte, als wahrhaft internationale Schau in den Grundgedanken der für die Ausstellung Verantwortlichen ein, dem Musiker und ernsten Musikfreund eine reichhaltige Sammlung von Erinnerungsstücken aus allen Zeiten der Tonkunstgeschichte der bedeutendsten Musikländer zu bieten. Max Unger

Mozart-Tage in Bad Cannstadt

Da schon das vorjährige Mozart-Fest in Bad Cannstatt Anklang gefunden hat, konnte ihm jetzt ein zweites folgen; auch ist der Plan aufgetaucht, die Reihe der Mozart-Tage im kommenden Jahr fortzusetzen. Der Reiz dieser Konzerte liegt darin, daß sie in der hübschen Bäderstadt ganz zwanglos vor sich gehen. Auch kann man dort Kunstgenuß mit Naturgenuß verbinden und kommt jedenfalls leichter als in der Großstadt in die Stimmung, in der man sich zur Aufnahme von Musik vorbereitet fühlt. Erich Ade ist der sehr rührige Leiter des Festes. Von ihm geht wohl auch die Zusammenstellung des Programms aus, das Mozart in seiner ganzen Vielseitigkeit kennen lernen läßt, als Symphoniker, Kirchenmusiker, Schöpfer von Konzert- oder Kammermusik und auch von kleineren Instrumental- oder Vokalwerken. Mit vielleicht zu starker Berücksichtigung der in allen Konzertsälen heimisch gewordenen, den Ruhm Mozarts am lautesten verkündenden Werke. Es gibt aber, worüber ein Einblick in Köchels Verzeichnis belehrt, einen fast unbekannten Wolfgang Amadeus und die Gelegenheit wäre günstig gewesen, außer den leuchtenden Edelsteinen noch mehrere der kleinen Goldkörnchen aus der Tiefe des Schatzes zu heben. Hierbei ist man zu bescheiden vorgegangen, doch kamen einige Singekanons an die Reihe, ein kleiner Marsch aus der Salzburgerzeit und — ein wertvoller Fund! — die Vesperae Solennes de confessore (K.-V. Nr. 339). Die Bekanntschaft mit ihnen verdankt man Prof. Leonhardt und seinem trefflichst geschulten Philharmonischen Chor. Sie sind fromm-heitere Gebetsstücke und haben den süßen Reiz echtester Barockmusik an sich. Daß das Sopransolo darin sich dem weltlichen Stil am stärksten nähert, nimmt nicht Wunder, braucht aber niemanden abzuhalten, an einer solch lieblichen Nummer Gefallen zu finden. Gesungen wurde sie vorzüglich von Irma Roster.

Karl Leonhardt teilte sich mit seinem Schüler Erich Ade in die Direktion des Landesorchesters Gau Württemberg bei den beiden Symphoniekonzerten, in denen die gekürzte Haffner-Serenade, die *g*-moll-, *D*-dur- und Jupiter-Symphonie, außerdem die Arie Ombra felice und eine Alt-Arie aus Titus (Solistin Gerty Molzen), ferner noch das Klarinettenkonzert (durch K. Vict. Dreisbach) zum Vortrag gelangten. Auf Edelstes von Mozartscher Kammermusik wurde man durch das hochstehende Wendling-Quartett hingewiesen, dem sich die Flötistin Frau Ade angeschlossen hatte. Ein von Gerhard Koch geführtes Streichquartett, das Klaviertrio Ade, Koch, Seitz und ein kleiner, ebenfalls von Ade geleiteter Chor waren Vermittler von Gesellschafts- und Unterhaltungsmusik, die unter der zusammenfassenden Bezeichnung „Der fröhliche Mozart" den Besuchern des Morgenkonzertes geboten wurde. Durch den am Staatstheater neueinstudierten, jetzt von Alfons Rischner dirigierten Figaro wurden die Festteilnehmer außerdem noch zu einer Quelle hingeleitet, die in dem darin Kostenden ein langanhaltendes, beseligendes Glücksgefühl hinterläßt. Alexander Eisenmann

Freiburger Schubert-Fest

Endlich mal ein Musikfest ohne Überlastung der Aufnahmefähigkeit. Und das will bei Schubert mit seinen „himmlischen Längen" schon etwas besagen. Die anzuempfehlende Einschaltung aufführungsfreier Tage kam überdies der Vorbereitung zugute. Die Gesamtleitung hatte unser neuverpflichteter Generalmusikdirektor Bruno Vondenhoff, der im ersten Orchesterkonzert die 5. und 6. Symphonie feinsinnig gestaltete, während das zweite unter Hermann Abendroths impulsiver wie behutsamer Führung neben der Rosamunden-Musik, deutschen Tänzen und dem von Konzertmeister Adalbert Nauber trefflich gemeisterten *A*-dur-Rondo die *D*-dur- und *h*-moll-Symphonie vermittelte. Eine als Freilichtaufführung vorgesehene, der Witterungsungunst halber in den Saal verlegte „Abendmusik" brachte außer gemischten und Männerchören eine von einheimischen Kräften hervorragend betreute Wiedergabe des *G*-dur-Streichquartetts, dem sich unter Mitwirkung von Bläsern das Oktett anreihte. Hochkünstlerische Ergebnisse zeitigte der Liederabend von Heinrich Schlusnus, dessen feinfühlig sich angleichender Begleiter Sebastian Peschko auch mit Klavierstücken sein erlesenes Können bezeugte.

Vollblütiges Musikantentum war das Kennzeichen der beiden, im wesentlichen vom Elly Ney-Trio bestrittenen Kammermusikabende. Im ersten hörten wir von der Pianistin die *D*-dur-Sonate, Impromptus und Moments musicaux, sodann im prachtvoll sich ergänzenden Zusammenspiel mit Max Strub, der sich erstmals als Klavierspieler vorstellte, eine Anzahl vierhändiger Originalkompositionen. Auf seinem angestammten Gebiet bewährte sich Strub im schwungvollen Vortrag des Rondo brillant in *h*-moll. Den zweiten Abend eröffnete das hinreißend dargelegte *Es*-dur-Trio. Die Meisterschaft des Violoncellisten Ludwig Hoelscher offenbarte sich noch eigens in der Arpeggione-Sonate. Nach dem frischzügig dargebotenen Forellenquintett unter Beteiligung hiesiger Orchestermitglieder nahm der Beifall solche Ausmaße an, daß außer der Wiederholung des Variationssatzes nochmals vierhändige Stücke zum Erklingen gebracht wurden. Im ersten der Symphoniekonzerte trug der Pianistin die plastische und temperamentgeladene Darlegung der Wanderer-Fantasie begeisterte Anerkennung ein. Mit zwei Monumentalwerken, der *Es*-dur-Messe und der großen *C*-dur-Symphonie, die auch nach ihrer ganz ausgezeichneten, Vanderhoffs Stabführung unterstehenden Verwirklichung ragende Höhepunkte bildeten, erreichte das wohlgelungene, auch hinsichtlich der unablässig starken Hörerbeteiligung seine Veranstaltung rechtfertigende Fest seinen erhebenden Abschluß. Ernst Lange

Musikbriefe

Danzig

Konzerte. Die Danziger Landeskulturkammer vermittelte im letzten Drittel des Winters in ihren Abonnementskonzerten dem hiesigen Konzertpublikum noch eine Anzahl genußreicher Abende. Das Zernick-Quartett spielte Werke von Mozart, Brahms (op. 51 Nr. 2) und Reger, dessen *fis*-moll-Quartett op. 121 in klangprächtiger, technisch und rhythmisch vollendeter Wiedergabe geboten wurde. Adolf und Heinrich Steiner erschienen zu einem Violoncello-Sonatenabend. Unauslöschliche Eindrücke hinterließ Edwin Fischer mit seinem Kammerkonzert. Auch Walter Giesekings Klavierabend war ein Ereignis. In einem Liederabend entzückte Lore Fischer besonders durch Werke von Reger und Hugo Wolf; in Arien von Händel erwies sie virtuose Beherrschung von Atemtechnik und Koloratur. Schließlich kamen noch Helene Fahrni und Karl Schmitt-Walter und sangen eine Reihe von Hugo Wolfs bezaubernd schönen und feinsinnigen Liedern aus dem „Italienischen Liederbuch". Beide Künstler gaben ganz Persönliches und fesselten durch ihre hohe Gesangskultur.

Der Danziger Lehrer-Gesangverein kam mit einer wohlgelungenen Aufführung von Pfitzners Kantate „Von deutscher Seele" unter Leitung von Kapellmeister Hufner heraus. Solisten: Elvira Hausdörffer, Albr. Linke, G. Heinrichsdorff. Die Danziger Singakademie und Domchor zu St. Marien führten unter Kirchenmusikdirektor Reinhold Koenenkamp am Karfreitag J. S. Bachs *h*-moll-Messe auf. Solisten: Bonsa-Piratzky, Irmgard Pauly, Albr. Linke, Paul Seebach. Der Danziger Männer-Gesangverein und sein Frauenchor gaben unter Studienassessor Walter Karp einen Liederabend.

In St. Marien geht der Bau der Riesenorgel (Kemper, Lübeck) seiner Vollendung entgegen; bisher sind etwa achtzig Register fertig gestellt. Die Orgel enthält fünf Manuale und Pedal. Der Spieltisch, ein Wunderwerk der Technik, wiegt achtundzwanzig Zentner; er hat amerikanische Schaltung; die Tasten sind aus japanischem Rosenholz; die Traktur ist elektropneumatisch. In Verbindung mit der Orgel wird die kleine Chororgel stehen, die an der Hauptorgel mitgespielt werden kann. Prof. Ramin, der hier bereits spielte, nannte die Danziger Orgel eines der größten Orgelwerke der Welt. In den Eröffnungskonzerten spielte der erste Organist von St. Marien, Konrad Krieschen, bedeutende Orgelwerke, die den ganzen Registerreichtum der Orgel den vielen Tausenden von Hörern offenbarten. Es werden jetzt regelmäßige Orgelstunden in St. Marien stattfinden. — Der Domchor zu St. Marien veranstaltete unter Leitung von Kirchenmusikdirektor Koenenkamp Motettenabende.

Symphoniekonzerte gab es im Staatstheater unter Leitung von Georg Pilowski. Ein Max v. Schillings-Gedächtniskonzert fand zum 70. Geburtstage des Tondichters statt. Schillings hat Jahre hindurch als musikalischer Leiter an der Spitze der Zoppoter Waldoper mit unvergänglichem Verdienst gewirkt; so war es eine Selbstverständlichkeit, daß Danzig nun auch des Komponisten Schillings in würdiger Weise gedachte. Zum 125. Geburtstage Richard Wagners hörten wir in einem Symphoniekonzert mit

Werken des Meisters neben Siegfried-Idyll, Tannhäuser-Ouvertüre und Liedern (gesungen von Hanna Richtsmeier) die Jugendsymphonie in *C*-dur, die Wagner mit neunzehn Jahren schrieb und die in der Beherrschung des Kontrapunktes und motivischer Gestaltung — bei aller anhaftenden Nachahmung der klassischen Form — doch die Persönlichkeit des späteren Meisters ahnen läßt.

Oper. Im Spielplan des Danziger Staatstheaters ist besonders zu erwähnen eine Festaufführung von Wagners „Meistersingern"; für sie stammten die Bühnenbilder und der Trachtenentwurf von Prof. Benno v. Arent, der auch für die Verhältnisse der neuen Danziger Bühne bei geschickter Aufteilung des Raumes herzerfreuende Szenenbilder geschaffen hat. Den Hans Sachs sangen diesmal abwechselnd Rudolf Bockelmann und Max Roth, den Beckmesser Wiedemann (Wien), den Stolzing der auch in Erscheinung ausgezeichnete Tenor der Frankfurter Oper Paul Kötter. Die übrigen Rollen sangen Angehörige der Danziger Oper. Die musikalische Leitung lag in den Händen von Georg Pilowski, dem ersten Kapellmeister des Staatstheaters. Auch der „Fliegende Holländer" erlebte eine Anzahl Aufführungen unter Pilowski. Ferner erschienen im Spielplan „Turandot" von Puccini, „Don Pasquale" von Donizetti, „Die verkaufte Braut" von Smetana, Mozarts „Don Juan" und schließlich die unvermeidlichen „Toten Augen" von d'Albert. Aus dem Ensemble ragten hervor der jugendliche Heldentenor Albert Hansmüller, die stets bewährte Altistin Maria Kleffel, die beiden Bassisten Manfred Petri (ein ausgezeichneter „Kezal" in der verkauften Braut) und Walter Findel (Leporello!) und die reizvolle Cäcilie Goedicke, die mit ihrem lose sitzenden, warm timbrierten Sopran ganz besonders als „Liu" in Turandot glänzen konnte. Neben dem ersten Kapellmeister sind tätig die Kapellmeister Häfner (zugleich Dirigent des Danziger Lehrer-Gesangvereins) und Anton Nowakowski. Oberspielleiter ist der vortreffliche Bozo Miler, Chordirektor der verdienstvolle Heinz Huhn. Die Operette betreut Kapellmeister Schultze-Markert. Reinhold Koenenkamp

Dresden

Im Dresdner Opernhaus gab es einen sehr hübschen Ballettabend mit einem von Ballettmeisterin Valerie Kratina angeordneten Wiener Tanzspiel zu Musik von Johann und Joseph Strauß als Höhepunkt. Musikalisch wurde der Abend bedeutsam durch die Uraufführung einer Tanzsuite von Kapellmeister Ernst Richter. Daß Richter viel Sinn für tänzerischen Rhythmus hat, weiß man schon von den Volksszenen seiner Oper „Taras Bulba" her. Dazu kommt überlegene Beherrschung des Orchesterklangs und eine melodische Begabung, die eindringliche Kantilene zu finden weiß. Man könnte sich diese Tanzsuite — ein wenig bearbeitet — sehr gut als ein symphonisches Konzertstück denken.

Im übrigen wurden im Opernspielplan einige Standwerke aufgefrischt: „Bajazzo" und „Cavalleria" und vor allem Verdis „Othello" in einer prachtvollen pompösen musikalischen Ausarbeitung durch Prof. Karl Böhm. Margarethe Teschemacher war eine gesanglich ideale Desdemona, als Othello und Jago hatten abwechselnd Torsten Ralf und Tino Pattiera, sowie Paul Schöffler und Robert Burg starken Erfolg. Eine ganz aus dem Geist der glutfarbenen Musik geschaffene Inszenierung von Max Hofmüller mit Bühnenbildern von Adolf Mahnke tat ein übriges, den Abend höchst eindrucksvoll zu machen. — Das Dresdner Wagner-Ensemble hat neuen Ausbau erfahren dadurch, daß Paul Schöffler erstmalig einen lyrisch warmgetönten, sehr liebevoll als Charakterbild ausgearbeiteten Sachs sang, und Rudolf Dittrich einen stimmlich reichen, strahlenden, auf edle ruhige, fast Bayreuthische Linie angelegten Lohengrin auf die Szene stellte. Beide Verkörperungen werden wohl bald durch Gastspiele im deutschen Bühnenleben weiter bekannt werden.

Im Konzertsaal gab es noch allerhand groß oder intim angelegte Ereignisse. Winter und Sommer scheiden sich im Dresdner Musikleben neuerdings mehr durch die äußere Umrahmung der Ereignisse als durch deren Zahl und Art. Typische Sommerveranstaltungen sind die Freiluftserenaden der Dresdner Philharmonie unter Paul van Kempen im Zwinger, die meist Mozart und seinem Kreis gewidmet sind, oder Kammermusikveranstaltungen in einem unserer schönen Elbschlösser, oder große Konzerte im sommerlichen Ausstellungspalast. — Ein bejubeltes Gastspiel gaben noch einmal die Münchner Philharmoniker unter Hauseggers Leitung mit einem reif gestalteten Klassikerabend, der Schuberts große *C*-dur-Symphonie als Höhepunkt brachte. An der Spitze der Staatskapelle erschien als Gastdirigent Carl Schuricht, der die „Siebente" von Bruckner in einer besonders als Klangeindruck überwältigenden, aber auch im architektonischen Bau beglückend klaren Verlebendigung bot und stürmisch gefeiert wurde.

Und noch ein aufsehenerregendes Dirigentengastspiel wäre zu verzeichnen: Da kam ein zweiundzwanzig Jahre alter kleiner Provinzkapellmeister, dirigierte die Dresdner Philharmonie mit Kammersänger Rudolf Bockelmann und Konzertmeister Willibald Roth als Solisten und hatte an der Stelle, an der zuletzt Mengelberg und Knappertsbusch als Gastdirigenten gestanden hatten, mit Werken von Weber, Spohr und Wagner einen stürmischen Erfolg, der von der einheimischen Kunstbetrachtung mit herzlichster Zustimmung und kühnen Prophezeihungen gebucht wurde. Ich kann dazu nichts sagen, denn es handelt sich um meinen Sohn Hans Heinrich Schmitz. — Die nimmermüde Philharmonie hat inzwischen schon ihren stets sehr begehrten sommerlichen Beethoven-Zyklus begonnen, der unter Paul van Kempens Leitung bekannte und minder bekannte Werke des Großmeisters in vollendeter Ausarbeitung bringt und als Solisten diesmal eine ganze Batterie größter Kanonen auffahren läßt: Edwin Fischer, Kulenkampff, Kempff, Erdmann, Höhn — um nur einige zu nennen.

Von fremden Kammermusikvereinigungen hatten ganz besonderen Erfolg das Strub-Quartett mit einem Beethoven-Abend und das Stross-Quartett, das den Meisterpianisten Claudio Arrau in seiner Gefolgschaft hatte und ein zahlreiches Kennerpublikum durch einen Schubert-Abend mit dem Forellenquintett als Höhepunkt beglückte. In einem Konzert des Richard Wagner-Verbandes Deutscher Frauen führte sich die westdeutsche Konzertsängerin Heddy Voß-van Riesenbeck mit Liedervorträgen erfolgreich in Dresden ein. Mehrmals waren auch auswärtige Chorvereinigungen zu Gast. Einen großen Erfolg gewann der Stockholmer Männergesangverein „De Svenske". Er hatte gute Stimmen einzusetzen und besitzt in Emil Carelius offenbar einen ausgezeichneten musikalischen Erzieher. Aus den vorgetragenen schwedischen Gesängen sprach sehr eindringlich vor allem die Verbundenheit nordischer Tonkunst mit Naturstimmungen. Auf einer Großdeutschlandfahrt kam auch der Königsberger Lehrergesangverein zu uns. Auch er gewann die Hörer sofort durch den Reichtum an gesundem Stimmbesitz mit hellen Tenören und orgelmäßigen Bässen, und auch er brachte Heimatkunst mit in Form schwerblütiger, aber aus tiefem Empfinden geborener ostpreußischer Gesänge. Ein sudetendeutscher gemischter Chor aus Bodenbach vermittelte in grundmusikalischer Art Volkslieder seines engen Kulturkreises, die im Zeichen der politischen Zeitereignisse besondere Stimmungskraft hatten. Im einheimischen kirchlichen Chorwesen hat nun der Kreuzchor wieder die Führung übernommen, nachdem seine Betätigung durch Erkrankungen eine zeitlang gehemmt gewesen war. Kreuzkantor Prof. Rudolf Mauersberger tritt nach wie vor vorbildlich auch für zeitgenössisches Schaffen ein. So brachte er unlängst die Uraufführung eines chorischen „Vaterunsers" von dem hochgeschätzten einheimischen Pianisten und Komponisten Walter Petzet und kürzlich noch die Erstaufführung einer Pfingstkantate von Eberhard Wenzel, die durch einige fast Pfitznerische Züge spätromantischer Besinnlichkeit fesselte. Prof. Dr. Eugen Schmitz

Hannover

Der Ausgang der Musiksaison führte noch wertvolles Musikgut ins Treffen. Im Bereich der Oper erschienen als Erstaufführungen die mit dem Reiz des Eigenartigen umgebene „Adriana Lecouvreur", des in Deutschland wenig bekannten Italieners Francesco Cilea: ein Werk, das weniger in der die Verdi-Wagner-Nachfolge aufnehmenden Musik als in der leidenschaftdurchströmten Handlung an den zur Zeit seines Entstehens florierenden Verismus erinnert. Sodann Wolf-Ferraris aus graziös heiterem, modern gewendetem Rokoko geschöpfte Lustspieloper „Der Liebhaber als Arzt", zusammen mit dem gleichgearteten, fein getönten Einakter „Die Abreise" von d'Albert. Bemühten sich für Cilea Arno Grau als musikalischer Leiter, Georg Wambach als Spielleiter und in den tragenden Rollen Hilde Singenstreu, Grete Kraiger und Carl Hauß um eine erfolggewisse Herausstellung des Kunstwerks, so bei den beiden heiteren Schöpfungen Rudolf Krasselt, Dr. Hans Winckelmann (Regie) und in den Hauptpartien Maria Engel, Anita Gura, Hilde Oldenburg, Paul Wiesendanger, Curt Huxdorf. Als Festvorstellungen zum 125. Geburtstag Wagners wuchsen die Aufführungen von den „Meistersingern", „Tannhäuser", „Tristan und Isolde" (in Neueinstudierung) und „Parsifal" zu hochstehenden Leistungen empor, wobei außer den ständigen Mitgliedern unserer Bühne als Gäste H. H. Nissen, Carl Hartmann, Else Schürhoff zu außerordentlichen Erfolgen aufgerufen wurden. Als besonderes Ereignis muß das Gastspiel einer italienischen Opernstagione unter Antonino Votto eingeschätzt werden, das die beiden Verdi-Opern „Aida", in der Titelrolle Gina Cigna, und „Troubadour" mit dem berühmten Tenor Lauri Volpi zum Gegenstande hatte.

Im Konzertgelände dieser Zeitperiode stoßen wir voran auf die beiden letzten Symphoniekonzerte des Opernhauses unter Rudolf Krasselt. Neuheiten boten sich hier dar in einer zur Uraufführung gebrachten, sich farbvoll und gestaltenreich auftuenden Sinfonietta von G. A. Schlemm und in der 2. Suite von O. Respighi. Riele Queling und Walter Gieseking waren die Solisten mit geachteten Namen. Zu einem Siegfried Wagner-Abend er-

schienen die Dresdner Philharmoniker unter Karl Elmendorff in unserer Stadthalle und führten unter Beihilfe von Edgar Wollgandt und Margarethe Teschemacher Werke aus der Schaffenswerkstatt des Wagner-Sohns künstlerisch hochstehend aus. Von auswärtigen Orchestern waren noch Edwin Fischer und Rudolf Hartung mit ihren Kammerorchestern bei uns zu Gaste. Bei einem italienischen Opernabend an dem Wanda Sorgi, Domonicio Marabottine und der Dortmunder Tenor Bedmaschek sangen, tat sich das Niedersächsische Symphonieorchester unter Otto Ebels v. Sosen kraftvoller Führung hervor.

Die Kammermusik ward im Rahmen unseres Konzertlebens von unserem bewährten Ladscheck-Quartett, dem angesehenen Stuttgarter Wendling-Quartett und von einem Duosonatenspiel von B. Günthers und Pal Kiß durchweg in interessierender Programmaufstellung und mit Adel des Vortrags bestritten. Das Klavierspiel fand würdige Vertretung durch unsern jungen aufstrebenden Pianisten Erik Then-Bergh, ferner durch Frieda Stahl und Georg Kuhlmann, während die Violine durch den Pariser Meistergeiger Miguel Candela zu Ehren gelangte. In Wilhelm Rabot, früherem seriösen Baß unsrer Städtischen Oper, und in den viel gerühmten Gesangsgrößen Erna Sack, Tiana Lemnitz und Franz Völker sahen wir ausschließlich stimmlich trefflich fundierte und eindrucksvoll gestaltende Gesangskräfte auf dem Podium.

Bleibt mir noch zu erwähnen eine zu monumentaler Größe erhobene ungekürzte Aufführung der Bachschen Matthäus-Passion durch die Hannoversche Oratorienvereinigung, unter der meisterhaften Führung Fritz Lehmanns mit dem Einsatz des sicher zugreifenden Niedersachsen-Orchesters und eines tüchtigen Stabes von Solisten. Auch eine auf die Passionsstimmung eingestellte „Abendmusik" des Philharmonischen Chors unter Walter Höhn ist aus letzter Zeit noch in bester Erinnerung.

Albert Hartmann

Jena

Die Akademischen Konzerte brachten auch in der zweiten Hälfte des Winters viel Interessantes und Schönes. Der 1. Satz des Konzertes für großes Orchester von Gottfried Müller fesselte durch seine kunstreiche kontrapunktische Anlage und reizvolle Instrumentierung. Starke Eindrücke hinterließ das ebenfalls erstmalig aufgeführte Duo für Violine und Violoncello von Pfitzner, von Max Strub und Ludwig Hoelscher außerordentlich schön gespielt. Mit dem Philharmonischen Chor und dem Jenaer Symphonieorchester brachte Rudolf Volkmann das Oratorium „Semele" von Händel in hervorragend guter Ausführung zur Aufführung. Solisten waren Hilde Wesselmann, Lore Fischer, Heinz Matthéi, Günther Baum. Einen wertvollen Kammermusikabend bot das Quartetto di Roma. Ein weiteres Konzert vermittelte die Bekanntschaft mit Franco Alfano, der mit der Sopranistin Paola della Torre und dem Geiger Enrico Pierangeli einen Kompositionsabend gab.

In den Konzerten des Jenaer Symphonieorchesters unter der Leitung von Ernst Schwaßmann spielte Elly Ney hinreißend das *Es*-dur-Konzert von Beethoven. Der von Fritz Spindler geleitete Chor des Lyzeums sang zwei Chöre mit Orchester: Zum Lobe der Musik von Joseph Haas und Traumsommernacht von Richard Wetz in sehr sauberer Ausführung. Als Neuheit erschien die Variationensuite über ein Rokoko-Thema von Haas, die außerordentlich gefiel, ferner das von Miguel Candela prächtig gespielte Violinkonzert *d*-moll von Sibelius und die aus einem Variationensatz bestehende „Suite" von M. Raebel „Aus Norwegen". Generalmusikdirektor Paul Sixt leitete dies Konzert als Gastdirigent, in dem er ferner die V. Symphonie von Tschaikowsky mit starkem Temperament und in sehr kräftigen Farben zur Aufführung brachte. Den Schluß der Konzertreihe bildete eine von außerordentlichem Erfolg gekrönte Aufführung der „Neunten" von Beethoven durch Schwaßmann mit dem Symphonieorchester und dem Otto Schott-Chor. Solisten: Lea Piltti, Ursula Lohse-Haffenrichter, Marius Andersen, Ewald Böhmer.

Mehrere Abendmusiken in der Stadtkirche, die Generalmusikdirektor Rudolf Volkmann veranstaltete, brachten u. a. die *e*-moll-Messe von Bruckner in einer sehr eindrucksreichen Wiedergabe. Ein zweiter Abend war dem Schaffen des Zwickauer Organisten Paul Gerhardt gewidmet, dessen Orgelchoräle und Lieder, von Hans Kunz aus Zwickau prachtvoll gesungen, tiefen Eindruck hinterließen. Ein interessantes Programm mit Werken alter deutscher Kirchenmusiker brachte das Gastkonzert des Soloquartetts für Kirchengesang aus Leipzig. Georg Böttcher gründete nach seinem Ausscheiden als Dirigent der Jenaer Liedertafel einen Madrigalchor und einen Frauenchor neu und gab mit diesen ein Konzert. In einem eignen Liederabend erwies sich Eva Eickemeyer als intelligente Sängerin, die über eine noch kleine, aber ansprechende Stimme verfügt. Beachtenswert waren Violinabende von Karl Proß, Herbert Becker aus Erfurt. Das Kammertrio für alte Musik unter der Führung von Karl Grebe setzte seine interessanten Musikabende fort. Der Organist der Garnisonkirche Ernst Weigel brachte in seinen Abendmusiken alte und neue Orgelmusik.

In der neu eingerichteten „Stunde Jenaer Musiker" brachte Georg Grosch seine Variationen und Fuge über ein eignes Thema für großes Orchester zur erfolgreichen Uraufführung. Seine harmonisch durch Max Reger geschulte Musik spricht eine überzeugende Sprache. Hilde Knopf spielte Variationen für Klavier von Heinrich Funk, und Hans Fuchs sang einige Orchesterlieder von H. Funk. Ein Abend war den Lehrkräften des Jenaer Konservatoriums vorbehalten. Die deutsche Heimatschule brachte unter Leitung von Werner Matthes das „Jahr überm Pflug" von Spitta zur Aufführung. Auf seiner Deutschlandfahrt besuchte uns der schwedische Studentenchor aus Lund und legte glänzende Proben seines Könnens ab.

Heinrich Funk

Kiel

Oper. Es kann wiederum berichtet werden von einer Reihe wohlgelungener Opernaufführungen. Hier ist zunächst zu nennen Richard Straußens „Rosenkavalier". Bühne (Hans Siegle) und Orchester (Hans Gahlenbeck) gingen vortrefflich zusammen und treffliche solistische Leistungen fügten sich dem prächtigen musikalischen Gesamtbild, für das F. X. Scherl die äußere Umrahmung geschaffen hatte, plastisch und lebensstark ein. Vor allem gilt das von dem Baron v. Lerchenau, den Theodor Heydorn charakteristisch und ohne billige Übertreibung auf die Bühne stellte. Vornehm und fein gezeichnet gab Dodie van Rhyn die Feldmarschallin; sympathisch verkörperte Eva Maria Riebensam als Gast den Oktavian, während Martina Wulf als Gast vor allem gediegenes gesanglich-musikalisches Können ins Treffen führte. Den „Fliegenden Holländer" kennzeichnete neben der charakterisch-anschaulichen Herausarbeitung der Partitur durch Paul Belker als Gast die hochdramatisch-lebendige Inszenierung Hans Siegles zu ausgezeichnetem Bühnenbild — namentlich des 1. Aktes — von Axel Bopp als Gast. Unter den Vertretern der Solopartien die sämtlich ihre nicht eben leichten Aufgaben hochansehnlich erfüllten, traten in Margarethe Hoffmann (Senta) und Helmuth Neugebauer (Erik) wiederum zwei Gäste auf den Plan. Von einheimischen Kräften bewährten sich Rudolf Großmann, Theodor Heydorn, Richard Holm und Elisabeth Herbert.

Norbert Schultzes „Schwarzer Peter" hat inzwischen auch auf unserer Opernbühne sein einfach-drolliges Wesen getrieben. Nicht zum letzten dank einer romantisch-farbenfrohen Ausstattung (Hans Hartwig) und einer von reizenden Tänzen (Elly Gregor) mannigfach belebten ebenso reizvollen Inszenierung Hans Siegles und der sehr glücklich den unbeschwerten Ton der Musik treffenden Stabführung Heinz Strassers erzielte die Aufführung einen starken Erfolg. Nicht minder erfolgreich gestaltete sich einige Wochen später aber auch die Darbietung von Smetanas Meisteroper: „Die verkaufte Braut". Auch hier ein buntes Bild von Farben und Klängen, voll rhythmischer Bewegtheit. Die hübschen Bühnenbilder hatte dieses Mal wieder F. X. Scherl gestellt. Für die Inszenierung zeichnete wiederum Hans Siegle, für die musikalische Leitung der tüchtige Chorleiter Jamwosy, der für den erkrankten Generalmusikdirektor Hans Gahlenbeck hatte einspringen müssen und seine Sache im wesentlichen anerkennenswert durchführte. Solistisch machten sich verdient hier in erster Linie Fritz Bräuer, Fritz Stotzem und Marianne Bergrath und im „Schwarzen Peter" Fritz Bräuer, Fritz Stotzem, Peter Schickle und Wally Mittelstädt. Noch ist nachzutragen eine erfolgreiche Aufführung der von Hanns Schulz-Dornburg neu inszenierten Verdischen Oper „Die Macht des Schicksals" unter der Stabführung von Fritz Treiber und mit Dodie van Rhyn, Rudolf Großmann und Mario Parlo als Gast in den Hauptpartien.

Wilhelm Orthmann

Aus dem Berliner Musikleben

Der **Deutsche Kurzwellensender** lud zu einer wertvollen Konzertstunde ein. Hauseggers „Wieland der Schmied" nimmt als Musterbeispiel der symphonischen Dichtung schon seit langem einen besonderen Platz ein. Die glutvolle Tonsprache hat noch nichts von ihrer rauschenden Kraft verloren. Eine andere Frage ist natürlich, ob sich solch polyphone Partituren zur Übertragung besonders eignen. Das gleiche ist von der symphonischen Dichtung „Der Adler" von G. Sklavos zu sagen. Hier blieb man zudem wegen der literarischen Vorlage, die doch sicher vorhanden ist, im Dunkeln. Dazwischen spielte Anna Antoniades, die griechische Pianistin, die schon wiederholt im Konzertleben erschienen ist, das Klavierkonzert *c*-moll von Rachmaninoff. Die Griechin spielte also das Werk des Russen von Berlin aus nach Übersee. Ihre saubere Technik und ihr sprühendes Temperament sind schon oft gerühmt worden. Das Orchester des Kurzwellensenders wurde von Eugen Sonntag sicher geführt.

Friedrich Herzfeld

In einer sorgfältig ausgewählten Reihe erklang in der kerzenerhellten Eosanderkapelle des Charlottenburger Schlosses süddeutsche Orgelmusik des Barock. Prof. Dr. **Hermann Keller,** der namhafte Lehrer an der Stuttgarter Hochschule für Musik, fand die rechte Ausdrucksgestaltung für diese Schöpfungen, die im Gegensatz zu der gleichzeitigen weitschweifenden Phantastik des Nordens die Ornamentik des Orgelstils der Form untertan machen. Für das durchsichtige Linienwerk dieser Musik ist die schöne Schnitgerorgel Berlins das naturgegebene Klangwerkzeug, das in der meisterlichen Behandlung durch Hermann Keller alle seine Reize spielen ließ. Dr. Richard Petzoldt

---

Städtisches Naturtheater. In ungewohnter Umgebung feiert die rührende Geschichte vom Zigeunermädchen Preciosa, die vor hundert Jahren die Gemüter heftig bewegte, ihre fröhliche Auferstehung. Heute zieht sie ihre Wirkung weniger aus den pathetischen Versen des Weimarer Hofschauspielers Pius Alexander Wolff als aus der Bühnenmusik Carl Maria v. Webers. Auch diese nimmt nicht in allen Nummern gleich hohen Gedankenflug, aber die romantische Grundstimmung sichert ihr noch immer herzliche Anteilnahme. Erstaunlich, wie sehr die Phantasie in diesem Rahmen mitarbeitet: die märkischen Kiefern der schönen Naturbühne in Berlin-Friedrichshagen werden von den Zuschauern mühelos als spanische Landschaft in Kauf genommen. Wenn die Zigeuner mit Eselwagen, Pferden und Hunden anrücken und sich malerisch am Feuer lagern, dann wird die Einbildung vollkommen. Ernst Legal sorgt für ein aufgelockertes Spiel, in dem Auge und Ohr nicht zu kurz kommen. Ludwig Preiß leitet das Landesorchester mit sicherer Hand. Die Hauptrolle verkörpert anmutig Maria v. Tasnady, freilich hat man sie im Verdacht, daß sie das berühmte „Einsam bin ich nicht alleine" nicht selbst singt! Besonderer Beifall gilt den reizenden Tanzszenen, vor allem dem Fackeltanz des Schlusses. Ein hübscher Theaterabend, in dem eigenartig und sehr wirkungsvoll Altes und Neues verbunden sind.

Theater im Admiralspalast. In der Einöde der Berliner Operette hat es Paul Linckes „Frau Luna" zu einer Art klassischer Stellung gebracht. Wohl weniger durch die Kraft und Ursprünglichkeit ihrer Musik als durch die „Berliner Luft", die das Ganze kräftig durchweht. Das Theater im Admiralspalast, in dem diese Operette wieder als sommerliches Zugstück über die Bretter geht, hat sich keine Gelegenheit entgehen lassen, die Bühne durch Einzel- und Gruppentanz zu beleben. Da auch die Darsteller ganz bei der Sache sind, an ihrer Spitze Hilde Seipp als Fortuna, Eric Ode als waschechter Berliner Junge und Melitta Klefer als gleichfalls nicht auf den Mund gefallene Zimmervermieterin, kommen die Zuschauer auf ihre Kosten. Dr. Richard Petzoldt

Rose-Theater. Auch im Juli macht das Rose-Theater keine Ferien, sondern spielt auf der Gartenbühne. Der heißen Zeit entsprechend wählt es keine der anspruchsvolleren Operetten, sondern ein freundliches musikalisches Volksstück, Josef Snagas „Hutmacher Seiner Durchlaucht". Die ohrenfälligen, bald schneidigen, bald gefühlvollen Melodien des Werkchens schmeicheln sich dank Max Schmidts sauberer Stabführung bei den Hörern ein, und auch Hans Roses spaßfrohe Verlebendigung des gemütlichen Biedermeiermilieus der Handlung erzielt dankbarste Aufnahme. Im Rahmen der netten, echt volksstückmäßigen Dekorationen Wolfgang Znamenaceks bewährt sich das Ensemble mit blitzblanken, treffsicheren Leistungen. Der Spielleiter selber stellt als Geselle Fritz eine echt Berliner Type mit trockenem Humor hin, sein Mariechen spielt und singt lieb und frisch Hilde Kretschmer. Der wacker patriotische Hutmachermeister Bolle wird von Paul Jenensch bieder und cholerisch zugleich verkörpert. Aus der Fülle der Gestalten ragen ganz besonders hervor Ferdinand Asper als klebrig-intrigantischer und verstaubter Aktuar Wenzel, Loni Rose als mollige Lene und Peter Arnolds als sanft dußliger Adolar. Die Besucher amüsierten sich großartig.
Dr. Wolfgang Sachse

Westdeutsches Musikleben

Bochum

Während des 7. Kammermusikabends des Städtischen Orchesters kam durch Prof. Reichwein Hubert Eckartz' Orchestermusik über „All mein Gedanken" in Gegenwart des Dortmunder Komponisten zur Uraufführung. Bei dieser Neuheit handelt es sich um ein Variationenwerk, das das Volksliedthema in zehn Umbildungen zur Darstellung bringt. Das Gesicht der Partitur zeigt die Stilelemente überkommener Formgesetze und erhält seine plastische Prägung durch konzertierende Stimmenbewegung. Wechselnde Klangfarben sorgen zudem für anregende Weiterbildung und Charakterisierung des Themenverlaufs, der inmitten kontrapunktischen Geflechts weniger vom Gefühlsinhalt der ursprünglichen Melodie lebt, als vielmehr den Durchbruch reiner Freude am geschickt figurierten Spiel der Linien spürbar macht. Reichweins Deutung sicherte der Schöpfung durch klar phrasierte Absetzung der Themenverarbeitung und eine geschmackvolle Ausleuchtung farbiger Wendungen einen starken Erfolg. Der Uraufführung reihte sich Hermann Grabners Fröhliche Musik für kleines Orchester (op. 39) an. Ihre Neigung zur solistischen Herausstellung einzelner Instrumente und Instrumentalgruppen, sowie humorbeschwingt eingebaute Rhythmen sorgten für kurzweilige Unterhaltung. Als glückliches Gegengewicht zur zeitgenössischen Musik hielt das Orchester einleitend Bachs 5. Brandenburgisches Konzert und Stamitz' Konzertante *F*-dur-Symphonie für sieben Soloinstrumente und Orchester bereit. Die klassischen Tonwerke gaben den ausgezeichnet spielenden Künstlern (Hanna Menzel, Häusler, Fränkle, Schneeberg, Berg, Noack, Voß und Schmidt) Gelegenheit zur Entfaltung fesselnder Einzelleistungen. Das letzte Symphoniekonzert eröffnete Carl Seidemanns *h*-moll-Symphonie. Sie verrät ihre Nachbarschaft zu den Bezirken der Wagner-, Bruckner- und R. Strauß-Palette und läßt im eigenwilligen Scherzo am stärksten aufhorchen.

Der Melanchthon-Chor sang unter Musikdirektor Willy Mehrmann Bachs Matthäus-Passion. Die vorbildliche Pflege dieser Musik durch den ehemaligen Thomas-Schüler und jetzigen Organisten veranlaßte größere industrielle Werke zum Ankauf von Karten für ihre Gefolgschaftsmitglieder und erfüllte somit eine hochwertige Kulturmission. Um die würdige Aufführung des Werkes machten sich außer dem gemischten Chor noch Kammermusiker des Städtischen Orchesters, das Orchester der Kreismusikerschaft, ein Volksschulkinderchor, das Solistenquintett Friedel Neumann, Else Schmidt, Ernst Buckemüller, Fritz Schäfer und Hermann Neuland, sowie Hans-Jürgen Knauer und Erich Näscher verdient. In einem Konzert des NS.-Volkschors, das Neue Feiermusik ankündigte, brachte Hermann Esser die *D*-dur-Ouvertüre für Streicher und Holzbläser von Hubert Eckartz zur Uraufführung. Die kammermusikalisch gestaltete Arbeit geht auf Bach zurück und gewinnt durch geschmackssicher vorgenommenen Wechsel des Linien- und Farbenspiels ihre anregende Note. Das Wittener Städtische Orchester hob die Neuheit aus der Taufe und bemühte sich mit Erfolg um die durchsichtige Zeichnung des Tongewebes. Nach Eckartz' „Sonnengesang" bot der stark besetzte und pfleglich geschulte gemischte Chor Böttchers „Oratorium der Arbeit" und hatte für das vollwertige Gelingen dieser Aufgabe noch zweihundert Kinderstimmen bedeutsam eingesetzt. Als Solisten wirkten Irene Rust und Hermann Lümmen mit.

In der Vereinigung für alte Haus- und Kammermusik spielte die tüchtige Cembalistin Hanna Menzel erstmalig das Hammerklavier, um eine Sonate Méhuls im Klangcharakter ihrer Entstehungszeit lebendig zu machen. Von der sorgfältig überwachten, stilreinen Durchführung ging ein eigenartiger intimer Zauber aus. Durch Glettenbergs Bemühen, vergessene Opern-Einakter wieder zu Ehren zu bringen, wurde jetzt Wenzel Müllers komische Szene „Die Schwestern von Prag" unter der Spielleitung von Dr. Rube und Fritz Rohdes musikalischer Führung mit Josef Schneider und Hans Rump in den Hauptrollen humorbeschwingt und wirkungssicher über die Bretter geschickt. Am selben Abend machte auch Mozarts Rokoko-Singspiel „Bastien und Bastienne" mit Otto Thiel und Emmy Stübe viel Freude.

Die Gastspiele der Kölner Oper, welche uns noch bis zum Juniende erfreuten, wurden während der letztverflossenen Monate mit Verdis „Traviata", Lortzings „Waffenschmied", Smetanas

„Verkaufte Braut“ und Millöckers „Bettelstudent“ bestritten. Das Ballett (Inge Herting) tanzte Françaix' „Des Kaisers neue Kleider“. Alle Aufführungen (achtzehn Einstudierungen während der Spielzeit 1937/38) zeigten das treffliche rheinische Ensemble von der besten Seite und lösten begeistertes Echo aus. Max Voigt

Bonn

Nach der hier um den Karneval unvermeidlichen Konzertpause setzte das Musikleben der Stadt wieder mit erneuter Kraft ein. Da vermittelte zunächst das dritte Städtische Kammermusik-Konzert die Bekanntschaft mit dem ausgezeichneten Berliner Breronel-Quartett. Das vierte dieser Konzertreihe führte das Pariser Bläser-Quintett nach Bonn, eine Künstlervereinigung mit feinnervigem Klangempfinden, geist- und humorerfüllter Gestaltungskunst und einer kaum zu überbietenden Genauigkeit des Zusammenspiels. Im letzten Symphoniekonzert hatte die Uraufführung einer „Dürer-Suite“ für großes Orchester des Haas-Schülers Wilhelm Rieth in ihrer bilderreichen, im Satz einen modern freizügigen, im ganzen aber doch harmonie- und tonartgebundenen Stil bevorzugenden Art einen starken Erfolg. Gustav Classens, der das Werk seines ehemaligen Orchestermitglieds mit Liebe und Hingabe dirigierte, erfreute bei derselben Gelegenheit mit Schumanns *d*-moll-Symphonie und Straußens „Till“, während Arno Schellenberg, der stimmlich hervorragende, die dramatischen und lyrischen Ausdruckswerte vortrefflich zur Geltung bringende Dresdener Kammersänger, nachhaltige Eindrücke vermittelte. Weiterhin befestigte Classens seinen Ruf als Reorganisator des Bonner Musiklebens der letzten fünf Jahre mit einer hervorragenden, stilistisch aus Bachschem Geist gezeugten Wiedergabe der Matthäus-Passion mit dem Städtischen Gesangverein und den Solisten Heinz Marten, Martha Schilling, Ria Schaeben, H. H. Nissen und Winand Esser.

Eine recht anregende Aufführung von Haydns „Schöpfung“ fügte Willy Poschadel mit dem Bach-Verein und den Solisten Elisabeth Butschkus, Heinz Viehmeyer und H. G. Teumer in den Ablauf des ausklingenden Konzertwinters, der dann kurz vor Toresschluß noch eine beachtenswerte Uraufführung brachte: „Kalendersprüche“ von Hugo Distler, die K. M. Schweinsberg mit der Singgemeinde Oberhausen in der Aula der Universität aus der Taufe hob, ein kantatenartiges Werk, das in der Ganzheit seiner Erscheinung und in seinem Streben, Altüberkommenes organisch mit neuem Klangempfinden in spannungsreichen Bindungen zu einen, nicht in Problematik steckenbleibt und so auch verständnisvolle Zustimmung fand. Ferner gab es einen Abend, an dem auf Anregung des Vereins Alt-Bonn Gustav Classens mit dem Städtischen Gesangverein und Orchester und einer größeren Zahl von Solisten sich für das Schaffen des letzten Hofkapellmeisters der Bonner Kurfürsten, Andrea Luchesi, mit schönem Erfolg einsetzte. Die Vortragsfolge beruhte auf Funden und Bearbeitungen von Dr. Anton Henseler, über welche die AMZ. schon berichtete.

Eine erlebnisreiche Bach-Matinée bescherte dann noch Edwin Fischer mit seinem Kammerorchester, und ganz zuletzt schob sich noch ein Abend des Wiener Mozart-Knabenchors als ein liebliches Intermezzo zwischen den scheidenden Konzertwinter und den heraufziehenden Musikfestfrühling.

In der Oper bereicherte Intendant Curt Herwig sein Repertoire durch vortreffliche Aufführungen von Tosca, Martha, Maskenball und Zarewitsch, denen er noch kurz vor Schluß der Spielzeit, unter Gustav Classens' lebensvoll dem Stil des Werkes Rechnung tragender Leitung Janáčeks Jenufa folgen ließ. Eine willkommene Gelegenheit, die glänzende Entwicklung des nun fünf Jahre bestehenden Instituts durch Herausstellung fast des ganzen Opernpersonals vor aller Augen zu führen. Hier nur einige Namen: Käte Koenigs, Else Hinkel, Oskar Röhling, Anton Lehmbach, Trude Wüsten, Änne Pfirschinger, Hannele Graebener. Theodor Lohmer

Gelsenkirchen

Der Schluß der Konzertzeit brachte mit dem erstmaligen Hiersein von Wilhelm Kempff und in einem Abend mit Werken Gelsenkirchener Komponisten zwei besondere Höhepunkte. Der Städtische Musikdirektor Dr. Folkerts, der um einen sicheren Kontakt mit dem Orchester erfolgreich bemüht war, gestaltete die 2. Symphonie von Johannes Brahms zu einer eindrucksstarken Mischung von Naturklängen, Volkstum und romantischer Stimmung. Als zeitgenössisches Werk erklangen zwei Intermezzi für Orchester des Deutschbalten Gerhart v. Westerman. Die satztechnisch interessante Arbeit — namentlich das zweite Intermezzo gefiel durch die sprühende Lebendigkeit seiner Partitur — fand recht beifällige Aufnahme.

Einzige kammermusikalische Veranstaltung der Konzertzeit war der erwähnte Abend Gelsenkirchener Komponisten. Kennt man ihre Namen, mit Ausnahme von Rudolf Peters und Hero Folkerts, wohl auch kaum in der weiteren deutschen Musikwelt, so ist ihr Schaffen im Musikleben der Stadt doch zu einem festen und bedeutsamen Faktor geworden. Am stärksten in der Vergangenheit steht Rudolf Peters, 1902 geboren. Sein Streichquartett in *a*-moll, das er als Zwanzigjähriger schrieb und das bei seiner Uraufführung gelegentlich des zweiten rheinischen Kammermusikfestes ausgezeichnet wurde, fand in seiner Urwüchsigkeit und seinem scharf umrissenen formalen Aufbau auch jetzt wieder starke Beachtung. Karl Rieke, Solobratscher im städtischen Orchester, war auf dem Programm mit seinem zweiten Streichquartett vertreten. In seiner kompositorischen Ausbildung weitgehend Autodidakt, brachte er es mit Begabung und zähem Fleiß dahin, seine bisherigen Musenkinder mit Erfolg aufgeführt zu sehen. In dem jetzt uraufgeführten dreisätzigen Quartett gefiel namentlich der langsame Satz und das neckische Rondo des Schlußsatzes; gegenüber den früheren Arbeiten zeigte sich reicheres inneres Leben. Zwischen den beiden Quartetten standen Lieder. Zunächst der Zyklus „Marsch und Meer“ von Hero Folkerts, in seiner zwingenden Gestaltung wohl der stärkste Eindruck des Abends. Selten ist der Geist einer Landschaft so vollkommen in einem Kunstwerk eingefangen worden, wie es Hero Folkerts, selbst friesischem Stamm entsprossen, in diesen vier Liedern nach Gedichten des friesischen Heimatdichters Berend de Vries gelungen ist. Wesentliches hat dabei auch die Begleitung durch Oboe, Bratsche und Cello zu sagen. Else Suhrmann (Sopran) erschloß in der schwierigen Gestaltung der Lieder die herben Schönheiten dieser Musik in einer Welt voll Innerlichkeit und Verwurzeltsein mit Erde, Meer und Himmel. Zu einem starken Eindruck ließ sie auch vier Lieder des sudetendeutschen, in Gelsenkirchen als Organist wirkenden Musikers Johannes Klein werden. Seine Art wird dabei der tiefsinnigen Gedankenlyrik eines Rilke ebenso gerecht, wie sie den Ton echter Volksweisen zu Texten aus „Des Knaben Wunderhorn“ trifft. Der Abend, an dem sich Mitglieder des Städtischen Orchesters um die Ausführung verdient machten, war ein bemerkenswerter künstlerischer Erfolg für die heimischen Musikschaffenden. K. W. Niemöller

Wuppertal

Konzerte. Die ehemalige Bedeutung Wuppertals in der Entwicklungsgeschichte des Protestantismus brachte es mit sich, daß jegliche kirchenmusikalische Übung hier eine Pflegestätte fand. Rheinische Singefreudigkeit und Singbegabung siegen auch in der Gegenwart über das schwerere Element in der fränkisch-sächsischen Blutmischung. Die junge Komponistengeneration findet in Wuppertal aufmerksame und feinfühlige Gefolgschaft, abgesehen von der seit Jahrzehnten maßgebenden Tradition in der Schütz- und Bach-Pflege. Die Vielseitigkeit der Aufführungspraxis sei durch Streiflichter erhellt. Vom Bach-Verein (Fritz Bremer) hören wir an einem Abend neben der neuesten Motette aus der Feder Ernst Peppings die große Bach-Motette „Jesu, meine Freude" und zur Überbrückung der Gegensätze die wendige Orgelkunst des Dirigenten in Partiten und Passacaglien. Der wiedererstandene Madrigalchor der Elisabeth Potz stellt neben filigrane Kammermusik gleich vier anspruchsvolle Bach-Kantaten. Hans Hermann Bieling begleitet seinen „Gesangverein Gemarke" mit eigenem Orchester, wenn er eine Passionsmusik von Wilhelm Fehres uraufführt und kann sich dabei so trefflicher Solisten wie Herta Köster und Rolf Pfarr oder Marie Adams mit Eugen Diebschlag an der Orgel bedienen. Langjährig geschliffene Kultur gewählter Knabenstimmen entzückt immer wieder an den für Wolfgang Fortner und Hermann Simon ebenso wie für die gesamte Schütz-Schule sich einsetzenden Vorträgen der Elberfelder Kurrende (Erich vom Baur), die als Kulturfaktor u. a. auch die uneingeschränkte Anerkennung der Reichsjugendführung gefunden hat. Für weite Kreise musikinteressierter Volksgenossen arbeitet Hermann Inderau im Oratorienchor. Er brachte u. a. Beethovens „Ruinen von Athen" in neuer Bearbeitung heraus an einem vielbeachteten Abend, den Elly Ney als Solistin zierte.

Derselbe Hermann Inderau zählt auch zu den unermüdlichen Hütern instrumentaler Kammermusik in Wuppertal. Mit dem „Instrumentalverein" meisterte er die Jupiter-Symphonie gelegentlich eines Mozart-Abends, als Narziß Cleff mit reifem Geigenton das *A*-dur-Konzert vortrug. Unermüdlich voran strebt das „Goebel-Quartett". Mit der dramatischen Altistin Elisabeth Hoengen setzte es sich an einem eigenen Abend für Paul Graeners rhapsodische „Sehnsucht an das Meer" ein. Seit einigen Jahren setzen sich Geiger und Bläser des städtischen Orchesters als „Kammermusikvereinigung" zusammen, deren fleißige Arbeit im vergangenen Winter in zwei gut besuchten Konzerten sich als künstlerisch hochstehend auswies. Der im nördlichen Ausland viel beachtete Klarinettist Oskar Kroll d. J. vertritt neben romantischer Musikpflege das zeitgenössische Schaffen Erich Sehlbachs an einem Abend, den die pastose Altstimme Liselotte Schnatz' mit Spohr- und unbekannten Wolf-Liedern verschönte; Irma Zucca-Sehlbach betreute das Klavier. Anton Schoenmakers Kammerorchester ist für Wuppertal ein fester Begriff ernstester klassischer Musikbetreuung. Neben Bachs Brandenburgischem Konzert Nr. 3 stand an einem Abend die packende Mitwirkung Schoenmakers in Bachs *E*-dur-Konzert. Volle Reife des Empfindens charakterisiert das allgemein beliebte Schoenmaker-Trio (Schoenmaker, Kesselring, Mann). Max Conrad stellte als Solist des städtischen Orchesters Rudi Stephans revolutionierende „Geigenmusik" neben ein in Solostimme wie Begleitung originell durchgearbeitetes „Konzertstück für Violine und Orchester" von Walter Weber, das bei der Wuppertaler Uraufführung verdientes Interesse der Kenner fand.

Die solistische Mitwirkung Heddy Voß — van Riesenbecks berückt immer wieder durch die hohe Kultur der Sopranstimme. Ilse Josten ist (u. a. mit Grovermanns Konzertstück und Bachs *d*-moll-Konzert) nach vielen auswärtigen Erfolgen auch in der Heimat zur Geltung gekommen. Sie genießt wie Trude Stommel-Illmer als Chopin-Spielerin den Ruf geschliffenen Könnens.

Kurt Peiniger

Literarisches

Verlag Georg Niehrenheim, Bayreuth.

Offizieller Bayreuther Festspielführer 1938. Im Auftrage der Festspielleitung und des Verlages herausgegeben von Otto Strobel.

Dem zum 41. Male erscheinenden Festspielführer ist durch das Jahr des 125. Geburtstages von Richard Wagner und durch die Tristan-Neuinszenierung der Leitgedanke gegeben: Richard Wagner und sein „Tristan" heute. Die erste Abteilung „Richard Wagner und wir" enthält Aufsätze von Otto Tröbes, Leopold Reichwein, Hans Alfred Grunsky u. a. über Wagners innere Verbindung mit dem heutigen politischen, geistigen und künstlerischen Deutschland und schließt mit einem Gedächtnisaufsatz für Hans v. Wolzogen von Dr. Paul Bülow (Lübeck); die zweite Abteilung „Richard Wagner und das Ausland" läßt Stimmen aus Italien, England, Frankreich, Ungarn und der Schweiz sprechen; die dritte Abteilung „Tristan und Isolde" bietet Abhandlungen von Wolfgang Golther, Alfred Lorenz, dem Herausgeber Otto Strobel u. a. Der Festspielführer wird durch anziehende Bildbeigaben, darunter mehrere bisher nicht veröffentlichte Faksimilia von Aufzeichnungen Wagners, bereichert.

Ernst Boucke

Neue Lieder

Chr. Oeser schrieb im vierunddreißigsten seiner „Briefe über die Hauptgegenstände der Ästhetik" (25. Aufl. Leipzig 1892) hinsichtlich der für das Lied charakteristischen und erforderlichen Stimmungsgeschlossenheit: „Dieses ‚Allgemeine' ist aber unsern neuesten Stürmern und Drängern ein Dorn im Auge, sie wollen alles individuell haben, daguerrotypisch die feinsten Nuancen ausdrücken . . . und machen durch solches Streben den Ausdruck gezwungen, indem sie ihn in die Zwangsjacke des Textes stecken." Diese Aussage hat auch heute ihre volle Gültigkeit noch nicht verloren; denn die in allen anderen Künsten anzutreffende Schlichtheit setzt sich in der Musik nur sehr zögernd durch. Viele zeitgenössische Komponisten, die um 1900 als junge Männer sich dem Ideal der „neudeutschen" Musik ergaben, und viele von ihren Schülern, die jetzt durchaus noch nicht als „alt" anzusehen sind, schreiben heute noch in einem nervös-aphoristischen Stil, der inzwischen nachgerade unglaubwürdig geworden ist. — Diese negative Bemerkung sei vorausgeschickt, damit sie als grauer Hintergrund diene, von dem sich einige der unten genannten Neuerscheinungen auf dem Gebiete des Liedes verheißungsvoll abheben. Das tun von den mir vorliegenden zahlreichen Liedern die „Drei Frauenlieder" op. 96b von Otto Siegl, Dichtungen von Lotte Berger (Verlag Anton Böhm & Sohn, Augsburg und Wien) als die echtesten Lieder von allen (abgesehen von Othegravens Volksliedbearbeitungen). Siegl schreibt einen ungeschraubten, verinnerlichten Kontrapunkt von gelegentlich rührender Zartheit und ergreifend scheuem Nachtasten der seelischen Schwingungen, die ihn inspirierten, besonders im ersten Lied „Im Nähwinkel" und im letzten „Die Mutter spricht". Daß A. v. Othegravens „Deutsche Volkslieder" (Duette, Heft 4, im gleichen Verlag) echte Lieder sind, wird man als Selbstverständlichkeit ansehen. Einem Othegraven ist es ja tatsächlich unmöglich, Volkslieder nicht liedmäßig zu bearbeiten. Wir haben hier reizvolle, mit einer lockeren, figural und harmonisch anmutigen Klavierbegleitung versehene Volksliedduette vor uns, die sich sicherlich wie die vorangegangenen Hefte viele Freunde gewinnen werden. Von den im gleichen Verlag erschienenen vier Goethe-Liedern op. 66 von Friedrich Karl Grimm ist nur das letzte „Sag ich's euch, geliebte Bäume" ein echtes Lied; die andern, sehr schwer sowohl in der Gesangsstimme wie in der Begleitung, opfern die Melodie einer sehr bewegten Deklamation und, so scheint mir's, gelegentlich die modulatorische Logik dem Streben nach Ausdrucksfarbe.

Ebenfalls nicht ganz einfach, aber sehr ausdrucksstark, in Gesangslinie und Klaviersatz fein durchgearbeitet, sind die sieben Lieder „Vom Frieden der Liebe" op. 29 von Philippine Schick (Verlag Ph. Grosch, Leipzig und Mannheim). Aus ihnen spricht wie aus Siegls Liedern der Geist des gesunden Neuen; beide haben eine ähnliche Art, in der Farbe wechselnde harmonische Flächen (als Stimmungshintergründe) mittels thematischer Durchzeichnung aneinanderzubinden. Eine andere Frau hat neue Orchesterlieder geschrieben: Lilo Martin, vier „Lieder an die Mutter" op. 4 (Verlag Breitkopf & Härtel, Leipzig); der vorliegende Klavierauszug zeigt einen zwischen tonal festen Angelpunkten freischwingenden Kontrapunkt, der nach den beigefügten Orchesterangaben von glücklicher Wirkung sein dürfte. Im ersten, „Ergebung", auf eine Dichtung von Eichendorff, macht sich in der musikalischen Konzeption ein Hauch der Eichendorffschen Stimmungsweite bemerkbar. Alle vier, nicht zuletzt die zwei heiteren, „Die Kleine" und „Muttertändelei", sind echte, dankbare Lieder. Dies gilt auch von Karl Bleyles im gleichen Verlag erschienenen Vier Liedern op. 43 mit Streichquartett oder Klavier, zum Teil auf selbstverfaßte Dichtungen. Sie bieten sehr wohlklingende, weiche Musik mit einprägsam gezeichneten Ausdrucksmotiven, dabei immer klar in den Linien und Farben, so wie wir sie von der unbekümmerten Musikantennatur Karl Bleyles nicht anders erwarten. Wie im Oratorium „Lied des Lebens" findet sich auch hier eine (sicherlich gewollte) Wagner-Reminiszenz, fast wörtlich das wehmütige Motiv „Weibes Wonne und Wert" aus dem „Ring". „Erlebnisdichtung" bzw. „Erlebnismusik" stellen die fünf Lieder von Willy Rössel (im gleichen Verlag) dar, sämtlich auf Worte von Maria Walther, der sie auch zugeeignet sind. Beiden ist ehrliches Suchen nach künstlerischem Ausdruck ihres Erlebens nicht abzusprechen, aber einem Außenstehenden wird es sehr schwer, das So-und-nicht-anders-sein-müssen der entstandenen musikalischen Gebilde in allen Einzelheiten als begründet anzusehen. Erlebnisdichtung, die längst durch allgemein bekannt gewordene Vertonungen zu Volksdichtung geworden ist, stellen Löns' Ge-

dichte dar; wer sie neu vertont, hat's nicht leicht! Georg Krietschs sieben schlichtgesetzten Löns-Liedern op. 18 (Verlag Ries & Erler, Berlin), von denen „Küselwind" und „Rose-Marie" die gelungensten sind, sowie den sieben anspruchsvoller gearbeiteten Löns-Liedern von Julius Klaas op. 45 (Heinrichshofen's Verlag, Magdeburg), von denen die humoristischen „Der Spuk" und „Der gefährliche Jägersmann" das eigenste Gesicht haben, stehen die Vertonungen Ernst Lichts u. a. zur Laute im Besitz schier unverdrängbarer Volkstümlichkeit entgegen. Ich kenne nur einen Fall, wo die Neuvertonung eines altbekannten Liedes seine ursprüngliche Melodie bei mir nahezu verdrängt hat; es ist Casimir v. Pasthorys einmalig schön gelungene Neuvertonung von „Morgen muß ich fort von hier". Nun ist Julius Klaas durch seine thematische Arbeit auch da hörenswert, wo er etwas Bekanntes auf seine Weise neu sagt. Ungehindert genießt man diese in dem dankbaren Lied „Die Schwalben" op. 13 (im gleichen Verlag) nach einem Gedicht aus dem Spanischen; ein spanischer Tanzrhythmus vermittelt hier dezent ein besonderes Stimmungskolorit. Einheitlicher Stimmungsgrund, ein wichtiges Charakteristikum des echten Liedes, ist überhaupt kennzeichnend für Klaas' Lieder; in der „Serenade" (im gleichen Verlag) wird er durch zarte Stakkato-Begleitklänge, die an Lautenklänge erinnern, geschaffen.

Welche Lieder werden nun dem Musikliebhaber am meisten zusagen (denn auf ihn kommt's an, nicht auf den Fachmann), die ganz einfachen oder die anspruchsvolleren? Ich glaube, mit der grundsätzlichen Bemerkung schließen zu können, daß heute zwischen einer bewußt für bestimmte Gelegenheiten als solcher komponierten „Gebrauchsmusik" und einer nur „reine" Kunst sein wollenden Musik noch immer nicht der schmale Pfad, der zum Leben führt, gefunden worden ist. Ernst Boucke

Kleine Mitteilungen

Im Zuge der in Italien angestrebten „Umformung der Sitten" hat das Ministerium für Volksbildung verfügt, daß die Orchesterdirigenten bei den großen Theater- und Musikaufführungen im Freien **nicht mehr den traditionellen Frack,** sondern die Sommeruniform der Faschistischen Partei tragen.

Das Belgische Klavierquartett (Quatour Belge à Clavier) schreibt anläßlich seines zehnjährigen Bestehens einen **internationalen Komponistenwettbewerb** aus. Verlangt wird ein Quartett für Klavier, Violine, Bratsche und Violoncello in einem Satz oder mehreren Sätzen. Aufführungsdauer 20—30 Minuten. Der Wettbewerb ist für alle Komponisten ohne Unterschied der Staatsangehörigkeit offen. Für den 1. Preis sind 8000, für den 2. Preis 3000 belgische Franken ausgesetzt worden. Manuskripte sind eingeschrieben vor dem 1. Oktober 1938 an M. L'huissier de Lobel, 14, rue Van Moer, Bruxelles (Belgien) einzusenden. Die Bedingungen können durch das Quatour Belge à Clavier, 6, rue Capouillet, Bruxelles, Belgique, bezogen werden.

Personal-Nachrichten

Der seit 1924 am Leipziger Landeskonservatorium wirkende, als Komponist erfolgreich mit Orchesterwerken, der Oper „Die Richterin", einem Weihnachtsoratorium usw. hervorgetretene ehemalige Reger-Schüler Prof. Dr. **Hermann Grabner** wurde an die Staatliche Hochschule für Musik in Berlin berufen.

Zum Nachfolger des nach Wuppertal berufenen bisherigen Leiters des Musik- und Konzertwesens der Stadt Hildesheim, Fritz Lehmann (Hannover), wurde Kapellmeister **Philipp Schad** aus Biberach gewählt. Der neue Musikdirektor wird die musikalische Leitung der Städtischen Bühne innehaben und ferner als Dirigent der Hildesheimer Musikgemeinde und der Chorvereinigung tätig sein, so daß damit zum erstenmal die Leitung des musikalischen Kulturwesens der Stadt in einer Hand liegt.

In St. Gallen starb im 79. Lebensjahr der aus Dresden stammende hervorragende Kirchenmusiker und Pädagoge **Paul Fuhrmann.**

Der Reichs- und preußische Minister für Wissenschaft, Erziehung und Volksbildung hat dem an der Hochschule für Musik in Köln wirkenden Violoncellisten **Karl Maria Schwamberger** die Dienstbezeichnung Professor verliehen.

Am 6. August jährt sich zum achtzigsten Male der Geburtstag des am 15. Februar 1910 in Dresden gestorbenen Tonkünstlers und Pädagogen **Albert Fuchs.** Der in Basel geborene Musiker machte sich einen Namen durch die Leitung des Wiesbadener Konservatoriums. Von 1898 an wirkte er mit außerordentlichen Erfolgen am Dresdener Konservatorium. Seine hingebungsvolle Arbeit wurde 1908 durch den Professortitel belohnt. Als Komponist ist er zu Unrecht vernachlässigt worden. Er schuf zahlreiche Kammermusikwerke, ein Violinkonzert, Motetten, die großen geistlichen Chorwerke „Selig sind, die in dem Herrn sterben" und „Das tausendjährige Reich" sowie eine unaufgeführt gebliebene Oper.

Theater und Oper

Ansbach. In Ansbach finden im Rahmen der Rokokospiele im Schmuckhof des markgräflichen Residenzschlosses Mozart-Festspiele statt. Die Festspiele bringen am 6. und 7. August „Die Entführung aus dem Serail". Auf Einladung des Oberbürgermeisters gibt das Frankfurter Opernensemble unter der Gesamtleitung von Generalintendant Hans Meißner ein Gastspiel. Das Festspielorchester wird aus Musikern der Städtischen Bühnen Nürnberg-Fürth gebildet.

Berlin. Die Volksoper bereitet zur Eröffnung der Spielzeit unter der musikalischen Leitung von Generalmusikdirektor Erich Orthmann und in der Inszenierung von Oberspielleiter Carl Möller eine Neueinstudierung von Mozarts „Zauberflöte" vor, zu der Walter Kubbernuß die Gesamtausstattung entworfen hat.

Dresden. Wie wir bereits berichtet haben, wird der zweite neue Operneinakter von Richard Strauß, „Daphne", in der Dresdner Staatsoper zur Uraufführung kommen. Es handelt sich um das neunte Werk von Richard Strauß, das an dieser Bühne uraufgeführt wird. Das neue Opernwerk, dessen Textbuch der Wiener Theaterhistoriker Josef Gregor verfaßt hat, wird gemeinsam mit der Erstaufführung des „Friedenstages", der ersten Aufführung nach der Münchner Uraufführung, am 15. Oktober unter der Leitung von Generalmusikdirektor Prof. Dr. Karl Böhm und unter der Spielleitung von Hans Strohbach in Szene gehen. Die beiden Hauptrollen in „Daphne" singen Margarete Teschemacher und Torsten Ralf, während die tragenden Rollen im „Friedenstag" von Martha Fuchs und Matthieu Ahlersmeyer verkörpert werden.

Frankfurt a. Main. Bis zur Beendigung des Opernhausumbaues spielt die von Generalmusikdirektor Franz Konwitschny geleitete Oper im Schauspielhaus. Für die Spielzeit 1938/39 sind vorgesehen als Erstaufführungen: Graeners „Hanneles Himmelfahrt", Strauß' „Friedenstag" und Wolf-Ferraris „Vier Grobiane". Dazu als Neuinszenierungen: Pfitzners „Armer Heinrich" und „Christelflein" (zum 70. Geburtstag des Komponisten), „Iphigenie in Aulis", „Idomeneo", „Lucia von Lammermoor", „Othello", „Mädchen aus dem goldenen Westen".

Graz. Die Grazer Oper erfährt gegenwärtig einen Umbau der Bühne unter der Leitung des technischen Direktors der Städtischen Bühnen Hannover, Friedrich Kranich. Eine Drehbühne, die auch versenkbar ist, wird den Umbau erleichtern. Neben der Neugestaltung von Bühnenrampe und Orchesterraum, wodurch eine wesentliche Verbesserung der akustischen Verhältnisse des Opernhauses ermöglicht wird, ist auch eine Erneuerung der Beleuchtungsanlage vorgesehen.

Köln. Im Auftrag des Reichssenders Köln hat der Schriftsteller Goswin P. Gath einen neuen Text zu Schuberts Rosamunden-Musik an Stelle der dramaturgisch unzulänglichen Handlung der Helmine von Chezy geschrieben. Wie die Ursendung lehrte, ist der Versuch, Schuberts Musik auf diese Weise auch der Bühne wiederzugewinnen, durchaus als geglückt anzusprechen.

Weimar. Das Nationaltheater wird voraussichtlich in der nächsten Spielzeit die heitere Oper „Die Schweinewette" von Jaap Kool zur Uraufführung bringen.

Konzert-Nachrichten

Bad Harzburg. Die erste Musikfestwoche dieses Kurorts stand unter dem Ehrenschutz von Paul Graener. Ein Symphoniekonzert mit der Solistin Edith v. Voigtländer brachte Werke von Beethoven, Mozart, S. W. Müller und Graener. Das Ladscheck-Quartett (Hannover) spielte Kammermusik von Haydn, Schubert und das *A*-dur-Quartett von Max Ladschek. Unter Leitung von Richard Ahrens erklang Händels „Fest-Oratorium" zweimal. Die Woche wurde ergänzt durch eine „Mitternachtsmusik" und ein Orchesterkonzert „Kurmusik auf neuen Wegen", das u. a. eine Uraufführung von Ferdinand Saffe brachte.

Dresden. Am 10. September wird in Dresden der „Tag des deutschen Liedes" in der großen Sächsischen Leistungsschau veranstaltet. Er steht im Zeichen des Volksliedes. Männer-, Frauen- und gemischte Chöre des Deutschen Sängerbundes sowie der Kreuzchor sind die Ausführenden.

Münster i. W. Die Westfälische Schule für Musik (Leitung Dr. Richard Greß) widmete eine Feierstunde mit eigens dafür geschriebenen Chor- und Orchesterwerken dem Schaffen ihrer Studierenden Leo Bensch, Josef Quinke und Friedrich Ruhrmann, sowie dem in Münstler ansässigen Komponisten Rudolf Salchow.

Aus Künstlerkreisen

Joh. Nep. Davids Symphonie *a*-moll op. 18 wurde nach mehreren erfolgreichen Aufführungen im Konzertsaal (in Münster, Baden-Baden, Gewandhaus Leipzig) nun vom Reichssender München übertragen.

Franz Konwitschny, der frühere musikalische Oberleiter von Freiburg i. B., der inzwischen sein neues Amt in Frankfurt a. M. angetreten hat, wurde vom Intendant Dr. Wolfgang Nufer zu fünf Gastspielen im Großen Haus der Städtischen Bühnen Freiburg i. Br. verpflichtet.

Der Violinvirtuose **Gustav Lenzewski** (Lenzewski-Quartett) brachte kürzlich im Kurzwellensender Paul Juons Violinkonzert op. 49 *A*-dur und Streichquartett op. 29 *a*-moll zur Aufführung.

Das **Schulz-Fürstenberg-Trio** (Senta Bergmann, Kurt Borack, Günther Schulz-Fürstenberg) spielte im Berliner Sender unter anderem das Trio von Graener.

Ein neues Violin-Konzert (mit Streichorchester und Klavier) **I. L. Emborg** wird am 5. August im Reichssender Hamburg uraufgeführt. Solist: Bernhard Hamann.

Otto Siegl hat sein op. 102, Viertes Liederwerk „Freundschaft", für Tenorsolo, Männerchor und Instrumente vollendet. Die Uraufführung des Liederwerkes findet im November dieses Jahres durch den M.G.V. der R.W.S. Troisdorf unter Leitung von Musikdirektor Willi Schell statt.

Die Staatliche Akademie der Tonkunst hat **Marianne Schech** mit dem Felix Mottl-Preis ausgezeichnet. Die junge Sängerin ist aus der Gesangsklasse Else Mauermayr hervorgegangen.

Prof. Friedrich Högner brachte in München mit der Evangelischen Kantorei zu St. Matthäus die Choralmotette „Christ, der du bist der helle Tag" von Walter Füß zur Uraufführung. Das Werk fesselte durch seinen kunstvollen, abwechslungsreichen Aufbau, der die Stimmen des Chors besonders schön zur Geltung kommen ließ.

Generalmusikdirektor Bittner brachte in Essen anläßlich einer Chortagung die „Orchesterstücke nach deutschen Volksliedern" op. 34 von **Karl Schäfer** zu Gehör. Von dem gleichen Komponisten erklangen in Bad Oeynhausen „Tänze der Freude" für Orchester.

Verantwortlich für die Schriftleitung: Dr. Richard Petzoldt, Berlin-Wilmersdorf. — Verantwortlich für den Anzeigenteil: Elly Schumacher, Berlin-Südende, Doelle-Straße 48. — Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel, Leipzig C1. Erfüllungsort und Gerichtsstand Leipzig. II. Vj. D. A. 950

Wohnungs-Tafel
Künstler / Unterricht / Institute

Gesang

Sopran und Mezzosopran

Helene Fahrni Oratorien u. Lieder. Leipzig C 1 Lortzingstraße 14II, Tel. 22289

Hilde GAMMERSBACH Sopran / Oratorien-Lieder KÖLN-Roisdorf, Bonner Str. 31, Tel. Bonn 5762

Eva Gilbert-Lessmann Konzert- und Oratoriensängerin (Sopr.) Hamburg 39, Agnesstr. 37

Adine Günter-Kothé hoher Sopran SEKRETARIAT: GLIMPF BERLIN W 15, Xantener Straße 14 / Telefon 925727

Edith Laux Oratorien / Liederabende. Leipzig S 3 Kaiser-Wilhelm-Str. 69 / Ruf 33667

MARGOT MÜLLER — Oratorien • Lieder / Sopran — Hagen (Westf.), Fleyerstraße 16

ELSE REUTER-NEEB Konzert- und Oratoriensängerin - Sopran Weilburg/Lahn Adolfstraße 5, Tel. 514

ELSE RUECKER Konzert- und Oratoriensängerin — Sopran Wiesbaden, Dotzheimer Straße 51, Telefon 208 97

Marta Schilling Sopran • Lied, Oratorium Berlin-Zehld., Sven-Hedin-Str. 64 • 848622

Sopran und Mezzosopran

Lotte Schrader Sopran, Oper-Konzert-Oratorium Sekretariat: Berlin-Charlottenburg 1 Fernsprecher 34 59 77

Aenny Siben Oratorien und Lieder Frankfurt a. M., Wiesenau 11, Tel. 75637

Heddy VOSS Sopran / Berlin, Kaiserdamm 83 II Wuppertal-Barmen, Brahmstraße 4

Hilde Wesselmann Sopran – Oratorium – Lied W.-Barmen, Oberbergische Str. 64. Tel. 60000

Alt

Lore Fischer ORATORIEN / LIEDERABENDE Stuttgart W, Gaußstr. 74, Fernruf 65394

RUTH GEHRS ORATORIEN — LIEDER — ORCHESTERGESÄNGE SEKR.: BERLIN-CHARLOTTENBURG 1. TEL. 345977

Eva Jürgens ALT-MEZZO W.-Barmen, Wertherhof 6, Tel. 52291

Hede WEIMANN Oratorien, Liederabende KIEL, Schillerstraße 7 / Telefon 7089

Bariton

Hans Friedrich MEYER LIED-ORATORIUM, Berlin-Neuwestend, Bolivarallee 7, Tel. 991682

Tenor

Clemens ANDRIJENKO Konzert-Oper Berlin-Steglitz, Albrechtstr. 72b

Dauerinserate verbürgen Erfolg!
Die AMZ. bietet günstige Sonderbedingungen

Nummer 33/34 · 19. August 1938

Allgemeine Musikzeitung

Rheinisch-Westfälische Musikzeitung · Süddeutscher Musikkurier
Berlin · Leipzig · Köln · München
65. Jahrgang



Generalmusikdirektor Alfons Dressel
Nürnberg

Postversand ab Leipzig

ALLGEMEINE MUSIKZEITUNG

Hauptschriftleitung und Geschäftsstelle: Berlin-Südende, Doelle-Straße 48 • Fernspr. 75 12 38

Telegramm-Anschrift: Musikzeitung Berlin-Südende. Bankkonto: Deutsche Bank und Diskonto-Gesellschaft, Depositenkasse L III, Berlin-Tempelhof. Postscheckkonto: Berlin 283 28. Zu beziehen durch die Geschäftsstelle Berlin-Südende, Doelle-Straße 48, und Köln a. Rh., Am Hof 30—36, sowie durch alle Musikalien- bzw. Buchhandlungen und Postanstalten. **Geschäftsstelle für die Rheinprovinz und Westfalen:** Musikalienhandlung P. J. Tonger, Köln a. Rh., Am Hof 30—36; Fernsprecher 22 59 48; Postscheckkonto: Allgemeine Musikzeitung Köln 559 23 • Schriftleitung: Studienrat Alois Weber, Köln-Deutz, Markomannenstraße 12; Fernsprecher 126 74 **Geschäftsstelle für München und Süddeutschland:** Süddeutsche Konzertdirektion Otto Bauer, G. m. b. H., München, Wurzer Straße 16, u. Musikalienhandlung Otto Bauer, München, Maximilianstraße 5 • Stadtauslieferungsstelle für Groß-Berlin: Bote & Bock, Berlin W 8, Krausenstraße 61 • Auslieferung in Leipzig: Breitkopf & Härtel, Leipzig C 1, Nürnberger Straße 36—38 • Die Zeitung erscheint jeden Freitag, vom 15. Juli bis 1. September zweiwöchentlich • Bezugspreis durch Postzeitungsamt und den Buchhandel bezogen RM. 6.25 vierteljährlich einschließl. Bestellgeld • Bei Versand nach dem Ausland werden Porto und Streifbandkosten berechnet • **Preis der Einzelnummer RM. 0.70**

Anzeigenpreise werden nach Millimeterzeilen berechnet. Zur Zeit gilt Preisliste Nr. 5 vom 1. Januar 1938. Ausführliche Auskunft auf schriftliche Anfragen

Für unverlangt eingesandte Manuskripte keine Gewähr. Rückporto ist beizufügen

Allgemeine Musikzeitung

Wochenschrift für das Musikleben der Gegenwart

RHEINISCH-WESTFÄLISCHE MUSIKZEITUNG / SÜDDEUTSCHER MUSIK-KURIER

Herausgeber: Paul Schwers

65. Jahrgang — Berlin, Leipzig, Köln, München, 19. August 1938 — Nummer 33/34

C. M. v. Weber als Musikästhetiker

Von Kurt Heumann

Weber hat seine musikästhetischen Ansichten nicht systematisch geordnet niedergelegt, wiewohl er einen solchen Plan hatte, man muß sie vielmehr aus seinen verschiedenen Schriften zusammensuchen.

Die Idee, um die sich Webers Gedankengänge wie um ein Zentrum kristallisieren, ist die Idee der Ganzheit. Sie ist z. B. Ausgangspunkt der musikalischen Erfindung. In einer Kritik über das Oratorium „Gott und die Natur" von Meyerbeer hebt er als erste sachliche Kennzeichnung hervor: „Der Plan des Ganzen ist mit reicher Mannigfaltigkeit und ohne das Gesetz der Einheit zu stören entworfen." Von einem eigenen Werke, der Kantate „Kampf und Sieg" berichtet er: „Ehe ich an die Ausführung des Einzelnen ging, entwarf ich mir den großen Plan des Tongemäldes durch Bestimmung seiner Hauptfarben in deren einzelnen Teilen." Das Organ, vermittels dessen der Tondichter diese Ganzheit erfaßt, ist das innere, geistige Ohr. „Dieses", heißt es in dem Romanfragment „Tonkünstlers Leben", „um- und erfaßt mit wunderbarem Vermögen die Tongestaltung . . . es hört ganze Perioden, ja ganze Stücke, auf einmal."

Auch der Genießende soll ein Musikwerk in seiner Ganzheit erfassen. In einer Kritik über die Oper „Lodoiska" von Cherubini heißt es: „Der, welcher nicht imstande ist, das Ganze auch mächtig zu überblicken, kommt häufig in Versuchung, einen Teil fürs Ganze zu nehmen und so auf Abwege zu geraten, die ihm die Absicht des Komponisten nicht erraten oder zerstückelt erscheinen lassen."

Speziell in der Auffassung des Verhältnisses von Wort und Ton ist die Ganzheitsidee von weittragender Bedeutung. Weber ist bereit, gelegentlich die Deklamation des Einzelwortes zugunsten des Ganzen zu opfern. In einer Antwort auf die Bemerkungen eines Kritikers verteidigt Weber seinen Standpunkt: „Nach meiner Ansicht ist es die erste und heiligste Pflicht des Gesangs mit der möglichsten Treue wahr in der Deklamation zu sein, obwohl es Fälle gibt, wo vielleicht der ganzen inneren Wahrheit der Melodie das vollkommen richtige Gewicht einzelner Silben geopfert werden dürfe" und fährt dann fort: „Es ist das eigentliche Geschäft der Melodie, das innere Leben, welches das Wort ausspricht, wiederzugeben und hell hervortreten zu lassen, wobei nicht selten die große Gefahr erscheint, bei ängstlich gesuchter Korrektheit den Blütenstaub der inneren Wahrheit der Melodie in Steifheit und Trockenheit zu verwandeln." Bezeichnend ist in dieser Hinsicht ja auch der Ausspruch Richard Wagners, die Melodie zur „Euryanthe" sei eher fertig gewesen als die Dichtung.

Eine entscheidende Rolle spielt die Ganzheitsidee ferner in der Opernästhetik Webers. Hier wird er geradezu zum Vorgänger Wagners. Nach Weber soll die Oper ein in sich abgeschlossenes Kunstwerk sein, „wo alle Teile und Beiträge der verwandten und benutzten Künste ineinanderschmelzend verschwinden und auf gewisse Weise untergehend eine neue Welt bilden". (Man sollte beinahe glauben, Wagner hätte diese Worte geschrieben.) Jedes Musikstück innerhalb der Oper „erscheint durch den ihm zukommenden Bau als ein selbständig organisch in sich abgeschlossenes Wesen, und doch soll es als Teil des Gebäudes verschwinden in der Anschauung desselben"[1]).

Zwar kennt auch schon die Klassik eine Ganzheitsidee. Webers Ganzheitsidee aber ist bereits von dem Stilwandel, der vom „Affekt" zur „Stimmung" tendiert, ergriffen. Nehmen wir etwa folgendes Zitat aus dem schon erwähnten Romanfragment „Tonkünstlers Leben": „Das Anschauen einer Gegend ist mir die Aufführung eines Musikstückes. Ich erfühle das Ganze, ohne mich bei den es hervorbringenden Einzelheiten aufzuhalten. Mit einem Wort, die Gegend bewegt sich mir, seltsam genug, in der Zeit. Sie ist mir ein

[1]) Webers Gesamtkunstwerk, wie es oben beschrieben ist, unterscheidet sich von dem Wagnerschen bekanntlich dadurch, daß bei Weber der alte Opernrahmen mit seinem Nummernprinzip noch festgehalten wird, während er bei Wagner zugunsten des Musikdramas gesprengt ist.

Das nächste Heft erscheint als Nummer 35 am 2. September

successiver Genuß.“ Hier wird der Unterschied der romantischen Ganzheit, die Weber vertritt, und der klassischen Ganzheit, die beispielsweise Beethovens „poetische Idee“ darstellt, besonders deutlich. Letztere wurzelt noch in der Affektenlehre des 18. Jahrhunderts. Die Webersche Ganzheit dagegen ist als „Stimmung“ erfaßt. Beethovens Idee ist verstandesmäßig z. B. „Seelenzustand eines Melancholischen“ oder „Streit zweier Prinzipe“, liegt im Bewußtsein, Weber aber „erfühlt“ das Ganze.

Freilich in manchen Punkten ist der Ästhetiker Weber mehr an die vorhergehende Zeit gebunden als der Komponist Weber. Wie ein Anhänger der Affektenlehre sagt noch der Meister der Romantik, die Musik sei die Sprache der Leidenschaften. In seinen Ansichten über die Form und über den Kunstverstand steht er klassischer Einstellung nahe. Bezüglich des letzteren schreibt er an seinen Schüler Julius Benedikt: „Es ist keine Frage, daß das Sichhingeben die Phantasie weckt ... Es ist gar zu süß, sich so ganz gehen zu lassen, — aber hier muß sich nun die eigentliche Kraft des Menschen bewähren ... Wie töricht ist es, zu glauben, daß das ernste Studium der Mittel den Geist lähme. Nur aus der Herrschaft über dieselben geht die freie Kraft, das Schöpferische hervor.“ Wir sehen also, daß der Romantiker Weber jenes Sichgehenlassen, das wir so gern als romantisch ansehen, durchaus ablehnt. Weber steht hier unter dem Einfluß der Frühromantik, die im Gegensatz zum Sturm und Drang den Verstand noch hoch schätzt. Gleichwohl steht Weber aber doch auch als Ästhetiker mitten in der Romantik. Seine Ideenverwandtschaft mit Schelling und Novalis möge zum Schluß noch kurz angedeutet sein.

Eine Schellingsche Idee, die auch bei Weber sich findet, ist die der Unbewußtheit des künstlerischen Schaffens. Trotz aller Achtung des Kunstverstandes schließt Weber einen Bericht über eine Komposition mit den Worten: „So, meine teuren Freunde, habe ich Rechenschaft gegeben, wie mein Kopf und mein Herz handelte, und mit was für Gemütsfarben ich zu malen suchte. Wie das aber geschehen, ist das Geschenk von oben.“ Ein unbewußtes Schaffen geht also nach Weber im Künstler vor sich. In ähnlicher Weise sagt Schelling, das menschliche Bewußtsein, das unter dem Unbegreiflichen wie unter einem Gesetz stehe und von ihm die Vollendung seines Werkes wie ein Geschenk der Gnade empfange, sei dasjenige, was wir mit dem dunklen Begriff des Genies bezeichnen. — Eine weitere Parallele ist in der vieldeutigen Auffassung der Musik zu sehen. Ein Kunstwerk, sagt Schelling, enthält viel mehr, als der Künstler mit Bewußtsein hineinlegen konnte. Jedes Kunstwerk sei einer unendlichen Auslegung fähig. Ähnlich sieht Weber im Ausdruck der Musik das Unbestimmte, wobei dem individuellen Gefühl so viel unterzufühlen übrig bleibe. — Weiterhin fragt Schelling: Was ist das bewußtlos Schaffende im Künstler? und antwortet: „Ein Verhängnis, ein Schicksal sui generis.“ Ebenso Weber, im Künstler wohnt das Muß. — Die Musik, sagt Weber einmal, sei mehr Tochter als Nachahmerin der Natur. In entsprechender Weise äußert Schelling, Kunst ist nicht Nachahmung, sondern das Ebenbild der göttlichen Idee selbst. — Auch die Priorität der Ganzheit findet bei Schelling ihren Ausdruck. „Das Ganze“, sagt er, „ist eben vor den Teilen, der Zusammenhang vor den zusammenhängenden Gliedern“. — Ebenso ließe sich manche Parallele des Geistes zwischen Weber und Novalis entdecken. Nur eine sei aufgezeigt, die aber dafür um so typischer ist. Weber legt der Musik mehrfach das Prädikat „wahr“ bei. So spricht er von der Wahrheit der Melodie, von der Wahrheit der musikalischen Rede. Wahrheit bedeutet hier nicht Übereinstimmung mit der Wirklichkeit. Im Gegenteil! Weber sagt einmal, die wahre Geschichte ist oft das Unwahrscheinlichste und würde im Gewande der Dichtung für ganz unsinnig ausgegeben werden. „Die innere künstlerische Wahrheit ist der sich immer gleiche, göttliche Strahl, der sich nur durch die Seelenwolken bricht und dem Prisma der Phantasie seine verschiedenen Farben leiht.“ Einen gleichartigen Gedanken findet man auch bei Novalis. Nach ihm ist die Welt, die der Künstler schafft, zwar eine Phantasiewelt, aber dennoch nicht weniger real als die wirkliche Welt, ja sogar mehr real. „Die Poesie ist das echt absolut Reelle. Je poetischer, desto wahrer.“

Weber nimmt, wie wir sahen, auch als Musikästhetiker, und zwar als romantischer Musikästhetiker, eine bedeutende Stelle ein.
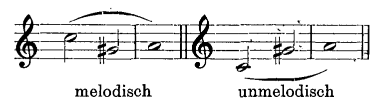
Vom linearen Geschehen in der Musik

Von Hermann Waltz, Krefeld

I.

In allem, was Musik heißt, spielt das lineare Geschehen eine weitaus bedeutsamere Rolle, als man im allgemeinen annimmt. Für die Erkenntnis dieser Bedeutung bereitet jedoch die Anschauung, alle Linearität in der Musik stehe im unvereinbaren Gegensatz zur funktionellen Harmonik, ja, überhaupt zur Tonalhaltung, eine Hemmung grundsätzlicher Art. Und die Verquickung des Begriffes Linearität mit dem der Atonalität steigert noch die allgemeine Abneigung der Ästhetik und Musiktheorie gegen die Anerkennung eines Faktors, der in seinen Auswirkungen nicht erforscht ist, obwohl seine Einflüsse auf das musikalische Geschehen unverkennbar und auch anerkannt sind. So spricht schon H. Riemann von melodischen „toten und lebenden Intervallen“, auch von der Eigentonalwirkung wenigstens der Quarte linearer Führung. (Riemann, Mus. Logik. 1873, S. 34/35: „Die steigende Quarte gibt dem Klang einen neuen Grundton!“) So finden sich in sämtlichen Harmonielehren Hinweise auf die Wichtigkeit einer guten „Stimmenführung“! So spielte weiterhin in der Zeit der Vorklassik bis zurück zu den Anfängen unserer Kunstmusik die lineare Führung der Melodien die entscheidende Rolle, und die Harmonik war nur insofern spurenweise vertreten, als man eben allzu peinlich klingende Intervalle vermied. Es handelte sich also damals in ganz ähnlicher Art um harmonische Dinge, wie es sich heute um melodisch-lineare Vorgänge handelt: Damals kannte man vom harmonischen Geschehen nur Spuren und rein äußerliche Merkmale, genau wie man heutzutage erst spurenhaft und nur ganz äußerlich den Eigenschaften des linearen Geschehens nahezukommen vermag. Hatte man damals — und noch weit bis in die Zeit der Hochblüte niederländischer Gesangskunst hinein! — kaum eine Ahnung von der eigentlichen und weitgreifenden Bedeutung der Harmonik, so hat man anscheinend ganz entsprechend heute keine rechte Vorstellung von der Wichtigkeit des linearen Faktors in der Musik! Und selbst dort, wo man vielleicht ein gewisses Gewicht auf diesen linearen Faktor legt (im strengen Satz sowie in den Abschnitten der Harmonielehren, wo die Rede von der Stimmenführung ist), denkt man sich unter dem Bann der heutigen funktionellen Harmonik die linearen Entwicklungen immer nur als unselbständige, von der alles überstrahlenden Harmonik vollkommen abhängige Vorgänge. Höchstens läßt man daher dem linearen Faktor in rhythmischer und auch agogischer Hinsicht Gerechtigkeit widerfahren, indem man ihm — immer nur im Rahmen des beherrschenden harmonischen Geschehens! — auf diesen Gebieten gewisse Einflüsse zubilligt, nicht aber grundlegende Wirkungen, die etwa gar gleichberechtigt neben die der Harmonik treten könnten! Ohne zu bedenken, daß bis heute noch keine einzige musikalische Theorie mehr ist als eine Hypothese, und daß bis heute noch keine solche Hypothese das Gesamtgebiet der Musik zu umfassen vermochte, sondern immer bloß Ausschnitte, überschätzt man allzu leicht die Bedeutung der gefundenen Theoreme. Und diese Überschätzung wiederum hemmt die sachlich unbeeinflußte Forschung, indem sie sich immer wieder auf zu Dogmen verhärtete Thesen versteift. So bekämpfen die Anhänger der Riemann-Theorie grundsätzlich die Möglichkeit eines selbständig seine Kreise ziehenden linearen Tonalfaktors, obwohl doch gerade diese dualistische Lehre weder in sich unangreifbar, noch auch das Gesamtgebiet der Musik umfassend ist! Dabei ist doch

gerade dem fast universell zu nennenden Genie Riemanns zu danken, daß man bei weiterem Forschen der Art und der Wichtigkeit des linearen Faktors näherzukommen vermag! Wer Ohren hat, zu hören, braucht nur auf Riemanns eigene Weisungen hin der Welt der „lebenden Intervalle" seine Aufmerksamkeit zuzuwenden, ganz besonders in zwei Richtungen: einerseits in bezug auf ihre Tonalbedeutung selbständiger Art (Riemann, Mus. Logik. S. 34/35), anderseits in bezug auf gewisse nachweisbare „kinetische Sonderkräfte", die ebenfalls Riemann, wenigstens in ihrem Wurzelgeschehen, aufgedeckt hat (Musiklexikon; „Stimmenführung"). Riemann stellte nämlich fest: „Sprünge lassen ein mehr oder minder starkes Umkehrungsstreben empfinden." Er führte an:



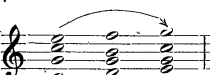
Die Vorzüglichkeit der verminderten Sprünge gegenüber den übermäßigen führt Riemann also zurück auf einerseits Übereinstimmung der tonalen und der Umkehrungs-Strebekräfte, andererseits auf deren Zwiespalt.

Mit diesem Umkehrungsstreben bei Sprüngen ist zunächst einmal das Vorhandensein einer rein linearen Bewegungskraft grundsätzlich festgestellt. Die Folgerungen aus dieser Erkenntnis sind vielleicht außerordentlich weittragende! Da nämlich bereits das obige von Riemann gegebene Beispiel beweist, daß diese Umkehrungs-Strebekraft in solcher Stärke auftritt, daß sie das übermäßige Sprungintervall mit auffallend starken inneren Konflikten ausstattet (die enharmonisch gleiche kleine Sexte *C–As* kennt ja diese Konflikte nicht!), ist diese rein lineare Kraft von einer Bedeutung, die vielleicht sogar die der tonalen Kräfte erreicht! Es bedarf nunmehr kaum einer weiteren Begründung, wenn man annimmt, daß diese lineare Spannungs- oder Bewegungskraft zu gewichtigem Teil an dem Bau der Motive tätig sein müsse. Darüber hinaus liegt es nur auf der Hand, anzunehmen, daß diese Bewegungskraft nicht etwa bloß bei verminderten und übermäßigen Intervallen wirksam sein könne, sondern vielmehr in jedem Intervall, vielleicht sogar selbst in Schrittintervallen (Ganzton- und Halbton-Schritten), wenngleich hier vielleicht sehr viel weniger intensiv[1]). Hier müssen erst einmal Forschung und Beobachtung mehr Klarheit schaffen, bevor man der Bedeutung des Linearfaktors der Musik in Grad und Wesen gerecht zu werden vermag! Es mögen daher einige Beispiele aus der Praxis folgen, die aber in der Tat zunächst einmal nichts weiteres als eben Beispiele sein sollen, um nachzuweisen, daß sich der Linearfaktor mit seinen Eigenkräften überall in der Musik als tätig und wirksam erweist!

1. Der sogenannte „durchgehende Quartsextakkord". — Liegt die Quinte des Dreiklanges im Baß, so ist der Akkord ein „labiler", d. h. entweder setzt sich nunmehr der Baßton als Grundton (als „Untergrund" des Akkordgebildes) durch und fordert daher den richtigen Dreiklang seines Basses (auf *G–C–E* erwartet man *G–H–D*); oder aber es ist der Baßton selber „labil", also im melodischen Zusammenhang kein Stützton und Ruheton für die auf ihm liegende Akkordmasse, sondern vielmehr ein in Bewegung befindlicher und mit Strebekraft versehener Teilton eines Motivgebildes. Die Weiterstrebekraft dieses Baßmotives, also die lineare Schwungkraft der motivischen Tonkette des Basses, kann nun freilich erheblich verschieden groß sein. Sie kann so stark sein, daß wir überhaupt nur das lineare Baßelement als Motiv zu empfinden vermeinen, also die Last der darüber liegenden Harmonie nicht als andersformend verspüren. In einem solchen Fall tritt die Wirkung eines Quartsextakkordes überhaupt nicht ins Bewußtsein. Die lineare Schwungkraft des Basses kann aber auch schwächer sein und dadurch in unserm Empfinden gewissermaßen ein Schwanken zwischen Akkord- und Linearwirkung erzeugen; wir empfinden dann wohl etwas von der eigenartigen sogenannten Quartsextakkordwirkung, zugleich aber auch etwas von der Bewegungskraft des Basses als Lineargebilde. Die Schwungkraft des Basses kann schließlich aber auch nur so schwach auftreten, daß die Harmoniewirkung vollkommen vorherrscht, so daß nunmehr der eigenartige („typische") Quartsextakkord auftritt, der den Akkord seines Basses erwarten läßt (Kadenz-Quartsextakkord). Für unsere Untersuchung ist nun von ausschlaggebender Bedeutung, ob die Verwischung der „typischen" Quartsextakkordwirkung erst bei sehr starken, vielleicht sogar erst bei ungewöhnlichen und daher sehr seltenen Baßmotivstrebungen eintreten kann, oder aber schon bei verhältnismäßig geringen linearen Strebungen. Da zeigt sich denn überraschenderweise, daß diese Verwischung der eigentlichen Quartsextwirkung schon bei erstaunlich geringen, selbst bei gar nicht zu Bewußtsein kommenden Linearstrebungen auftritt! Es genügt nämlich dazu schon das einfache sogenannte „Durchgehen", d. h. die stufenweise Durchgangsbewegung des Basses ohne irgendwelche linear-motivische Strebungskraft, sobald der Quartsextakkord nur auf unbetontem Taktteil auftritt. Man mache sich nur einmal die Konsequenz dieses Sachverhaltes genügend klar!: — es genügt in der Tat die einfache Tatsache, daß der sonst so auffallend hervortretende Quartsextakkord mit seiner eigenartigen Sonderwirkung in dem gleichen Augenblick diese Sonderwirkung einbüßt, da sein Baßton überhaupt Teil einer an sich noch völlig nichtssagenden Linie ist! — und umgekehrt!: es genügt die einfache Tatsache, daß der Baßton des Quartsextakkordes durch seine taktliche oder auch anderweitige Betonung als Ziel- und damit Ruheton (Haltepunkt) erscheint, um die ganze Eigenart der Quartsextakkordwirkung nachdrücklichst hervortreten zu lassen! Und auf betontem Taktteil wird die Quartsextakkordeigenwirkung in dem gleichen Augenblick wieder, um in den Hintergrund gedrängt, da der betonte Baßton als Teil einer linearen Tonkette mit merkbarer Strebewirkung auftritt!

Steht nun diese Erscheinung der entscheidenden Beeinflussung von Harmoniewirkungen durch Linearwirkungen vereinzelt da, oder ist sie regelmäßig vorhanden? Sehen wir zu!

2. Die aufwärts fortschreitende Dominantseptime. — Bekannt ist das Erfahrungsgesetz vom Abwärtsdrängen der Dominantseptime, dessen Ursache selber erst einmal an Hand der Beobachtung linearer Strebekräfte erklärbar werden kann! Nun kann aber die Linearwirkung zweier Töne im Stufenschritt laut Erfahrung so viel an Streben in der von diesen Tönen begonnenen Richtung aufbringen oder wecken, daß dadurch das der Septime innewohnende tonale (harmonische) Streben nach abwärts vollständig aufgehoben wird:



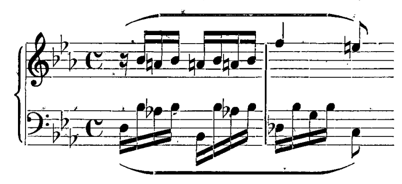
Die Parallele zur Linearwirkung des Basses beim durchgehenden Quartsextakkord ist unverkennbar! Dabei gehören beide Beispiele weder zu den verwickelten noch zu den seltenen!

3. Die Tonleiter in Gegenbewegung (zwei gegeneinander laufende Skalen). — Sie weist jederzeit bei ihrem 4. und 5. Ton Mißklangsgebilde auf, die bei langsamer Bewegung der Töne immerhin merklich in Erscheinung treten, dagegen bei mittlerer und rascher Bewegung, besser gesagt: bei einer solchen Bewegung, die dem Hörer die gleichzeitigen Skalen als melodisch-zusammenhängende Ketten (eben nicht als Einzeltöne!) zu Bewußtsein bringt, kaum oder überhaupt nicht bemerkbar werden! Bekannt ist ja in dieser Hinsicht, daß jeder Klavierspieler usw. anfangs die Erfahrung machen muß, daß Musikstücke im langsamen Übungstempo oft unerträglich mißlautende Zusammenklänge aufweisen, die aber später beim richtigen Tempo vollkommen erträglich, ja günstig und durchaus wohllautend sind! Die innere, einzig aus der Bewegung der Linie gewonnene lebendige Schwungkraft und Strebekraft der Töne „neutralisiert" also die unverkennbaren Mißklänge des Zusammenklingens, die eben als den übrigen Zusammenklängen (Konsonanzen) klanglich völlig gleichgeartet erscheinen — solange sie als Bewegungsträger der linearen Strebekräfte wirksam sind! Dabei erklärt die Tatsache der Ab-

[1]) Übrigens bedeuten die Begriffe „kinetische Energie" und „potentielle Energie" in den Werken Ernst Kurths (Romantische Harmonik 1919/22; Linearer Kontrapunkt 1919/22) durchaus Parallelbegriffe zu der Bewegungskraft, die Riemann in dem Umkehrungsstreben aufgestellt hat.

hängigkeit dieser Neutralisierung vom Tempo ohne weiteres die gradmäßige Abstufung des jeweiligen Eindrucks (ob mehr oder weniger bzw. überhaupt nicht Mißklangseindrücke zustandekommen).

4. Harmoniefremde Töne. — Diese Töne sind nicht bloß als jeweilige Beigaben ihrer Harmonie verständlich, sondern gleichzeitig auch von ihrem „Sinn" als linear bewegte Gebilde. Ja, die eigentümliche Tatsache, daß harmoniefremde Töne um so verständlicher werden, je schärfer sie durch ihre störende Mißklangswirkung mit der zeitlich zugehörigen Harmonie in Widerspruch geraten, diese Tatsache weist zwingend darauf hin, daß sie melodischen, also linearen Ursprungs sein müssen! Wohl schafft dabei der Konflikt mit der jeweiligen Harmonie eine durchaus neue Gesamtwirkung, d. h. ein Produkt aus harmonischen und linearen Wirkungen, nicht aber erhält der harmoniefremde Ton seine Bedeutung erst und ausschließlich aus dem jeweiligen Harmoniegeschehen! Als Beispiel mögen die folgenden Takte aus dem bekannten Klavier-Rondo op. 51 Nr. 1 (Takte 11/12 des Mittelabschnittes in c-moll) von Beethoven dienen:



Es sind dies Takte, die den mißlichen Zusammenklang der Töne *A–As* bringen, ohne jedoch dadurch auch nur die geringste Trübung zu erfahren. Während nämlich der Ton *As* als Teil der Harmonie *B–D–F–As* auftritt, erscheint der Ton *A* als Teil einer zum Schwung ansetzenden und immer mehr in Schwung geratenden Linie *B–A–B–A–B–A–B—F—E*. Das dieser Tonlinie innewohnende Weiterdrängen wird sogar durch die Reibung mit den anders wirkenden Harmonietönen des Dominantseptakkordes noch verschärft! Dadurch heben sich die linearen Töne vollkommen von den harmonischen ab! Die kinetische Energie der Linie kennt nur das Ziel, den Ton *F* im unmittelbar folgenden Takt zu erreichen, und der Zusammenklang der einzelnen Töne ist gleichsam ganz nebensächlich — gleichgültig, ob er Wohlklang oder Mißklang bringt! (Freilich darf er nur nicht etwa aus zufällig entstehenden Gebilden heraus störende Tonalwirkungen starker Art hinzubringen! Denn diese würden die Gesamtwirkung wesentlich umformen!) Die kinetische Kraft der Linie führt hier somit fast zu einem „Jenseits von Wohl- und Mißklang", zumindest zu einer vollkommenen Ausschaltung des Häßlichen, Störenden, Sinnlosen im Mißklang der Intervalle *As–A* und *E–A*, das den einzelstehenden Intervallen ganz unstreitig anhaftet, und das auch in der Tat jederzeit dann hervortreten würde, wenn eben der Schwung der linearen Bewegung fortfiele (was schon bei langsamer Bewegung, also bei Verminderung oder gar Lähmung des linearen Schwunges, unmittelbar zutagetreten würde!).

Dieses Beispiel läßt sogar die Vermutung aufkommen, daß vielleicht die inneren Zusammenhänge oder Abhängigkeiten der melodischen Töne von den tonalen Einflüssen der Harmoniegegebenheiten durch die Einflüsse der linearen Wirkungen gelockert oder gegebenenfalls sogar aufgehoben werden können! Dies würde dann bedeuten, daß die linearen Kräfte einen gewissen, vielleicht sogar großen Einfluß auf das harmonische Geschehen haben können. Oder gar, daß unsere allgemeine Annahme, die Harmonie ganz allein sei Wurzel und Ursprung alles Tonalgeschehens in der Musik, nicht ganz zutreffend sein könne. Finden sich etwa in unsern Meisterwerken Beispiele, die eine solche Vermutung stützen oder gar rechtfertigen können?

5. Harmonieumbiegende Linearbildungen. — Nur mit einem gewissen Erstaunen wird man von hier aus einen Blick auf Stellen unserer Meisterliteratur werfen können, die in der Tat schon in ihrer Aufschrift zeigen, daß ganz offensichtlich das lineare Element die Oberhand über das harmonische gewonnen haben muß! Als Beleg genügen einige Takte aus Beethovens Klaviersonate c-moll op. 10 Nr. 1 Finalsatz; Beginn der Durchführung. Was mag Beethoven dazu gebracht haben, hier einen Zusammenklang *G–B—Dis* zu schreiben, wo doch ganz unverkennbar ein Dreiklang *G–B–Es* vorliegt! War doch das Vorausgegangene tonal vollkommen in *Es*-dur geblieben, so daß das Ohr unzweifelhaft in tonaler Hinsicht, als Auflösung des unmittelbar vorausgegangenen Dominantseptakkordes von *Es*-dur, einen Tonikaakkord *Es*-dur erwartet! Oder glaubt auch nur ein einziger vernünftiger Mensch daran, daß dieser Tonikadreiklang von Beethoven etwa in oberflächlicher Hast „falsch" aufgeschrieben worden sei?? Vonseiten Einsichtiger ist diese Stelle, wie auch andere ähnlicher Art, als von „motivischen Einflüssen" hervorgerufen bezeichnet worden. Das bedeutet aber nichts weniger und nichts mehr, als daß eben lineare Kräfte am Werk und sogar entscheidend gewesen sein müssen, die hier den harmonischen Kräften gegenüber das Übergewicht erhalten haben! Denn das, was in der Motivik anders ist als harmonisch geformt, das sind eben die rhythmisch-dynamischen und rein kinetischen Kräfte der Linie! Es zeigt sich also in der Tat neben den harmonischen Elementen eine selbständige wirksame Kraft rein melodischer Art, d. h. eine Kraft, die nicht erst sekundärer Art ist, also nicht letzten Endes der Harmonik selber entspringt! — vielmehr sich neben ihr behauptet! Und Beethoven erkannte diese Eigenkraft der Linie! — ja, ihm erschien diese lineare Kraft im obigen Beispiel sogar als die wichtigere, als die entscheidende, somit als diejenige, die der Harmonie im Augenblick die Spitze bietet, indem sie selbst ihrer allerstärksten Kraftäußerung — der kadenzmäßig geformten Tonikafunktion! — entgegentritt! Stellt sie doch durch ihre lineare bzw. motivische Bedeutung des Tones *Dis* als Leitton die stärkste Strebekraft tonaler Art der stärksten Hemmungskraft tonaler Art entgegen! Die Leittonwirkung des Tones *Dis*, die ihm vom Motiv ganz unbezweifelbar verliehen wurde, siegt hier über die Tonikawirkung der gesamten Kadenz! Beachten wir dabei wohl: beiderseits sind es Tonalkräfte, die ihre Eigenwirkungen durchzusetzen suchen! — und die Linearkraft erweist sich in diesem Fall als die stärkere von beiden!

Derartige Beispiele finden sich in unserer Literatur nicht etwa vereinzelt vor! Namentlich ist es die neuere Musik — Bruckner, Wagner, Reger u. a. —, die zahlreiche Gebilde aufweist, die zumindest starke Einwirkungen linearen Geschehens erkennen lassen, wenn nicht gar überwiegend linearer Natur sind. Es ist sehr wenig bekannt, daß es auch das Verständnis der linearen Wirkungen ist, das den Weg zur Aufnahmefähigkeit neuartiger Musikwerke ebnet! Und auf der ungenügenden Ausprägung oder Erfassung dieser linear-kinetischen Energien beruht ja der immer wieder auftretende Irrtum in der Erkenntnis vom Wert neuer und neuartiger Meisterwerke! Denn, wenn der Hörer die linearen Spannungen nicht erfassen kann, ist er nur imstande, die jeweils augenblicklichen Zusammenklänge, aber nicht deren Zusammenhänge zu verstehen, also Zusammenklänge, die an sich oft unerträgliche Reibungen ihrer Töne hören lassen! (Schluß folgt)

Volksmusik der Insel Man

Von Fritz Erckmann

Die in der irischen See gelegene, manchem deutschen Kriegsgefangenen wohlbekannte Insel Man, ein Rest der alten Landverbindung zwischen Irland und England, wurde streng genommen erst vor etwa fünfzig Jahren entdeckt. Sie umfaßt 588 qkm und zählt (1921) 60238 Einwohner, die zum Teil noch einen keltischen Dialekt (Manx) sprechen. Die Insel hat eigene Verfassung und eignes Landrecht, eignes Parlament unter einem königlichen Gouverneur. In alter Zeit hatte sie eigene Könige.

Der englische Romanschriftsteller Hall Caine, geboren 14. Mai 1853, ein geborener Manxmann, war der erste, der in seinen Romanen die Aufmerksamkeit der Welt auf die eigentümlichen Einrichtungen der Insel lenkte. Sodann machte man die Entdeckung, daß dieses kleine Volk eine eigne, charakteristische Volksmusik besaß. Wenn die Kunst eines Landes der unmittelbare Ausdruck der geistigen Verfassung des Volkes ist, so ist das insbesondere der Fall in musikalischer Hinsicht.

Vier Faktoren sind verantwortlich für die Volksmusik eines Landes: 1. die Landschaft, 2. die Geschichte, 3. die Sprache, 4. das Temperament der Bevölkerung in physikalischer, intellektueller und moralischer Hinsicht.

Die Szenerie der Insel ist einzigartig. Die nicht sehr hohen Berge sind in höchstem Grade malerisch, die Küsten wild und zerrissen, und man kann verstehen, wie der Geist der Romantik Ausdruck fand in wilden Melodien und der Schaffung von Fabelwesen und Phantomen. Der unverfälschte Manxmann, der Bewohner einsamer Täler und Hüter der Schafe auf abgelegenen Bergeshöhen glaubt noch heute an Elfen; und wie die Mythologie der Insel dem Einwohner so gegenwärtig ist, wie dem alten Griechen die Mythologie seines Landes, so sind die Intervalle der Lieder der Insel Man gleichbedeutend mit denen Alt-Griechenlands. Mit andern Worten: Eine große Zahl der Manxlieder ist aufgebaut auf die dorischen, phrygischen und lydischen Skalen des altgriechischen Tonsystems. Das gibt ihnen einen Charakter, der der Eigenheit der Szenerie, den grotesken Formen des landschaftlichen Bildes entspricht. —

Die Ureinwohner der Insel sind keltischer Abstammung, Nachkommen jener ungeheuren Völkerwanderung, die, aus Asien kommend, wie eine Welle im Weltmeer, ganz Europa überschwemmte, England, Schottland und Irland berannte und wie die Welle, wieder zurückfloß und Spuren zurückließ. Jahrhunderte gingen darüber hin. Gegen das Ende des 11. Jahrhunderts fand eine norwegische Einwanderung statt unter Godred Crovan. 1270 machte Alexander III. von Schottland einen Eroberungszug auf die Insel, und im 14. Jahrhundert gliederte sie Eduard II. dem englischen Königreich ein. Daraus folgt, daß schottische, englische und auch irische Elemente sich in der Manxmusik geltend machen.

Manche Lieder wie z. B. das Lied „Kiark Catriney Marroo" wird von Schotten, Iren und Engländern in Anspruch genommen, obgleich es seit undenklichen Zeiten am Katharinentag mit einer Volksgepflogenheit auf der ganzen Insel verbunden ist. Einige Lieder sind wesentlich schottisch, andere irisch im Charakter, während gewisse Lieder nach England und Wales hinweisen. Wie dem auch sei, Manxland hat das Verdienst, diese Waisenkinder aufgenommen und ihnen Bürgerrecht verschafft zu haben.

Viele Manxlieder haben einen unsäglich traurigen Charakter. Jahrhunderte hindurch war die Insel der Kampfplatz anderer Völker, wie sie eben ihr Erholungsort und Spielplatz ist. Was das Volk in diesen Zeiten fremder Besatzung litt, das findet seinen Niederschlag in seinen Volksliedern, die einen glühenden Patriotismus widerspiegeln. Die Sprache der Ureinwohner war gälisch, d. i. ein Zweig des Keltischen, wie es einmal in ganz Europa und die allgemeine Sprache auf den britischen Inseln war. Vor Jahren sprach die Hälfte der Bevölkerung Manx. Die Sprache wurde in den Schulen gelehrt, in den Kirchen gepredigt, in den Gerichtshöfen gepflegt. Heute ist es eine tote Sprache. Von Kennern wird sie geschildert als ungemein ausdrucksvoll, malerisch und wegen der offenen Vokale sehr geeignet zum Gesang. —

Im Charakter nimmt der Manxmann eine Mittelstelle ein zwischen dem Schotten und dem Iren. Er ist außerordentlich vorsichtig. Er ist weder Optimist noch Pessimist. In allen Dingen schlägt er die goldne Mittelstraße ein. Dieser Charakterzug zeigt sich überall, selbst in geographischer Hinsicht. Schon Cäsar beschreibt die Lage der Insel als in medio cursu, und ein Blick auf die Karte zeigt, daß sie genau im Mittelpunkt liegt zwischen den nächsten Punkten von England, Wales, Schottland und Irland.

Als eine natürliche Folge sollte die Manxmusik das Muster der Ebenmäßigkeit sein; und das ist sie, sowohl in Wort als Weise. In den sechzehntaktigen Liedern z. B. decken sich Takte 9—12 mit den Takten 5—8 und die Takte 13—16 mit 1—4.

Die Insel Man hat viel von ihrem typisch nationalen Charakter eingebüßt. Englische Einflüsse machen sich auf allen Gebieten geltend. Die Sprache ist fast verschwunden, und es war die höchste Zeit, als vor vierzig Jahren W. H. Gill die Insel durchstöberte und mehrere Eingeborene ausfindig machte, alte Männer im Alter von fünfundsechzig bis vierundachtzig Jahren, die in ihren jungen Jahren als Sänger allbekannt waren, die sich noch der alten Lieder und Balladen erinnerten und sie ihm nun nach einigem Zögern vorsangen.

Gill schreibt über seine Arbeit also[1]):

„Die Manxbevölkerung ist sprichwörtlich scheu. Aber das war von untergeordneter Bedeutung. Durch Überredung, mit Hilfe von Altersgenossen und in einigen Bestechungen in der Form von Tee für die Frauen und Tabak für die Männer wurde die Scheu überwunden. In sehr kurzer Zeit schmetterten die alten Sänger wie in alten Zeiten und waren bereit, uns ihre Lieder zu übermitteln. Wir werden nie die Begeisterung jener alten Männer vergessen und das helle Entzücken, mit dem sie Lieder und Erinnerungen der Vergangenheit entrissen; noch das Erstaunen darüber, wie die Lieder schwarz auf weiß niedergeschrieben und ihnen sodann vorgesungen wurden. Und wie die Reproduktion ihrer Lieder durch einen Fremden für sie eine Offenbarung war, so war ihr Gesang eine Offenbarung für den Fremden; das heißt für einen Fremden, dessen Bekanntschaft mit den altgriechischen Tongeschlechtern auf Kirchen und wissenschaftliche Werke beschränkt war und dem dieselben Weisen aus dem Munde einfacher ungebildeter Bauern entgegentönten. Man stelle sich vor, wie diese, in der Einsamkeit des Gebirges aufgewachsenen Menschen tatsächlich gregorianische Musik sangen, in Molltonarten mit großer Sexte und verminderter Septime, vollständig dessen unbewußt, daß hier etwas Absonderliches geschah."

Es ist unmöglich, das Alter dieser Lieder festzusetzen, die hier zum ersten Male aufgeschrieben wurden. Manche reichen sicher zurück ins 16., andere in das 17. Jahrhundert. Aber keins von ihnen befindet sich in der im Jahre 1820 unter dem Titel „The Mona Melodies" veröffentlichten, einzigen Sammlung von dreizehn Liedern. Sie sind traditionell und waren nur noch jenen alten Männern bekannt, die sie mit Ehrfurcht hüteten wie ein kostbares Vermächtnis.

Obigem ist noch hinzuzufügen, daß die Sammlung von Gill nicht die Originaltexte enthält, von denen viele weder einen besonderen literarischen Wert, noch historisches Interesse besitzen. Wo keine Übersetzungen vorliegen, wurden neue Texte den alten Weisen angepaßt in ähnlicher Weise, wie Walter Scott und Robert Burns es getan haben mit schottischen Melodien. —

[1]) Manx National Songs. London, Bovzey and Co. 1896.

Heitere Künstlergeschichten

Erlauschtes und Erlebtes
von Generalmusikdirektor Erich Band

1.

Im „goldenen Mainz" spielte vor mehreren Jahrzehnten ein Kritiker namens Hirsch eine große, wenn auch nicht gerade immer rühmliche Rolle, denn er gehörte zu denen, die ihr sachliches Urteil jeder Möglichkeit, auf Kosten anderer einen Witz zu machen, bedenkenlos unterordnen. Aber Witz hatte er — und Bosheit auch! — Zu einer schönen Weihnachtszeit versprach sich der damalige Theaterpächter und -direktor Rainer Simons ein glänzendes Geschäft von einem Kinderstück mit dem lockenden Titel: Das Märchenreich und seine Wunder. Aber er machte die Rechnung ohne Hirsch, als er mit seiner stadtbekannten Sparsamkeit die urältesten Dekorationen und Kostüme für gut genug hielt und die weitere Ausschmückung der Phantasie der jugendlichen Zuschauer überlassen wollte. Denn mit dem geschäftlichen Erfolg war es vorbei, als Hirsch die Aufführung unter der Überschrift kritisierte: Das Märchenreich und seine — Plunder im Stadttheater!

2.

Hirsch war es auch, der durch eine Rezension über „Das Glöckchen des Eremiten" ganz Mainz zum Lachen brachte. Rainer Simons hatte da nämlich einmal etwas Besonderes tun wollen und ließ den braven Dragonerunteroffizier Belamy hoch zu Roß kommen. Das wäre ja nun sehr schön und wirkungsvoll gewesen, wenn man es nicht offenbar an richtiger diätetischer Behandlung des hierfür als Gast gewonnenen Militärgaules hätte fehlen lassen — so aber kam, was kommen mußte, und das so schön besungene „Pferdchen, mein Pferdchen" extemporierte während der Arie seines Reiters auf seine Art ... Zunächst ging es ja noch: alle Solisten markierten völlige Ahnungslosigkeit und bewegten sich in verschlungenen Pfaden um das Corpus delicti herum. Beim Finale aber, als der ganze Chor dazukam und sich Tanz und Reigen entwickeln mußte — da spielten sich schreckliche Szenen ab! Hirsch aber schrieb am anderen Tag: „Die arme Rose Friquet, die im dritten Akt in den heiligen Stand der Ehe zu treten hat, trat gestern im ersten Akt in — ganz etwas anderes!"

3.

Welch tiefe Wirkung hohe Kunst auf einfache Gemüter auszuüben vermag, davon konnte ich mich einmal persönlich so recht überzeugen, als ich mich nach einer wohlgelungenen Lohengrin-Aufführung in Stuttgart auf dem Nachhauseweg befand. Vor mir

ging in ergriffenem Schweigen, nur ab und zu den gefühlvollen Blick zum nächtlichen Sternenhimmel richtend, ein junges Menschenpaar, das ersichtlich auch aus dem Theater kam. Da schien das Mädchen eine Frage an ihren Begleiter zu stellen — mich verlangte zu hören, in welche Worte sich der Zauber der Musik, der die beiden in Bann hielt, lösen würde — ich pirschte mich näher — gerade recht, um aus seinem Munde die Antwort zu hören: „Ha no — mer hätt ebe e Textbiechle habe solle!" —

4.

Daß nicht nur Solisten, sondern auch ein ganzer Chor zum Anekdotenheld werden kann, zeigte sich einmal an einer großen Opernbühne. Es war dort eine sogenannte „Ausbesserungsprobe" für „Zar und Zimmermann" angesetzt worden, die natürlich alle Mitwirkenden für völlig überflüssig hielten — und es entsprach die Stimmung bei Solisten und Chor zu Beginn ungefähr der reizenden Probeszene im „Postillon von Lonjumeau", wo alles plötzlich schonungsbedürftig und heiser ist. Es wurde also allseitig „markiert", was aber den Spielleiter und den Kapellmeister nicht abhielt, ruhig und gründlich zu arbeiten — wenn auch in einer etwas frostigen Atmosphäre. Die Probe war bis zu der köstlichen Szene gediehen, wo van Bett die Zimmerleute zusammenruft und den verdächtigen „Peter" ermitteln will, als es plötzlich den Chor wie eine Erleuchtung überkam: alle waren mit einem Schlage im Vollbesitz ihrer Stimmittel und stürzten mit dem fortissimo-Gesang an die Rampe:

„Ist wohl die Frage uns erlaubt,
warum der Zeit man uns beraubt??!"

Die Wirkung war so komisch, daß das Eis gebrochen war und der Rest der Probe sich in schönster Harmonie abspielte.

5.

Das so beklagenswerte allzufrühe Hinscheiden von Kammersänger Richard Mayr läßt manche Erinnerung wach werden an vergangene Zeiten, wo der ehrwürdige Gurmenanz der Bayreuther Festspiele im Privatleben noch ein jugendübermütiger und trinkfroher Gesell war — im Kollegenkreis nie verlegen um lustige Einfälle. Besonders gern „hakelte" er sich mit dem Bariton Geiße-Winkel, einem ausgezeichneten Sänger vom Wiesbadener Hoftheater, der voll brennenden Ehrgeizes nach Lorbeer sowohl wie auch nach — Honoraren war. Hocherfreut ließ er sich deshab eines Abends von der Tafelrunde in der „Post" ans Telephon rufen, wo ihn der Geheime Kommerzienrat P. aus Nürnberg, ein damals in Künstlerkreisen sehr geschätzter Mäzen, erwarte. Es spielte sich nun folgende Szene ab:

G.-W.: Hier Geiße-Winkel — Herr Geheimrat wünschen mich zu sprechen?

P.: Ja, mein lieber Herr Kammersänger, ich wünsche Sie sogar zum Singen! Kommenden Sonntag gebe ich einen Musikabend in meinem Hause nur mit ersten Bayreuther Kräften, und da dürfen Sie nicht fehlen — also sagen Sie ja?

G.-W.; Selbstverständlich mit größter Freude! Darf ich fragen, wer noch mitwirkt und wie Sie sich das Programm denken?

P.: Bisher haben Herr Dalmorès, Fräulein Hempel und Herr Mayr zugesagt — die Wahl der Vorträge überlasse ich ganz den Künstlern. Vielleicht könnten Sie ein Duett mit Mayr zusammen singen?

G.-W.: Mit Mayr? Ach Herr Geheimrat, da möchte ich doch — ich glaube, Solosachen sind erwünschter für die Zuhörer — ich meine nur ...

P.: Ganz wie Sie wollen, lieber Herr Kammersänger! Also ich lasse die Herrschaften um 6 Uhr mit meinem Auto abholen, und was das Honorar angeht —

G.-W.: Aber ich bitte, Herr Geheimrat, das ist ja das wenigste, es ist mir jedenfalls eine Ehre, bin Ihnen sehr verbunden — wie dachten Sie sich denn die Summe?

P.: Nun, ich schlage Ihnen 600 Mark vor für den Abend ...

G.-W.: (macht unwillkürlich einen Diener am Telephon) Herr Geheimrat sind wirklich zu gütig — danke vielmals . . .

(Plötzlich eine starke Baßstimme aus dem Apparat:) Ja Schnecken, mein Lieber, 600 Markeln für dein nötiges Gesangl, das könnt' dir so passen! Ein andermal wieder — pfüat di Gott!

Es war die Stimme Richard Mayrs, der von der Hauptpost aus das ganze Gespräch inszeniert hatte — mit rotem Kopf kam Geiße-Winkel aus der Telephonzelle, empfangen vom schallenden Gelächter der natürlich eingeweihten Kollegen — und als dann Mayr selber nach kurzer Zeit erschien, gingen die Wogen der Fröhlichkeit hoch! Den ganzen Abend über, der sich beträchtlich in die Länge zog, blieb er „der Herr Geheimrat" und wurde um ähnlich vorteilhafte Engagements bestürmt. Geiße-Winkel aber lachte bald aus vollem Halse mit!

6.

Daß Enrico Caruso ein hervorragender Karrikaturenzeichner war, ist allgemein bekannt. Aber auch ohne Zeichenstift konnte er satirisch genug sein, das bewies er während seiner Gastspiele am Hoftheater in Stuttgart im Jahre 1912. Damals war dort ein Bassist H. verpflichtet, der im Grunde nur geringe Stimmittel besaß, durch seine Gesangstechnik aber im Verein mit seiner ernsten und gewissenhaften Art es doch zu künstlerischen Leistungen brachte. Seine Methode hatte nur den großen Fehler, daß er entsetzlich viel Zeit brauchte, bis er den Ton richtig angesetzt und entwickelt hatte — die Folge war, daß Vorstellungen, in denen er mitwirkte, immer mindestens eine viertel bis eine halbe Stunde länger dauerten als gewöhnlich, nur wegen seiner verschleppten Zeitmaße! Allen Dirigenten, die ihn vorwärts drängen wollten, setzte er eisernen Widerstand entgegen und erklärte sie für Ignoranten in gesanglichen Dingen — kurz, es bestand mit ihm eigentlich ein dauernder bewaffneter Friedens- oder abgerüsteter Kriegszustand . . .

Hiervon hatte Caruso zufällig erfahren, und siehe da: am Abend in „Bohème" hörte er (was er sehr selten tat) von der Kulisse aus andächtig zu, wie H. das bekannte Mantellied im letzten Akt in der ihm eigenen Trauermarschweise vortrug. Und nun kam die Katastrophe: am andern Tag erzählte der treffliche Bassist im ganzen Theater herum: ja sehen Sie, der Caruso ist eben ein Sänger, der wirklich etwas versteht. Wie muß ich mich immer mit den Herren am Pult herumärgern wegen ihrer heruntergehetzten Tempi! Wissen Sie, daß Caruso gestern abend noch zu mir in die Garderobe kam und sagte: „Ich habe im vierten Akt Ihr Singen verfolgt — es hat mir sehr gefallen, nur wenn ich Ihnen als Kollege einen Rat geben darf: nehmen Sie nicht so schnelle Zeitmaße, das Mantellied z. B.: viel ruhiger — più andante — molto adagio!"

Von da an dauerten Aufführungen mit H. noch länger!

Zur Methodik des Klavierunterrichts

Im Jahre 1930 veröffentlichte Carl Adolf Martienssen, damals Professor des Klavierspiels am Landeskonservatorium und am Kirchenmusikalischen Institut zu Leipzig, sein grundlegendes klavierpädagogisches Werk „Die individuelle Klaviertechnik auf der Grundlage des schöpferischen Klangwillens" (Verlag Breitkopf & Härtel, 251 Seiten). Es entstand aus der bewußten Überwindung einer Fülle sich bekämpfender Methoden, die allerdings einseitig in einem übereinstimmten: die Physiologie war das Fundament ihres Lehrgebäudes. Es fehlte, wie Martienssen selbst in seinem Vorwort sagt, eine erlebniskritische Grundlegung der Klavierpädagogik, die in primär-psychologischer Einstellung eine technische Schulung von innen nach außen, statt von außen nach innen, lehrte und die Technik als eine „in eminentem Sinne künstlerische Funktion" auffaßte. Er gelangt so zu etwas völlig Neuem. Ausgehend vom Begriff des „Wunderkindkomplexes" stellte er in den Mittelpunkt seiner Pädagogik philosophisch untermauert die Lehre vom „schöpferischen Klangwillen" als der seelischen Grundkraft, „die die Vielheit der Erscheinungsformen der Klaviertechnik hervortreibt".

Er entwickelte dann im zweiten Hauptteil seines Werkes folgerichtig eine pianistische Typenlehre, in der er drei Grundtypen unterschied: 1. den statischen (klassischen), 2. den ekstatischen (romantischen) und 3. den expansiven (expressionistischen) schöpferischen Klangwillen, demonstriert an drei überragenden Virtuosen der Jahrhundertwende. So begründete er die Notwendigkeit einer auf die Ausbildung einer „individuellen Klaviertechnik" gerichteten Pädagogik. Individuell, denn jeder Spieler bringt andere seelische und körperliche Voraussetzungen mit und wird demnach zu einem der drei pianistischen Grundtypen besonders hinneigen. Hier nun hat eine künstlerische Pädagogik anzusetzen und weiter zu entwickeln, um schließlich in umfassender Synthese aus allen drei Technikarten an den Schüler das seiner individuellen Anlage gemäße heranzubringen. Das Resultat wird dann eine denkbar große Vielseitigkeit der Ausdrucksmöglichkeiten

sein, die von einer wirklich umfassenden Technik mühelos beherrscht werden. Über allem aber hat zu stehen der „schöpferische Klangwille", ohne den jedes Lernen, Trainieren und Erspielen leeres Stroh dreschen und Leerlauf heißen müßte. Martienssens methodisches Werk war in Wahrheit eine künstlerische und pädagogische Tat. Er widerlegte gründlich eine Auffassung, die jede Möglichkeit einer Tonbildung am Klavier leugnete und machte den schöpferischen seelischen Urkräften im Menschen, die erst das musikalische Kunstwerk mit blühendem Leben erfüllen, den Weg frei. Reich sind die Anregungen und der Nutzen dieser Methodik, die man eine Methode der Methoden nennen könnte. Diese neue Lehrweise des Klavierspiels hat seit ihrem Erscheinen erfreulicherweise die Fachkreise stark beeinflußt und jedes künftige klavierpädagogische Schrifttum wird sich mit ihr irgendwie auseinandersetzen müssen. Einen besonderen Hinweis verdienen inmitten der Fülle des Gebotenen etwa die fünf ausführlichen Kapitel über das Pedal, in denen dem Klavierspieler neben grundlegenden Tatsachen wertvolle Anregungen in reichem Maße geboten werden.

Im vergangenen Jahre ließ Martienssen, der inzwischen als Lehrer an die Staatlich-akademische Hochschule für Musik in Berlin berufen wurde, die praktische Ergänzung zu seinem Hauptwerk im Druck erscheinen: „Die Methodik des individuellen Klavierunterrichts" (ebenfalls im Verlag Breitkopf & Härtel, 90 Seiten). Die Ideen und Erkenntnisse, die der Verfasser in seinem Hauptwerk ausführlich entwickelte und bewies, werden in diesem neuen Werk der Unterrichtspraxis unmittelbar zugänglich gemacht. Daß es aus der jahrelangen Praxis eines führenden Pädagogen und Fachmanns heraus entstand, erhöht noch die Lebendigkeit und Anschaulichkeit der Stoffdarbietung und befestigt seinen hohen Gebrauchswert für den Klavierunterricht um so mehr. Da das Hauptwerk eigentlich schon das ganze Lehrgebäude Martienssens umfaßt (aus diesem Grunde behandelte es dieser Bericht auch ausführlicher), konnte sich der Autor in seiner praktischen Methodik auf das wirklich Wesentliche beschränken.

In der Einleitung wird die Aufgabe, die für den deutschen Klavierunterricht gestellt werden muß, klar umrissen: „Die Klaviermethodik in ihrem technischen Teil hat jedem Schüler für sein individuelles Ausdruckswollen seine individuelle Technik zu schaffen; die Klaviermethodik in ihrem künstlerischen Teil hat mit unerbittlicher Strenge zu den Gesetzmäßigkeiten des Kunstwerks zu erziehen." Da der Deutsche vielfach für die manuelle Seite der Kunstausübung nicht so ursprünglich begabt ist wie manche andere Völker — aus diesem Grunde konnte beispielsweise die bekannte Methodik der Ungarin Margit Varró „Der lebendige Klavierunterricht" unter ganz anderen Voraussetzungen angelegt werden —, muß der Schwerpunkt der pianistischen Ausbildung auf die Durchbildung der Technik gelegt werden. Alles Üben aber hat unter Kontrolle des schöpferischen Klangwillens zu stehen, „damit der Körper bei der Ausführung nichts anderes in Klang umwandle als das, was der eigenen Seele entspricht". Fünf Elemente sind es, die Martienssen als die formalen Kräfte des schöpferischen Klangwillens bezeichnet: den Willen zur Tonbildung, den Linienwillen, den Rhythmuswillen, den Gestaltwillen und den Gestaltungswillen. So lautet die Grundforderung seiner individuellen Klaviermethodik: Das eigentliche Studieren und Üben hat stets nur aus dem Wollen der formalen Kräfte des schöpferischen Klangwillens zu geschehen, und zwar in zwei Grundhaltungen seelischen Wollens: einmal in der gebändigten formalen Grundhaltung des schöpferischen Klangwillens und zum andern in der entfesselten persönlichen Grundhaltung des schöpferischen Klangwillens.

Das ist auch im Grunde die Lehrweise des großen Virtuosen und Pädagogen Franz Liszt, dessen Enkelschüler Martienssen ist. Liszt wandte, ebenso wie Goethe auf wissenschaftlichem Gebiete, diese Methode intuitiv an: „stets hat der persönlichen Darstellung ein leidenschaftsloses, sich ganz an die innere Form des Objekts hingebendes Schauen vorauszugehen". Die praktische Erweiterung der Methode Liszts entwickelt dann der Verfasser im wichtigsten Teil seines Werkes, dem dritten Hauptteil, wo die Lehre von der Erarbeitung einer individuellen Technik, die Lehre des Werk-Studiums und des Werk-Nachschaffens dargestellt wird. Der zweite Hauptteil stellt die drei technischen Grundkreise, die bereits im Hauptwerk Gegenstand einer erschöpfenden Untersuchung waren, in den Brennpunkt der Betrachtung: die klassische oder statische Technik, die Polster- oder ekstatische Technik und die Schulter- oder expansive Technik mitsamt ihren psychologischen Grundelementen. Die eine oder andere dieser Techniken wird, je nach der individuellen Anlage des Schülers, beim pianistischen Studium der Ausgangspunkt für die technische Schulung sein.

Die Synthese aller aber schafft erst den vollkommenen Spielapparat. Daher ist von Anfang an Sorge zu tragen, daß der ganze Apparat geschult wird, denn die Erfahrung lehrt, daß ein längeres einseitiges Trainieren nur einer Technikart unter Umständen zu schweren Schädigungen des Spielorganismus führen kann. Als Arbeitsplan für das Studieren und Üben am Klavier gibt Martienssen im dritten Hauptteil drei Stadien als Richtlinien: das Lernen und Trainieren aus dem objektiven Gestaltwillen, das Erspielen bei den technischen Übungen und Etüden, das Gestalten bei den Stücken aus dem subjektiven Gestaltwillen. Diese Dreiheit des Studierens soll also auch auf die technischen Übungen und Etüden übertragen werden. Nicht nur in klassischer Technik sollen sie studiert werden, wie die klassische Erziehung es noch einseitig lehrte, sondern aus dem Gestaltwillen heraus in allen drei Schwingungskreisen der Klaviertechnik gelernt und trainiert werden und nach solcher Vorbereitung aus dem Gestaltwillen der „jedesmal individuell besten persönlichen Spielart zugeführt werden". Das sind Martienssens zwei Erweiterungen der Lehre Liszts. Daß diese sinngemäß auch für das Studieren der Stücke gelten, ist eine Selbstverständlichkeit. Die folgenden vier Kapitel bringen dann die Anwendung der Erweiterung der Methode Liszts für das rein technische Studium und das Studium der Meisterwerke, das Abschlußkapitel ist dem Anfangsunterricht gewidmet.

Diese Skizze mag, soweit das bei der Fülle der im Buch verarbeiteten Gedanken überhaupt möglich ist, als kurze Übersicht genügen. Allein eine ausführliche Würdigung könnte dem Werk gerecht werden, würde aber den Rahmen dieses Berichtes, dessen fragmentarischen Charakters sich der Betrachter voll bewußt ist, bei weitem sprengen. Martienssen ist in seiner Methodik die Zusammenfassung aller wertvollen bisherigen Kräfte der Klavierpädagogik auf neuem Boden unter dem Leitmotiv des Pflanzens, Wachsenlassens und Hegens gelungen. Beiden Werken gemeinsam ist der leidenschaftliche Idealismus mit dem hier ein echter Pädagoge seine Ideen und Erkenntnisse vertritt; bestechend ist die Klarheit der Sprache und die Logik des Aufbaus. Martienssen hat der deutschen Klavierpädagogik mit beiden Büchern ein methodisches Lehrwerk beschert, das in der Hand erfahrener Lehrer, die sich in ernstem Bemühen seine Thesen wirklich zu eigen machen, berufen sein dürfte, dem Klavier im musischen Bereich des deutschen Kulturkreises den Platz zu sichern, der ihm gebührt.

Karl Heinz Schottmann

Erstes Deutsches Haydn-Fest in Bad Ems

Das loyal beiseiteschiebende Wort vom „Papa Haydn" hat lange die tiefere Erkenntnis der geistigen Persönlichkeit Josef Haydns unterbunden, ja — es beeinträchtigt heute vielfach noch die richtige Einschätzung der grundlegenden Bedeutung des Haydnschen Werkes. Mit den langen Werkreihen seiner Symphonien und Quartette hat Haydn die Grundlagen der klassischen und der ihr folgenden Musik, mit den Oratorien der deutschen Chorpflege eine breite Basis geschaffen; als ein „Praeceptor Germaniae in musicis" und „Vater der deutschen Musikanten" ist er darum in Wahrheit zu würdigen. In dieser Weise entwarf Dr. Hans Joachim Therstappen, der Hamburger Musikwissenschaftler und Haydn-Kenner, in seinem das „Erste Deutsche Haydn-Fest" in Bad Ems eröffnenden Vortrag ein umfassendes Bild von der geistig ringenden Persönlichkeit Haydns und ihrer deutschen Sendung und entwickelte daraus die ihrer Erfüllung noch harrenden Aufgaben der Haydn-Pflege und -Forschung. Die Emser Haydn-Feste, die von jetzt ab jährlich stattfinden sollen, wollen hierzu Anregungen bringen.

Das erste Haydn-Fest war unter dieser Zielsetzung bereits ein verheißungsvoller Auftakt. An sechs Abenden veranschaulichte es alle Erscheinungsformen des Haydnschen Schaffens. Der Symphoniker Haydn kam am Eröffnungsabend mit einem frühen Werk (1. Symphonie) und einem reifen Spätwerk (Glockensymphonie) zur Geltung. Das Emser Kurorchester (Pforzheimer Stadtorchester) musizierte sie unter der sicheren Leitung von Kapellmeister Hans Leger (Pforzheim), dem musikalischen Gesamtleiter des Festes. Prof. Dr. Fritz Stein (Berlin), der das Protektorat des Emser Festes übernommen hatte, dirigierte einen durch seine sorgfältige Vorbereitung besonders schön gelungenen Symphonieabend, der drei fast gleichzeitig entstandene Symphonien von Haydn („Schulmeister"), Johann Christian Bach (*B*-dur) und Mozart (frühe *C*-dur-Symphonie, K.-V. Nr. 200) in feinsinniger Weise nebeneinanderstellte. Therstappen spielte pianistisch überlegen und stilklar Haydns *D*-dur-Konzert. Alle anderen Veranstaltungen: eine Kammermusik des Dresdner Fritzsche-Quartetts (mit Lerchen-, Quinten- und Kaiser-Quartett), ein Opernabend im Kurtheater (mit einer hübschen Aufführung des „Apotheker" unter Legers Leitung), ein Serenadenabend im Kostüm der Zeit, galten ausschließlich dem Schaffen Haydns. An dem Opernabend hörte man neben dem reizvollen Buffo-Einakter noch die festliche „Armida"-Ouvertüre und die weit ausgreifende dramatische Alt-Kantate „Ariadne auf Naxos".

Besonderem Interesse begegnete ein Konzert des „Oxford Bach Choir", der unter seinem Dirigenten Dr. Thomas Armstrong eigens zu einer Aufführung der „Jahreszeiten" in die schöne Kurstadt an der Lahn gekommen war. Auch für die Solopartien waren englische Solisten gewonnen worden, u. a. der reif

gestaltende Bassist Arthur Cranmer. Die die naturhafte Frische des Werkes prachtvoll hervorkehrende Aufführung fand als Zeugnis freundschaftlichen deutsch-englischen Kulturaustauschs lebhafte Beachtung und herzliche Zustimmung, zumal diese freundschaftliche Begegnung ihre historische Begründung in Haydns englischen Reisen hatte. Haydn, dem einst die Oxforder Universität den Ehrendoktor verlieh, hat ja seine beiden Oratorien unter dem unmittelbaren Eindruck der reichen, an Händels Werk aufgeblühten Chortradition Englands geschaffen; auch die Stoffe der „Schöpfung" und der „Jahreszeiten", mit denen Haydn eine ähnliche Chortradition in Deutschland begründete, gehen auf englische Dichtungen zurück, so daß man hier wirklich von einem schöpferischen Kulturaustausch sprechen kann.

Das nächstjährige Haydn-Fest soll die in Ems gegebenen Möglichkeiten noch planvoller zusammenfassen und weiter ausbauen. Dr. Wolfgang Steinecke

Zoppoter Waldoper

„Der Ring" und „Lohengrin"

Zum ersten Male gelangte nunmehr das gesamte Nibelungendrama Wagners auf der Zoppoter Waldoper zur Wiedergabe, nachdem es dem verdienstvollen Generalintendanten Hermann Merz und seiner phantasiereichen Gattin Etta Merz gelang, auch das „Rheingold" szenisch zu gestalten. Bis auf das erste Bild, die „Tiefe des Rheins", bietet sich auf der Zoppoter Waldbühne mit ihrem gewaltigen technischen Apparat keine Schwierigkeit den „Vorabend" des „Ringes" entstehen zu lassen, aber selbst für das unmöglich Erscheinende ward nun eine Lösung gefunden. Merz hat sich nicht mit Andeutungen begnügt, er wagte es, die ganze riesige Breite der Bühne in den Rhein zu verwandeln und mit Hilfe von Projektionen, die das Strömen und Flimmern des Wassers vortäuschen, gelang es die erforderliche Illusion zu schaffen. Für die Leistungsfähigkeit der Waldbühnentechnik in Zoppot spricht es, daß die Verwandlungen von der Götterburg nach Nifelheim und zurück bei offener Szene, den Vorschriften Wagners entsprechend, gelangen.

„Walküre", „Siegfried" und „Götterdämmerung" sind in Zoppot schon früher einzeln und auch im Zusammenhang herausgebracht worden, doch boten die diesjährigen Bühnenbilder manche vorteilhafte Abwandlung; ganz besonders gut gelingt jetzt der Kampf Siegfrieds mit dem Drachen; höchst reizvoll wirkte das Waldleben, erschütternd der Zug mit Siegfrieds Leiche bei Fackellicht über die Berghöhe hinauf unter den Klängen des Trauermarsches. Eindrücke unvergeßlicher Art, wie sie nur die Naturbühne vermitteln kann.

Außer dem „Ring" fanden in der szenischen Aufmachung des Vorjahres zwei „Lohengrin-Aufführungen" statt; die erste gewann erhöhte Bedeutung durch den Telramund des Kammersängers H. Hermann Nissen (München), einem gebürtigen Danziger, dessen gesangliche und darstellerische Leistung größtes Format erreichte. Die musikalische Leitung der Festspiele lag abwechselnd wie immer in Händen von Prof. Robert Heger und Karl Tutein, die, mit den akustischen Verhältnissen vertraut, dem auf 135 Künstler verstärkten Danziger Staatstheater-Orchester prachtvolle Klangwirkungen abzugewinnen wußten und unter Wahrung des Stiles sehr Persönliches gaben.

Viele namhafte Künstler waren für die Solopartien verpflichtet; Marjorie Lawrence (Metropolitan Opera) entzückte als Brünhilde in „Walküre" und „Siegfried" durch ihr sieghaftes Organ und ihre erschütternd verinnerlichte Darstellung; der schon genannte H. H. Nissen hinterließ durch sein umfangreiches, glanzvolles Organ und hohe Gesangkultur sowie durch vergeistigte und stilvolle Gestaltung als Wotan und Wanderer allerstärksten Eindruck. Gotthelf Pistor (auch ein Danziger Kind) beglückte wieder durch die prachtvolle, ideale Erscheinung als Siegfried und die intelligente musikalische Deutung der gewaltigen Partien, die er stimmlich fast ohne Ermüdung durchführte; hervorragend bewährten sich auch Carl Hartmann und August Seider als Lohengrin, Heinrich Teßmer und Hermann Wiedemann als Mime und Alberich, Max Roth (Telramund, Gunther und Wotan in Rheingold), Sven Nilsson (König, Fafner, Hunding und Hagen). Margarete Bäumer als stimmgewaltige Brünhilde in „Götterdämmerung"; Gurli Svedmann (Kgl. Oper Stockholm) als prachtvoll singende Fricka in Rheingold, Inger Karén (Ortrud), Margarete Arndt-Ober (Erda, Waltraute), Daga Söderquist (Elsa, Gutrune), Hertha Faust (Elsa, Sieglinde, Gutrune), Paul Kötter (als interessanter Loge), Thorkild Noval (Froh), Fritz Zoellner (Donner), Viktor Hospach (Hagen, Fasolt, Herrufer).

Die von prächtigem Wetter begünstigten Aufführungen waren bei jeder Vorstellung von annähernd zehntausend Hörern besucht. Eingeleitet wurden die Spiele durch ein Festkonzert auf der Waldbühne, dessen erster Teil (Prof. Heger) Werke von Richard Wagner und dessen zweiter Teil (Karl Tutein) Werke anderer deutscher Opernkomponisten brachte. R. Koenenkamp

Ein amerikanisches Bach-Fest

Die zielbewußte Pflege und Erfassung der Bachschen Musik steht in Amerika noch sehr in den Anfängen. Deutsche Musik ist hier hauptsächlich durch die Wiener Klassiker vertreten und Norddeutschland speziell durch Brahms, der die Amerikaner stark anspricht. Demgegenüber ist Bach, besonders in seinen großen Chor- und Orchesterwerken, nur spärlich vertreten. Um so höher ist das Verdienst der von Felix Riemenschneider seit sechs Jahren veranstalteten Bach-Feste zu rechnen. Berea, der Schauplatz dieser Bach-Feste, liegt nicht einmal in einem der älter kultivierten Staaten Neu-Englands, sondern es ist ein typisches Städtchen des Mittelwestens, unmittelbar vor den Toren Clevelands gelegen. Die schöne Idee der hier veranstalteten Bach-Feste liegt in der Aktivierung eines ganzen Konservatoriums. Dr. Riemenschneider, der Direktor des Baldwin-Wallace Conservatory of Music, spannt Lehrer sowohl als Schüler in den Plan eines jährlichen Bach-Festes ein. Alljährlich kommt eines der größeren Werke zur Aufführung. Dieses Jahr war es z. B. das Weihnachtsoratorium, und nächstes Jahr soll es die Matthäus-Passion in der Urgestalt sein. Zwei andere Konzerte sind jeweils der Orchester-, Kammer- und Chormusik gewidmet. So waren dieses Jahr unter anderem zu hören: das *a*-moll-Konzert für Klavier, Geige und Flöte, das Vivaldi-Konzert für vier Klaviere, die Kantaten „Ein feste Burg" und „Widerstehe doch der Sünde" und „Bleib bei uns" sowie zwei Motetten und das *Es*-dur-Präludium nebst Fuge. Allein diese Übersicht des Programms zeigt, daß hier wirklich der Versuch gemacht wird, dem amerikanischen Publikum den ganzen Bach darzubringen.

Wenn man schwierige Werke wie die genannten einem ständig wechselnden Schülerorchester und Chor anvertraut, so sind natürlich keine schlackenlosen Darbietungen zu erwarten. Neben einzelnen ganz vorzüglichen Leistungen standen andere, die das betreffende Werk mehr im Rohentwurf umrissen. Aber solche Unebenheiten vermochten den Charakter des ganzen Festes kaum zu beeinträchtigen. Denn der heilsame Einfluß dieser Arbeit Dr. Riemenschneiders dürfte gerade darin bestehen, daß hier die Persönlichkeit Bachs und nicht der schöne Klang im Vordergrund steht. Es gibt hier eine ganze Anzahl von Chören, die technisch weit höher stehen als Dr. Riemenschneiders Kräfte. Ihnen allen fehlt aber die ideale Aufgabe, die in Berea wirksam ist. Darum sind sie in starker Gefahr, im schönen Klang zu versinken. Musikalisch gesehen, ist die Unebenheit mancher Darbietungen der Bach-Feste eine geringere Gefahr, als die zu große Abrundung und Weichheit, die man bei vielen anderen Chören beobachtet. — Eine schöne Idee war es, in den Pausen zwischen den Konzerten Bach-Choräle von einem gut geschulten Blechbläserchor blasen zu lassen. Für das Bach-Fest des kommenden Jahres sollen historische Instrumente angeschafft werden. Alles in allem darf man sagen, daß hier wirklich Pionierarbeit für Bachs Werk getan wird. Dr. Ulrich Leupold

Musikbriefe

Augsburg

Die zweite Hälfte des Jahresprogramms für die Konzertgemeinde Augsburg trug als Ausgleich gegen den anspruchsvolleren ersten Teil einen mehr konventionellen Charakter. Sie begann zur Zeit des Faschings mit einem Johann Strauß-Abend mit Clemens Krauß am Pult und brachte im weiteren Verlauf manches bekannte Werk. Martin Egelkraut prägte alle Wiedergaben zu starken künstlerischen Erlebnissen. Zeitgenössischer Musik diente er durch die Erstaufführung der 5. Symphonie von Max Trapp und durch die Uraufführung der 2. Symphonie in *c*-moll von Heinz Röttger, seinem Pultkollegen, der Teile dieses Werkes bereits vor einem Jahr durch die Münchener Philharmoniker sehr erfolgreich aufgeführt hatte. Das Werk ist eine kompositorisch und geistig durchaus beherrschte Synthese zwischen Beethoven und Bruckner und als Symphonie ernster und gedrängter gehalten als seine mit der Virtuosität eines Richard Strauß konzipierte Sonate für Violoncello und Klavier, die im Rahmen einer sonst nicht ergiebigen Augsburger Autorenstunde zur Uraufführung kam. Röttger steht ein ungewöhnliches Können zur Verfügung, im Einfall und in der Arbeit; die Namen der Meister sind mit Recht genannt, doch läßt Röttgers Jugend noch keine Wegbestimmung zu. Ein städtischer Abend war Prof. Dr. Sandberger als Ehrenabend vorbehalten und stellte ihn als noch impulsiven Dirigenten vor. Leopoldine Sunko hatte mit einigen seiner Lieder starken Erfolg.

Die Darbietungen der Augsburger Kammermusik maßen sich an den hohen Beispielen des Wendling- und des Fehse-Quartetts, die nicht nur durch den Beifall sondern auch durch den auffallend

starken Besuch besonders geehrt wurden. Ihnen ebenbürtig war ein Abend „Meister des Vierhändigspiels", dessen Anregung dem kürzlich im Ernst Heimeran-Verlag (München) erschienenen Buch „Vierhändig — ein Führer für die Freunde des Vierhändigspiels und des Spiels auf zwei Klavieren" von Karl Ganzer und Ludwig Kusche zu danken ist. Ludwig Kusche und Ludwig Schmidmeier spielten aus dem Programm dieses wertvollen Buches alte Werke bis zu den Regerschen Beethoven-Variationen. Schuberts op. 100, gespielt von Hermann Bothe, Benno Leimer und Heinz Röttger beschloß diesen stark beachteten Abend; Spohrs Nonett und Schuberts Oktett (Augsburger Kammermusikvereinigung), Schumanns Violinsonate op. 121 (Bothe und Röttger) und Klavierquintett beschlossen das „Romantikerjahr" unserer Kammermusik.

Ein Konzert des NS.-Reichs-Symphonieorchesters unter Erich Kloß bot sehr beachtliche Wiedergaben. Vor „Kraft durch Freude" bahnten die ungarischen Künstler Prof. Emil v. Telmányi (Geige), Georg v. Vasarhelyi (Klavier) und Prof. Ernö Szakolczay-Riegler (Orgel) einen hochwertigen Kulturaustausch an. Der Oratorienverein unter Arthur Piechler brachte nach einem einleitenden Bach-Spiel Günther Ramins Mozarts „Requiem" zu einer musikalisch hervorragenden Aufführung (Solisten Leopoldine Sunko, Senta Urowski, Bruno Fink und Hans Kerber). Kammermusiker Karl Herbert trat erstmals mit einem eigenen Violinabend hervor, begleitet von Maria Fahmüller (München), die besonders mit der Sonate *As*-dur von Weber ihre hohe pianistische Kunst erwies. Alexander Sved setzte mit einem prachtvollen Lieder- und Arienabend den Schlußstein unter den Konzertwinter 1937/38.

Oskar A. Martin

Gera

Konzerte. Im Mittelpunkt des letzten Drittels der diesjährigen Spielzeit stand die „Festliche Woche" des Reußischen Theaters. Musikalisch interessierte hier neben der Oper das „Ungarische Konzert" als offizielle Kundgebung für die kulturelle Verbundenheit zwischen Deutschland und Ungarn. Die Leitung hatte Janos Ferencsik (Budapest), eine Künstlerpersönlichkeit, von der man nur ungern wieder Abschied nahm. Zu einem festlichen Erlebnis wurde auch das Festkonzert im Reußischen Theater zum Geburtstag des Führers und Reichskanzlers, in dem österreichische Meister und Richard Wagner zu Gehör kamen. In den stürmischen Beifall konnten sich mit Recht teilen: Georg C. Winkler als musikalischer Leiter, die Reußische Kapelle, Gerda v. Hübbenet und Heinz Ramacher vom Reußischen Theater.

Der Musikalische Verein brachte als 5. Anrechtskonzert einen Lieder- und Klavierabend, an dem Rudolf Watzke, Berlin (Bariton) und Liliana Christowa, Berlin (Klavier) gefeiert wurden. Mit dem Volksoratorium „Die heilige Elisabeth" von Joseph Haas beschloß der Verein seine diesjährige Konzertreihe. Unter der Stabführung von Prof. Heinrich Laber kam eine Aufführung zustande, die dem Leiter wie den Mitwirkenden und dem Veranstalter reiche Ehren und beifallsfreudigen Dank eintrug.

Für die Freunde der Kammermusik gab es einen Leckerbissen beim Rosen-Quartett, das sich immer vollgültiger und künstlerisch reifer auswächst. Zu einer kammermusikalischen Veranstaltung hatte auch der unter der Leitung des Erbprinzen Reuß stehende Werkring auf Schloß Osterstein geladen. Marta Rohs, die jugendlich-lyrische Sängerin der Dresdener Staatsoper, sang Lieder von Gluck, Mozart und Wagner-Régeny, begleitet von Wagner-Régeny, der acht Stücke aus dem „Liederbüchlein", feine Stimmungsbilder eigener Schöpferkraft, zu Gehör brachte.

Oper. In heiterer, tänzerischer Beschwingtheit trat Norbert Schultzes „Schwarzer Peter" ins Rampenlicht des Reußischen Theaters. Eine Märchenoper für kleine und große Leute, von Georg C. Winkler musikalisch gestaltet, von Hartmut Boebel trefflich inszeniert und von Heinz Ramacher, Alfred Seidel, Dr. Ernst Fabry, Henny Liebler und Fritz Lehnert in den tragenden Rollen zum Leben erweckt, tänzerisch koloriert von Heinz v. Paquet, setzte seinen bisherigen Triumphzug in Gera fort. Prachtvoll aufgelockert — Verdienst des Spielleiters Dr. Werner Wahle — von Edgar Schmidt feinsinnig betreut, bereitete Donizettis komische Oper „Don Pasquale" allen Theaterbesuchern einen recht vergnüglichen Abend. — Die in der AMZ. bereits besprochene Aufführung der „Walküre" wurde in einer glanzvollen Wiederholung zum Auftakt der oben erwähnten „Festlichen Woche" mit Janos Ferencsik als Gastdirigent und der Kammersängerin Gertrud Rünger (Staatsoper Berlin) als unübertrefflicher Brünnhilde. Einen gleich großen Erfolg hatte Verdis „Don Carlos" mit Winkler als musikalischem und Rudolf Scheel als Gast-Spielleiter. Rund fünfzig Vorhänge zeugten von dem frenetischem Jubel, der zur Bühne hinaufbrauste. Mit zwei Erstaufführungen nahm die „Festliche Woche" ihr Ende: Tschaikowskys einaktige Oper „Jolanda" und Manuel de Fallas heiteres Tanzspiel in zwei Bildern „Der Dreispitz", beide unter der Stabführung Georg C. Winklers. Als letzte Einstudierung brachte die Oper kurz vor Spielschluß noch „Manon Lescaut" von Puccini heraus und bewies damit die künstlerische Höhe, die sie in der diesjährigen Jubiläums-Spielzeit in immer steigendem Maße erreicht hatte. Möge der nächste Spielwinter — und die Voraussetzungen scheinen gegeben zu sein — das Reußische Theater immer mehr zum kulturellen Mittelpunkt Ostthüringens machen.

Karl Heinig

Karlsruhe

In der Reihe der letzten Symphoniekonzerte der Staatskapelle war das achte der Leitung von Paul van Kempen unterstellt, der, hier schon einige Male zu Gast, sich durch seine eindringliche, klare Stabführung besonderer Wertschätzung erfreut. Er setzte sich für den aus hiesiger Opernaufführung „Münchhausens letzte Lüge" bekannten Hans Heinrich Dransmann ein, dessen „Symphonische Musik für Orchester" durch satztechnische Formung ein eigenes Gepräge offenbarte. Conrad Hansen spielte in virtuoser Klangpracht Tschaikowskys Klavierkonzert *b*-moll. Die übrigen Symphonieabende wurden von Generalmusikdirektor Josef Keilberth betreut. Seine Leitung zeichnet sich aus durch eine bestimmte Werktreue, getragen von innerer, lebendiger Musikalität. Diese ermöglichte dem „Symphonischen Prolog zu Grabbes Don Juan und Faust" von Robert Rehan einen ausgesprochenen Erfolg, der auch der Wiedergabe eines Violoncellokonzerts von Boccherini und Alfredo Casellas Notturno und Tarantella für Violoncello und Orchester dank des vortrefflichen Enrico Mainardi zuteil wurde. Solisten des 7. und 10. Symphoniekonzertes waren Staatskonzertmeister Ottomar Voigt und Georg Kulenkampff. An Stelle der in Aussicht gestellten Matthäus-Passion, deren Aufführung an den bedauerlichen Karlsruher Chorverhältnissen scheiterte, kam im 9. Symphoniekonzert ausschließlich Bach zu Gehör mit Elfriede Haberkorn (Alt) und den Geigern Ottomar Voigt und Hans Ochsenkiel als Solisten.

Die letzten Monate des Konzertwinters brachten nach dem Quartetto di Roma noch das Wendling- und das Gewandhaus-Quartett und schließlich setzte sich die Karlsruher Geigerin Emmy Schech mit dem Frankfurter Pianisten Dr. Georg Kuhlmann für drei lebende Autoren ein, was um so höher anzuschlagen war, als man gerade in diesen Konzertabenden dem heutigen Schaffen behutsam aus dem Wege geht. Emmy Schech, die für das Städtische Konservatorium in Neustadt an der Weinstraße verpflichtet wurde, machte bekannt mit Sonaten in *d*-moll von Hermann Reutter, in *F*-dur von Paul Juon und in *Es*-dur von dem Karlsruher Tonsetzer Alexander von Dusch und spielte außerdem Regers *d*-moll-Sonate, sämtliche Werke in klanglicher und gedanklicher Erfassung von dem technisch wohl ausgerüsteten Pianisten Kuhlmann trefflich unterstützt.

Von dem Spielplan der Oper kann nicht behauptet werden, daß er in besonderer Abwechslung schwelge. Wir vermissen vor allem ein stärkeres Hervortreten der Spieloper, weiterhin fehlt Mozart fast völlig, dagegen konnte „Frau Luna" mit über einem Dutzend Aufführungen einen Sieg auf der ganzen Linie buchen! Bei der Neueinstudierung des „Tannhäuser" war wieder auf die Pariser Fassung zurückgegriffen worden, die früher der Mottlschen Tradition entsprechend die übliche, erst vor etwa zehn Jahren von der sogenannten Dresdener Fassung abgelöst worden war. Ausschlaggebend für den guten Eindruck der Neueinstudierung waren die von Emil Burkard geschaffenen Bühnenbilder, die vorzügliche, einen etwas herben Einschlag verratende Stabführung von Staatskapellmeister Köhler und nicht zuletzt die der Handlung zuarbeitende zielsichere Bühnenleitung Erik Wildhagens. Die Besetzung der Hauptrollen war nicht einheitlich wunscherfüllend, heraus ragte die gesanglich, wie darstellerisch impulsive Venus von Paula Baumann.

Ernst Stolz

Kassel

Konzerte. Der Ausklang der Winterkonzerte brachte in künstlerischer Hinsicht markante Höhepunkte und im Hinblick auf die Beteiligung des Publikums erfreuliche Überraschungen. Das Karfreitagskonzert und das letzte Reihenkonzert übten eine Anziehungskraft aus, die beide Male den größten Saal der Stadt bis auf den letzten Platz füllte. Dort war es Bachs „Matthäus-Passion", mit der Dr. Robert Laugs, der Konzertchor, ferner Max Roth (Stuttgart), Martha Schilling (Berlin), Dorothea Schroeder (Leipzig), Martin Kremer als Evangelist und Walter Kocks zu Kündern und Deutern erhabener musikalischer Offenbarungen wurden. Im letzten Reihenkonzert waren es Beethovens Neunte und die Chorphantasie, für die sich eine imponierende Schar von Sängerinnen und Sängern, fünfzehn verschiedene Vereine, die verstärkte Staatskapelle, die Solisten Anny v. Stosch, Magda Strack, Jakob Sabel und Alfred Borchardt zur Verfügung gestellt hatten, von Dr. Robert Laugs als musikalischem Leiter zu einer monumental wirkenden Einheit zusammengefaßt. In der Chorphantasie

wirkten Inga Jacobsen, Franz Köth und der junge Kasseler Pianist Reinhard Reif mit. Das vorletzte Reihenkonzert machte mit der 1. Symphonie des nun fünfundsiebzigjährigen Prinzen Alexander Friedrich v. Hessen bekannt, der Laugs eine stets fesselnde Deutung gab. Sigmund Bleier (Stuttgart) spielte das Violinkonzert *g*-moll von Max Bruch, beeinträchtigte jedoch die offenbaren Vorzüge seines Gestaltens durch übertriebenes Vibrato und allzuoft gleitende Intonation. Walter Brose trat als Solobratschist in Hugo Wolfs Italienischer Serenade hervor.

Ebenfalls von Dr. Robert Laugs geleitet wurde ein Abend des a cappella-Chors, der sich durch ausgedehnte Konzertreisen einen Namen in Deutschland gemacht hat. Kleinkunst im Chorgesang, Ernstes und Heiteres aus fünf Jahrhunderten, modulationsreiche Lieder von Karl Marx, Frauenchöre von Hans Lavater und schlichte Liedlein im Volkston von Robert Laugs, Kabinettstückchen musikalischer Stimmung, belebten die feingruppierte Vortragsfolge. Der Kasseler Oratorien-Verein hatte unter Leitung von Karl Hallwachs Erfolg mit Glucks Oper „Orpheus und Eurydike", die mit nur geringen Änderungen der musikalischen Vorlage für den Konzertgebrauch hergerichtet worden war. Die Gefahren solcher Übertragungen können nur durch um so eindrucksvollere Leistungen überwunden werden, wie wir sie von der Altistin Margret Lindström denn auch hörten, die den Orpheus ausgezeichnet sang. Etwas ganz Neues war das HJ.-Meisterkonzert. Prof. Dr. Peter Raabe, der Präsident der Reichsmusikkammer, sprach einleitend zu mehreren tausend Jugendlichen, denen er dann mit dem Staatsorchester Webers Oberon-Ouvertüre, Beethovens *Es*-dur-Klavierkonzert — am Flügel Edwin Fischer (Berlin) — und Brahms 2. Symphonie *D*-dur darbot. War man, Programm und Zuhörerschaft aneinander messend, nicht ohne Bedenken in das Konzert gegangen, so zeigte sich doch, daß die Suggestivkraft hervorragender Künstler imstande ist, natürlich gegebene psychische Begrenzungen weitgehend aufzuheben. Ergreifende Ruhe lag über dem Saal: Jugend im Bann unserer Großen!

Auf kammermusikalischem Gebiet war ein besonders starker Auftrieb zu erkennen, der nun auch wieder auswärtige Vereinigungen nach Kassel zog. Geradezu umjubelt wurden das Elly Ney-Trio und der Sonatenabend Wilhelm Kempff-Georg Kulenkampff. Das Schroeder-Quartett (Rolph Schroeder, Willi Rullmann, Otto Geese, Hans Berckmann) setzte die begonnene Konzertreihe fort. Viel Idealismus, viel Opfersinn und ein hohes Maß von ernster künstlerischer Arbeit stand hinter den seit einigen Jahren zielbewußt durchgeführten Zyklen, die mit den wichtigsten Werken der einschlägigen Literatur bekannt machten. Moderne Musik sollte es sein, was die Komponisten Hermann Albus und Otto Reinhold durch hervorragende Künstler (Georg Rothlauf am Klavier, Hermann Abelmann als Sänger, Willi Rullmann als Geiger) einem nicht sehr zahlreichen Publikum vorsetzten. Es erwies sich aber, daß ihre Werke bestenfalls vor fünfzehn, zwanzig Jahren modern gewesen wären, daß es sich also um späte Ausläufer und Nachläufer längst überholter Tagesmeinungen und Tagesgrößen handelte.

Vor ihrer Gastreise nach Amerika hörte man Emmi Leisner noch einmal, die seit Jahren nicht mehr in Kassel gewesen war. Ein gedämpftes Farbenspiel, Äußerungen sensiblen Empfindens, das war Raoul Koczalskis Chopin-Abend. Einen Klavierabend mit klassischem Programm gab der in Kassel geschätzte Pianist Georg Rothlauf. In einem Liederabend von Maria Reinhold-Schäfer hörte man neben klassischer und romantischer Kunst auch zeitgenössische Kompositionen von Willi Spilling, Otto Braun und dem bekannten, in Kassel lebenden Bruno Stürmer, dessen empfindungsschwerer Zyklus „Stufen" eine Dichtung von Josepha Behrens-Totenohl vertont. Begleiter war Otto Braun (Frankfurt a. M.), der eigene Klavierstücke beisteuerte.

Bartholomäus Ständer

Lissabon

Portugal unterscheidet sich in vielen Dingen von Deutschland; so auch in seiner Pflege der Musik. Denn während bei uns die Musik Teil des kulturellen Lebens ist und daher seitens des Staates und der Regierung die lebhafteste Förderung erfährt, bedeutet sie hier mehr eine Liebhaberei, die im wesentlichen auf den Privatneigungen der Dilettanten beruht.

Sehen wir einmal von der Arbeit des Rundfunks ab, dann fallen zunächst die häufigen Veranstaltungen des „Circulo de Cultura Musical" auf. In einer Reihe von Abonnementskonzerten bieten sie den Musikfreunden Lissabons Gelegenheit, einheimische und ausländische Künstler kennenzulernen. So konzertierten hier innerhalb weniger Wochen der Pianist José Vianna da Motta, ein junger ungarischer Geiger Robert Virovai und der Violoncellist Gregor Piatigorski. Selbstverständlich haben diese Abende alle den Charakter von Solistenkonzerten, wie wir sie auch in Deutschland besitzen, und unterscheiden sich von den unseren vielleicht nur durch die stärkere Heranziehung französischer und spanischer Werke.

Während von der Arbeit auf dem Gebiet der Kammermusik wenig an die Öffentlichkeit dringt, stehen die Konzerte des Philharmonischen Orchesters (Orquestra Filarmónica) und der Chorvereinigung Duarte Lôbo (Sociedade Coral de Duarte Lôbo), beide unter der Leitung von Dr. Ivo Cruz, um so mehr im Mittelpunkt des kulturellen Lebens und bedeuten Ereignisse, an denen die wahren Musikliebhaber nicht vorbeigehen. Dank der unermüdlichen Tätigkeit des Dirigenten, der seiner Arbeit das Motto „Renascimento Musical" gegeben hat, gelang es, neben alter und neuer portugiesischer Musik Chorwerke wie die Matthäus-Passion von Bach, die Requiem von Mozart und Berlioz und die 9. Symphonie von Beethoven zur Aufführung zu bringen. Aus der Reihe der Musikdramen fallen die Wiedergabe des „Orfeo" von Monteverdi und einzelne Teile aus den „Meistersingern" auf, und unter den großen Namen der Komponisten für Orchestermusik gibt es wohl keinen, der den Lissaboner Konzertbesuchern vorenthalten wurde, sei er Russe, Deutscher, Italiener oder Franzose. — Das letzte Konzert im April, das Beethoven gewidmet war, umfaßte die Eroica, das Klavierkonzert *Es*-dur Nr. 5 und die Leonorenouvertüre Nr. 3. Als Solist des Abends wirkte José Vianna da Motta mit, dessen Name weit über die Grenzen seines Landes hinaus bekannt ist. Wenn auch dem Orchester die letzte Ausgeglichenheit fehlte, — die musikalische Aufbauarbeit von Dr. Cruz hat erst vor einigen Jahren begonnen, — so war die Gesamtleistung doch gut und ein Genuß für die Zuhörer. Besonders bedeutungsvoll war das Konzert für die Deutschen, denn beide Künstler, sowohl der Dirigent wie auch der Pianist, verdanken ihre Ausbildung unserem Vaterlande, so daß ihre Interpretationen den Stempel deutschen Geistes tragen. Doppelte Anerkennung jedoch gebührt diesen Veranstaltungen, wenn wir in Betracht ziehen, daß die Proben und Aufführungen nicht durch staatliche Unterstützung zustande kommen, sondern daß ein Kreis von Freunden die Mittel aufbringt.

Wer eine besondere Vorliebe für die Oper hat, wird in Lissabon nur schwer auf seine Kosten kommen, denn eine stehende Oper gibt es nicht. Trotzdem finden gelegentliche Vorstellungen in einem der großen Theater statt, wie etwa im März die Aufführung des Werkes „Belkiss", das der berühmteste jetzt lebende Musiker Portugals Ruy Coelho komponierte. Außerdem bieten Gastspiele ausländischer Operntruppen Gelegenheit, diese Kunstgattung kennenzulernen. So weilten im Mai italienische Sänger und Sängerinnen in den Mauern der Stadt und stellten eine Reihe von Musikdramen heraus. Außer den bekannten älteren Opern ihrer Heimat (Verdi: „Rigoletto", „La Traviata"; Puccini: „Butterfly", „Tosca"; Donizetti: „Elixir d'Amore", „Lucia di Lammermoor") spielten sie moderne Werke (Alberto Ghislanzoni: „Antigone"; Riccardo Zandonai: „Francesca da Rimini"; Giuseppe Mulé: „La Monacella della Fontaná) und zwei nicht-italienische Kompositionen: Wagners „Tristan und Isolde" und Ruy Coelhos „Tá-Már". Da die Rollen, soweit ich urteilen kann, durchweg gut besetzt waren, bedeutete jeder Opernbesuch für das Publikum einen großen Gewinn. Ganz besondere Auszeichnungen verdienen u. a. die Abende, an denen „Tosca" und „Lucia di Lammermoor" gegeben wurde. In diesen beiden Werken entfaltete sich die italienische Kunst gesanglich wie darstellerisch auf das Schönste und gab einen Eindruck nicht nur von der Musikbegabung dieses Volkes, sondern auch von seiner Tradition, die niemals eine Unterbrechung erfahren hat. Es ist unmöglich, Namen anzuführen, da es ungerecht wäre, von dem gesamten Ensemble auch nur einen zu vergessen. Darum seien nur die beiden Dirigenten genannt: Der Italiener Angelo Questa und der Portugiese Pedro de Freitas Branco. Beiden gelang es, das Symphonieorchester des Lissaboner Senders „Emissora Nacional" mit den Stimmen harmonisch zu vereinen und eine gute Gesamtwirkung zu erzielen.

Dr. Traute Schreiber

Meiningen

In den drei letzten Reihenkonzerten lernten wir u. a. die treffliche Cembalistin Li Stadelmann aus München kennen. Die auf das Konzert des italienischen Violoncellisten Mainardi gesetzten Hoffnungen wurden nicht enttäuscht. Das Konzert für Orchester von Max Trapp setzte sich auch hier durch. Kapellmeister Artz war bemüht, eine schöne Wiedergabe zu erzielen. Ebenso setzte er sich für ein gutes Gelingen der 5. Symphonie von Tschaikowsky, der 7. von Bruckner und der *C*-dur-Symphonie von Schubert ein. Auf gleicher künstlerischer Höhe standen die Beethoven-Variationen von Reger. Kammersänger Rudolf Watzke erfreute uns durch schöne Stimmittel und guten Vortrag. In einem Festkonzert sang Jenni Artz tonsicher und musikalisch. Die 5. Symphonie von Beethoven wurde von Karl Maria Artz mit schönen Steigerungen und einem hinreißenden Schluß aufgebaut. Drei Konzerte der NS.-Gemeinschaft „Kraft durch Freude" brachten Bekanntes.

Kammersänger W. Störring (Weimar) sang aus Opern Wagners und Verdis. Ein außerordentliches Konzert der Landeskapelle, das der Gastdirigent Ralf v. Saalfeld (Regensburg) mit der Sängerin Traute Börner (Berlin) gab, war für den angehenden Dirigenten ein schöner Erfolg. Vor allem Regers „An die Hoffnung" gab der Sängerin Gelegenheit, ihre besonders in der Tiefe wohllautende Stimme, vorteilhaft zu zeigen.

Eine hervorragende Aufführung gab das Nationaltheater Mannheim mit Generalmusikdirektor Karl Elmendorff im Meininger Landestheater. „Susannens Geheimnis" von Wolf-Ferrari und „Spanische Nacht" von Bodart waren für musikalische Feinschmecker ein besonderer Ohrenschmaus. Die letzten Kammermusikabende standen unter einer wesentlichen Leistungssteigerung im Quartettspiel. Mit Marianne Krasmann (Bremen) am Klavier und den Kammervirtuosen H. Wiebel (Klarinette) und Joseph Leiner (Kontrabaß) spielte das Meininger Streichquartett (Pfeifer, Spindler, Poland, Schänzler) Mozart und Schubert. Die Pianistin spielte mit feinabgestufter Dynamik und schmiegsam im Ton die *C*-dur-Fantasie von R. Schumann und erntete reichen Beifall.

Den Abschluß der Konzertzeit bildete ein Chorkonzert der Landeskapelle mit dem Meininger Singverein und dem gemischten Chor aus Bad Salzungen. Zur Aufführung kamen die „Jahreszeiten" von Haydn. Als Solisten wirkten mit Alf. Leubner (Coburg), Valentin Ludwig (Berlin) und Gisela Derpsch (Köln). Letztere erfreute, wie schon oft, durch ihre schöne Stimme und ihr durchaus sicheres und musikalisches Erfassen ihrer Partie. Der Chor erledigte seine Aufgabe zur vollsten Zufriedenheit, und Kapellmeister Artz konnte einen schönen Erfolg für sich buchen.

Zusammenfassend kann gesagt werden, daß in der abgelaufenen Konzertzeit mit Liebe und Hingebung gearbeitet wurde und daß der schöne Erfolg der Lohn für die Mühe und Arbeit ist, dem sich die Kapelle und ihr unermüdlicher Leiter stets und gern unterzogen haben. Gerhard Mechtold

Rostock

Die ausklingende Spielzeit des Stadttheaters war durch den Theaterumbau bestimmt: Auch Rostock erhält nunmehr ein seiner kunstpflegerischen Überlieferung und Einwohnerzahl entsprechendes Theater, bei dessen Neugestaltung von Grund auf zunächst mit Zuschauerraum und Orchestererweiterung begonnen wurde. Mit einer „Freischütz"-Neuinszenierung wurde der Opernbetrieb im alten Hause bekenntnishaft geschlossen. Den engeren Raumverhältnissen der „Ersatztheater" (Wilhelmsburg und Philharmonie) entsprechend, mußte man sich in der Folge auf Operette und musikalische Feinschmeckereien wie Pergolesis „Serva padrona", Mozarts „Bastien und Bastienne" und Lortzings „Opernprobe" beschränken. Immerhin war durch die Umstände der Tanzgruppe des Theaters unter der bewährten Leitung Gabriele Dalgrens Gelegenheit geboten, mit selbständigeren Leistungen erfolgreich hervorzutreten. Der endlich doch noch Wirklichkeit gewordene Sommer ermöglichte dann das Spiel auf Rostocks prächtigem Festspielplatz: „Bajazzo" und (anläßlich des Kreistags der NSDAP.) eine reiche Inszenierung der „Meistersinger"-Festwiese.

Wie schon gemeldet, hat Rostocks Musikleben durch den unerwarteten Heimgang seines Generalmusikdirektors Adolph Wach einen schweren Schlag erlitten. In besonders nachhaltiger Erinnerung ist ein Symphoniekonzert romantischer Grundhaltung unter Wachs Leitung, in dem Schumanns „Rheinische", das Violinkonzert von Brahms (Solist: Willy Müller-Crailsheim, Weimar) und Regers „Eichendorff-Suite" zu hören waren. Aus einem Karfreitagskonzert des Städtischen Orchesters ist ferner erwähnenswert die vortreffliche Wiedergabe von Bachs *E*-dur-Violinkonzert durch den Rostocker Konzertmeister E. Seidl.

Beschloß die ausgezeichnete Kammermusikvereinigung des Rostocker Streichquartetts ihre verdienstliche Arbeit mit der gediegenen Wiedergabe von Kaun (op. 74) und Reger (op. 109), so löste die Wiederbegegnung mit Lamond und Gieseking wahre Begeisterungsstürme aus. Selbstredend hatte sich auch bei Erna Sack eine große Hörerzahl eingefunden. Prof. Dr. Erich Schenk

Wiesbaden

Wiesbadens großer repräsentativer Chor, der Cäcilien-Verein e. V., beging das Jubiläum seines neunzigjährigen Bestehens durch eine besonders würdige Wiedergabe der Bachschen *h*-moll-Messe. Besonders hervorgehoben zu werden verdient die Leistung des Dirigenten August Vogt, der in letzter Minute die Leitung des Abends übernommen hatte. Das Solisten-Quartett (Gisela Derpsch, Elisabeth Höngen, Ernst Bauer und Helmuth Schweebs), fern aller Pose, bestach durch tief verinnerlichte Haltung und Schönheit des Stimmaterials.

Zu interessanten Vergleichen verlockte das kurz hintereinander erfolgende Auftreten der beiden jugendlichen Künstlerinnen Guila Bustabo und Poldi Mildner. Erstaunlich wie die junge Geigerin einem eigentlich so ausgesprochenen „Männerstück" wie dem Brahmsschen Violinkonzert beikam und eine Kraft des Bogenstriches entwickelte. Poldi Mildner kam, spielte und siegte auf der ganzen Linie. Geradezu beglückend wirkt diese Technik und dieses Spiel auf den Hörer, der sich willenlos von soviel Musikalität gefangen nehmen läßt. Dabei keine Spur von Sentimentalität: auch die zarteste Stelle war mit Kraft und Energie gefüllt. Außer Poldi Mildner hatte der „Verein der Künstler und Kunstfreunde" noch Wilhelm Backhaus verpflichtet, er offenbarte uns in seinem Klavierabend das Wesen seiner Kunstauffassung. Mit scharfem Kunstverstand durchdringt er die Wesensart der interpretierten Meister, stellt er seine unfehlbare Technik in den Dienst der Aufgabe, an die er mit Ehrfurcht herangeht.

Innerhalb der Programme seiner Zykluskonzerte dirigierte Generalmusikdirektor Carl Schuricht im vergangenen Winter sämtliche Beethoven-Symphonien; er bot damit dem Publikum einen solchen Anreiz, daß der eintausendfünfhundert Personen fassende Große Kurhaussaal fast gänzlich ausabonniert war. Überraschend war in der Interpretation aller Symphonien die noch mehr als früher hervortretende Verinnerlichung in Schurichts Auffassung, die Dämpfung der dynamischen Effekte, die Subtilierung des Streicherklanges und die überaus sparsame Gestik. So wurden diese Werke den Zuhörern zu beglückenden Erlebnissen. In einem „zeitgenössischen Abend" vermittelte Schuricht die Bekanntschaft mit drei in Wiesbaden bisher unbekannten Werken: Einer Ouvertüre von Boris Blacher, die, wie alle Werke des Komponisten durch ihren Rhythmus bestach, folgte ein Klavierkonzert des einheimischen Tonsetzers Franz Flößner, das naturgemäß mit besonderer Spannung erwartet wurde. Flößners Werk, dessen Verstehen wohl mehrmaliges Hören zur Voraussetzung hat, ließ den alle ausgetretenen Pfade meidenden Tonsetzer erkennen. Er war ein überzeugender Dolmetsch seines apart instrumentierten Opus, das ihm zu recht aufmunterndem Beifall verhalf. Nach der vor einiger Zeit etwas skeptisch aufgenommenen „Trilogia sacra" von Robert Oboussier sah man der Aufführung seiner 1. Symphonie einigermaßen mißtrauisch entgegen und — ließ sich fesseln von dem bei aller Eigenart eine große Idee und ein hohes Können nicht verleugnenden Werk. Allerdings kam der Symphonie zugute, daß Schuricht mit feinstem Spürsinn um die Herausarbeitung der Struktur und des geistigen Gehaltes bestens bemüht war und selbst dem innerlich ablehnend eingestellten Hörer einen Begriff von den Ideengängen des Komponisten vermittelte.

Die Heranziehung der einheimischen Altistin Karla Fritz, die ihren warm timbrierten Alt der Kantate „Schlage doch, gewünschte Stunde" lieh, sowie die Aufführung der 1. Symphonie Anton Bruckners in der Linzer Fassung unter der klug gestaltenden Stabführung des Musikdirektors August Vogt fand beim Publikum lebhaften Beifall.

Wieder hatte man Gelegenheit, die prachtvolle Disziplin und das zuchtvoll-stilgerechte Musizieren der Münchner Philharmoniker unter Siegmund v. Hausegger zu bewundern. Besonders beglückend war der schwelgerische Streicherklang, den der Dirigent den sonst doch als spröde verschrienen Werken von Brahms angedeihen ließ. Der früher in Wiesbaden tätige Konzertmeister Rudolf Schöne und Hermann v. Beckerath verstanden es, das Doppelkonzert plastisch herauszuarbeiten. Dirigent, Solisten und Orchester wurden stürmisch gefeiert. In seinem Beethoven-Zyklus spannte Carl Schurichts Gestaltungswille die Divergenz der 1. und 9. Symphonie mit überzeugender Kraft zu einem Erlebnisganzen zusammen. Der Cäcilien-Verein bewegte sich neben dem herrlich musizierenden Orchester auf gewohnter Höhe. Dem Programm eines anderen Zykluskonzertes lieh Elisabeth Höngen (Düsseldorf) ihren klangvollen Alt.

Auch August Vogts Volkssymphoniekonzerte waren künstlerische Ereignisse von besonderem Rang. Seine einsatzfreudige Bereitschaft zeitgenössischer Musik gegenüber verdankten wir die Bekanntschaft mit Hans Wedigs Orchestersuite op. 3, die hohe Könnerschaft verriet. Der jugendliche Pianist Hugo Steurer überzeugte durch den Vortrag von Brahms' 2. Klavierkonzert voll und ganz von seiner Begabung. Ein Kabinettstück seiner Art bot Vogt in Wolf-Ferraris Divertimento op. 20, das wegen des großen Beifalls im Lauf der Saison wiederholt wurde. Günther Schulz-Fürstenberg vermittelte in einer Uraufführung ein Konzert für Violoncello und Orchester op. 28 von Felix Nowowiejski (geb. 1877), das jedoch des nötigen inneren symphonischen Skelettes so sehr ermangelte, um auch andere Solisten zu ermutigen, es in ihr Repertoire aufzunehmen.

Im „Verein der Künstler und Kunstfreunde" war Georg Kulenkampff mit Siegfried Schultze am Klavier gefeierter Gast. Ein tiefes Erlebnis war auch der Kammermusikabend des Quartetto di Roma im Residenz-Theater. Für den letzten Abend des Vereins war Gertrude Pitzinger verpflichtet. Diesem Gastspiel sah man nach den großen Erfolgen der Künstlerin in Amerika mit besonderer Spannung entgegen. Der Abend gehörte dank der tiefen Charakterisierungs- und Vortragskunst Gertrude Pitzingers zu den stärksten Eindrücken des Winters. Dr. Richard Meißner

Westdeutsches Musikleben

Köln

Konzerte. Die ausklingende Konzertzeit brachte noch eine Fülle außergewöhnlicher und festlicher Veranstaltungen. Edwin Fischer hatte mit seinem Wagemut, im Gürzenich drei „Bach-Festtage" zu unternehmen, einen sich steigernden und mittelbar den Zielen des Bach-Vereins wirksam dienenden Erfolg. Mit seinem Kammerorchester, bewährten Meisterschülern (Helene de Costa, K. A. Schirmer, F. Gebhardt) und den Solisten F. Kröckel (Flöte) und K. Freund (Violine) gestaltete er Konzerte für ein bis vier Klaviere, die Brandenburgischen Konzerte Nr. 3 und 5, das *a*-moll-Konzert für Flöte, Geige, Klavier und Streichorchester und das Ricercare aus dem „Musikalischen Opfer", durch den Aufbau der Vortragsfolge stete Spannung erzielend, getreuen Dienst am Werk verbindend mit dem musikantischen Schwung eines schöpferischen Temperaments und durch die Überlegenheit einer zwingenden Persönlichkeit alle Mitwirkenden unter seinen weitgespannten Ausdruckswillen zur Einheit fügend. — In dem Festkonzert zur Säkularfeier der Universität Köln spielte Edwin Fischer, dem die Kölner Universität 1928 die Würde eines Ehrendoktors verliehen hat, das Klavierkonzert in *B*-dur von Brahms mit der ihm eigenen impulsiven Kraft. Das Städtische Orchester brachte unter der straffen Leitung von Prof. Eugen Papst Beethovens Egmont-Ouvertüre, der Gürzenich-Chor in sorgfältigster Ausfeilung die Fest- und Gedenksprüche von Brahms und zum Schluß in machtvoller Entladung das „Halleluja" aus Händels „Messias". — Im Rahmen der NS.-Gemeinschaft „Kraft durch Freude" musizierte das nationalsozialistische Reichs-Symphonieorchester unter Leitung von Generalmusikdirektor Franz Adam im Gürzenich mit einer gehaltvollen und hohe Anforderungen stellenden Vortragsfolge. Das Orchester, der mit gesammelter Energie seine Aufgabe erfüllende Dirigent und die technisch und künstlerisch gut fundierte Pianistin Ilse v. Tschurtschentaler wurden mit Recht außerordentlich gefeiert.

In der „Engelbert Haas-Musikschule" hörte man fein geschliffene, melodienfrohe Sologesänge H. Ungers, mit klangedlem Ausdruck von der Altistin Käthe Höfer vorgetragen, klavieristisch von K. Ottersbach feinfühlig untermalt. In die glückliche Wiedergabe der Präludien Chopins teilten sich Ilse Düllberg und Therese Kannen, die als starke Begabungen der Meisterklasse Heinz Schüngelers angehören. — In einem Kreise Kölner Künstler setzte sich die vorzüglich disponierte Sopranistin Lore Schröter für eine gemütvolle, volksliedhafte Liederfolge von Albert Schneider und für edel erfundene, klavieristisch reich ausgestattete Gesänge von Paul Wibral ein, die dieser mit feinnerviger Anschlagskultur begleitete. Je eine Kantate von Bach und Händel in köstlicher Blockflötentönung durch Hermann und Trude Bödecker gingen voraus. Die rein instrumentale Umrahmung gaben Mozarts Klarinettentrio mit H. Bertram als gewandtem Bläser, eines der Schumannschen Märchenbilder und die Bratschensonate von P. Juon, bei deren Wiedergabe die über eine blühende Tongebung verfügende Hilde Heydt und die temperamentvolle Pianistin Hanna Büttefür sich als harmonisch abgestimmte Kammermusikerinnen erwiesen. — Zur Förderung zeitgenössischer österreichischer Komponisten fand ein Konzert statt, bei dem das Kunkel-Quartett mit P. Gloger das Klarinettenquintett *es*-moll von F. Reidinger zu ausdrucksvoller Darstellung brachte und die vorzügliche Sopranistin Adelheid Holz Lieder von Reichel und I. Marx sang. Ihr feinfühliger Begleiter war A. Davidts, der mit O. Schmitz-Friedrich Passacaglia und Fuge in *g*-moll für zwei Klaviere von F. Frischenschlager spielte.

Von den zahlreichen Musikabenden der Hochschule seien erwähnt ein in Vortragsfolge und Durchführung vorzüglich gelungenes Kammermusikkonzert mit Werken von E. Straesser und ein froh gestimmtes Chorkonzert der Abteilung für Schulmusik unter der bewährten Leitung von Prof. D. Stoverock. — Neue Orgel- und Chormusik bot die Abteilung für evangelische Kirchenmusik. Prof. Michael Schneider spielte in meisterlicher Gestaltung zwei ausdruckstiefe Werke von Hermann Schroeder und die kanonischen Variationen über „Christus, der ist mein Leben" und Passamezzo und Fuge *g*-moll von J. N. David. Die Singgemeinde Oberhausen unter Leitung von K. H. Schweinsberg sang mit gutem Stilempfinden und schöner Klanggebung Motetten von Pepping und David und Choralsätze von Micheelsen. — Die drei Schlußkonzerte der Hochschule waren Wesensschau geleisteter Arbeit und Verwirklichung hochgespannter Ziele. Legten die beiden ersten Abende Zeugnis ab von dem hohen künstlerischen Stand des Chors und Orchesters der Hochschule, so stellte der letzte, kammermusikalisch gehaltene Abend die solistischen Leistungen der Schüler und die erzieherische Bedeutung der Lehrenden ins hellste Licht.

A. Weber

Bielefeld

Die letzten Konzerte des Städtischen Orchesters unter der Leitung von Musikdirektor Werner Gößling und Dr. Hans Hoffmann brachten beachtlich viel neuere Musik. Es kamen zu Wort: Ernst Pepping mit den Variationen für Orchester über ein Thema von Senfl, Eugen Zador mit einem Ungarischen Capriccio und Béla Bartók mit seiner Musik für Saiteninstrumente und Schlagzeug. Ferner erklang hier zum ersten Male H. J. Therstappens Bremische Serenade und das neue Klavierkonzert von Kurt Thomas, das Max Martin Stein spielte und das viel Beifall fand. Die Pflege der großen klassischen Tradition wurde mit Bruckner, Brahms und Haydn fortgesetzt.

Unter den Konzerten des Musikvereins ist eine stimmungsvolle Aufführung der Schützschen Matthäus-Passion in der Altstädter Nikolaikirche besonders erwähnenswert, die der sogenannte „Kleine Chor" am Altar der Kirche sang. Mit feinster Einfühlung in Stil und Tonsprache des Werkes sangen Hans Hoffmann den Evangelisten und Paul Gümmer die Jesusworte. Mit Regers Requiem wurde der Heldengedenktag begangen. Sein Symphonischer Prolog zu einer Tragödie und Bachs Trauerode umrahmten das Werk; Elisabeth Delseit und Gertrude Pitzinger wirkten als Solistinnen in dieser Feierstunde. Ende Mai fand eine besonders eindrucksvolle Aufführung von Monteverdis Orpheus in der Bearbeitung von Carl Orff in der Rudolf Oetker-Halle statt. Dazu hielt Prof. Dr. Korte (Münster) einen wertvollen Einführungsvortrag. Der Aufführung unter der Leitung von Dr. Hans Hoffmann ging eine „Sonate" des Giovanni Gabrieli voraus. Ein Abend, der in seiner stilvollen Geschlossenheit jener Kunstepoche der ersten Oper viele Freunde gewann.

Die Oper des Stadttheaters, das sich unter der Intendanz von Dr. Alfred Kruchen eines besonders guten Besuches erfreut, hatte großen Erfolg mit Publikumswerken: Butterfly (mit Lore Hoffmann als Butterfly) und Cavalleria rusticana und Bajazzo. Von neueren Opernkomponisten war Wolf-Ferrari mit Susannens Geheimnis vertreten. Dem kammermusikalisch fein gebrachten Einakter (musikalische Leitung: Werner Gößling) war das Coppelia-Ballett von Delibes beigegeben, in dem die neue Ballettmeisterin Anni Menge beachtliches choreographisches und tänzerisches Talent entfaltete. In Gersters Volksoper Enoch Arden bewies Georg Goll sein großes darstellerisches wie gesangliches Können in der Titelrolle, und auch

die Annemarie der Irene Hoebink war eine sympathische Leistung. Die Regie Heinz Rückerts, die interessanten, werkgetreuen Bühnenbilder Franz Hosenfeldts und vor allem die zielsichere musikalische Führung Kurt Eichhorns voll Schwung und Atmosphäre gaben einen schön geschlossenen Eindruck.

Der Höhepunkt der Opernspielzeit waren zwei Tristan-Aufführungen mit Albert Seibert und Dr. Pölzer als Tristan und Lotte Schrader und Frida Leider als Isolde und Margarete Klose als Brangäne. Das Orchester unter der Führung von Werner Gößling ging ganz in dem Werke auf. Für unsere Musiker war dies bereits der Auftakt zu den Detmolder Aufführungen der Richard Wagner-Festspielwoche zu Pfingsten, deren orchestralen Teil das Bielefelder Orchester bestritt, wobei es viel Ruhm und Anerkennung erntete. Dr. Friedrich Lange

Ältere Musik in Neuausgaben

Unter den Verlagserscheinungen unserer Zeit nehmen die Neuausgaben älterer Musikwerke, vor allem aus der Zeit des Barock, nach wie vor breiten Raum ein. Es fehlt nicht an Stimmen, die diesen Vorgang als Hemmung der lebendigen Musikübung bezeichnen. So lange sich indessen unsere Praxis auch weiterhin noch als aufnahmefähig für die alte Kunst erweist, verlieren diese Neuausgaben ihre Berechtigung nicht. Erst dort, wo das Alte als bequemes Mittel benutzt wird, um sich verantwortungslos vor den Aufgaben der eigenen Zeit zu drücken und wo es — von den Komponisten — platt (mit einigen falschen Noten!) nachgeahmt wird, muß die Gegenwehr einsetzen. Mit Bewunderung stehen wir immer wieder vor den musikalischen Gebilden eines Kunstabschnitts, der einen so eindeutigen „Gegenwartsstil" besaß wie die Zeit der Schütz, Bach und Händel.

Als Nachlese der Schütz-Erneuerung unserer Tage legt Dr. Hans Hoffmann das zuvor schon in der Gesamtausgabe veröffentlichte liebliche Madrigal „Vier Hirtinnen, gleich jung, gleich schön" von Heinrich Schütz vor (Bärenreiter-Verlag). Der in der Musikübung der alten Zeit als Chorleiter und Sänger bestens bewanderte Herausgeber ist diesmal, durch Erfahrung gewitzigt, wieder mehr zur stärkeren Bezeichnung der Vorlage übergegangen, zweifellos ein beachtenswerter Vorgang in dem sonst dem „Urtext" zustrebenden Herausgeberbrauch unserer Zeit. Aus dem Schützschen Schülerkreis stammt David Pohle, der als Kapellmeister der kleinen mittelsächsischen Höfe in Weißenfels, Merseburg und Zeitz seinen Mann stand. Von ihm gibt Prof. Willibald Gurlitt zwölf Liebesgesänge für zwei Singstimmen, zwei Violinen und Generalbaß auf gehaltvolle Odentexte von Flemming heraus (Bärenreiter-Verlag), prachtvolle Beispiele für die affektgesättigte Tonsprache jener Zeit. Herman Mulder, der schon einmal vier Soprankantaten von Händel bearbeitet hat, bringt nun dem Alt oder Bariton fünf Kantaten des Meisters. Sein Begleitpart ist in Hinsicht auf das heutige Klavier gestaltet. Die Generalbaßbezifferung ist dankenswerterweise beigegeben. Wieder bewährt Hans Joachim Moser seine Gabe zur deutschen Nachdichtung der Texte.

Neben dieser Gesangskammermusik sind zwei barocke Opernwerke hervorzuheben. In der neuen Denkmälerreihe „Das Erbe deutscher Musik", und zwar als 3. Band der von Prof. Friedrich Blume (Kiel) geleiteten Landschaftsdenkmale Schleswig-Holsteins und der Hansestädte (Verlag Litolff) erhalten wir Arien, Duette und Chöre aus der Oper „Erindo" von Johann Sigismund Cusser, herausgegeben von Dr. Helmuth Osthoff. Sie offenbaren diesen Vorgänger Reinhard Keisers an der frühen deutschen Oper in Hamburg als eine die Geistesströmungen seiner Zeit höchst persönlich in sich verarbeitende Künstlernatur. Edle melodische Kraft und reiche Gestaltungsgabe kennzeichnen die Stücke dieser 1693 aufgeführten, leider nicht vollständig auf uns gekommenen Oper. Vor allem der Kenner und Freund der barock-galanten hamburgischen Musikpflege schöpft aus dieser auch wissenschaftlich und editionstechnisch vorzüglichen Ausgabe reichen Nutzen.

Nicht der gleiche strenge Maßstab darf an die von Gerd Kärnbach stammende Neugestaltung des Einakters „Polifem" von Giovanni Battista Bononcini gelegt werden (Verlag Fürstner). Der Bearbeiter richtet sich ausdrücklich an die Praxis, die denn auch von dem allerliebsten, für die kunstsinnige Königin Sophie Charlotte von Preußen geschriebenen Werklein bei der 700-Jahrfeier der Reichshauptstadt wieder Notitz genommen hat (vgl. AMZ. Nr. 34/35, Jg. 1937). Der Wissenschaftler bedauert bei dieser Ausgabe sehr, daß Kärnbach sich nicht deutlich über seine Bearbeitungstechnik der nur handschriftlich vorliegenden Partiturskizze ausläßt. Der Praxis werden freilich manche nicht recht überzeugende Stellen des im Klavierauszug vorgelegten Werkes, die fehlenden, gerade für sie so notwendigen Rezitativvorhalte usw. leider wenig ausmachen. Für die heutzutage so beliebten historischen Aufführungen in den alten Schlössern ist das knapp gefaßte Werk eine willkommene Gabe, der man sich mit Vorteil bedienen sollte. Alle Achtung vor dem melodischen Können des Komponisten! Wer eine Siciliana schreiben konnte wie die Arie der Galathea „Wo du bist" kämpfte nicht unebenbürtig mit Händel um die Siegespalme.



Gern werden die Blockflötenbegeisterten zu dem Heft „Aus Alt-England" (Verlag Schott) greifen, in dem reizende Tänze und Stücke von Purcell und unbekannteren Künstlern seiner Zeit für das wieder so beliebte Hausmusikinstrument (Alt-*F*) zusammengestellt sind. Der „Vielschreiber" Telemann entzückt uns mit jedem neuen Werk, das wir von ihm kennen lernen. Auch die von W. Hinnenthal vorgelegte *c*-moll-Sonate für Violine (Oboe) und Cembalo (Klavier) mit Violoncello ad libitum (Verlag Breitkopf und Härtel, Kammersonate Nr. 13) birgt wieder eine Fülle schönster musikalischer Einfälle. Friedemann Bach beschließe diese Übersicht mit den aus dem Nachlaß des verdienstvollen Jenaer Musikpädagogen Prof. Eickemeyer von Prof. C. A. Martienssen herausgegebenen Acht Fugen für Klavier oder Cembalo (Verlag Litolff). Friedemann, diese im Gegensatz zum Bruder Philipp Emanuel am Widerstreit der Zeitströmungen zwischen Barock und Empfindsamkeit zerbrechende Künstlernatur, schrieb sie für die in strengster musikalischer Schule ausgebildete preußische Prinzessin Anna Amalia, Friedrichs II. Schwester. Er ist in diesen Fugen deshalb ersichtlich bemüht, das gute Alte zu bewahren. Reizvoll ist es zu beobachten, wie — fast wider Willen — auch bei ihm dann überall der neue Geist durchschlägt. Die lohnende Neuausgabe ist ziemlich reich bezeichnet und wohl mehr für das Pianoforte gedacht. Dr. Richard Petzoldt

Kleine Mitteilungen

Für die **Reichsmusiktage 1939** sind Einsendungen unter der Bezeichnung „Reichsmusiktage 1939" bis 31. Oktober d. J. an die Reichsmusikkammer, Fachschaft Komponisten, Berlin SW 11, Bernburger Straße 19, zu richten. Es können Werke jeder Gattung eingesandt werden, also Symphonien, Instrumentalkonzerte, Chorwerke, Kammermusik einschließlich Lieder, sowie Opern. Die Einsendungen können nur durch die Komponisten selbst erfolgen oder in deren Auftrag durch ihre Verleger.

Auf Anregung des Herrn Reichsministers für Volksaufklärung und Propaganda findet vom 9.—16. Oktober in Frankfurt a. M. ein **„Internationaler Kongreß für Singen und Sprechen"** statt. Zweck des Kongresses ist die Zusammenführung der Künstler, Wissenschaftler, Techniker, kurz aller, die sich praktisch oder forschend, lehrend oder lernend mit dem künstlerischen Singen und Sprechen befassen, um durch Vorträge und Aussprachen dieses Arbeitsgebiet zu befruchten. Mit den Vorbereitungen dieses Kongresses wurde ein Arbeitsausschuß unter Leitung von Prof. Max Donisch beauftragt.

Der Führer und Reichskanzler hat am 22. Mai 1938, dem Tage der 125. Wiederkehr des Geburtstages Richard Wagners, die **Errichtung einer Richard Wagner-Forschungsstätte in Bayreuth** angeordnet. Die Leitung der Forschungsstätte ist dem Stadtbibliothekar der Stadt Bayreuth, Archivar des Hauses Wahnfried, Dr. Otto Strobel, übertragen worden. Die Aufgabe der Richard Wagner-Forschungsstätte ist unter Auswertung des von Wagner hinterlassenen Vermächtnisses das Leben und Werk Richard Wagners zu erforschen und gegebenenfalls der Öffentlichkeit zugänglich zu machen. Vorgesehen ist u. a. die Herausgabe einer neuen umfassenden, auf dem gesamten Quellenmaterial aufgebauten Lebensbeschreibung Richard Wagners. Die Stadt Bayreuth erwarb die



Wagner-Sammlung des ehemaligen Herausgebers der Berliner „Täglichen Rundschau" Dr. Manz. Die Sammlung umfaßt 43 Briefe des Meisters an Freunde und Mitarbeiter sowie 20 Briefe, die an Wagner gerichtet worden sind. Die Stadt Bayreuth hat die Sammlung dem Archiv der Richard Wagner-Gedenkstätte überwiesen.

In einem Erlaß an den zuständigen Reichsstatthalter hat der Reichsinnenminister zu der **Erhebung einer Musikinstrumentensteuer** durch eine mitteldeutsche Stadt Stellung genommen. Die Auffassung, daß der Besitz eines oder mehrerer Tasteninstrumente im privaten Haushalt eine Sonderbesteuerung rechtfertige, sei mit den heutigen musikkulturellen Zielen nicht in Einklang zu bringen. Die Beibehaltung einer solchen Steuer könnte einen großen Teil der musikliebenden Volkskreise von der Pflege des Hausmusikgedankens zurückhalten und die Bestrebungen, alle Bevölkerungsschichten mit dem Gedanken der allgemeinen Musikpflege zu durchdringen, empfindlich hemmen. Auch wären wirtschaftlich ungünstige Auswirkungen auf die Entwicklung des wiederaufstrebenden Musikinstrumentengewerbes zu befürchten. Deshalb hat der Minister um Aufhebung der betreffenden Steuerordnung ersucht.

Eine kürzlich veranstaltete Umfrage des Deutschen Gemeindetages hat ergeben, daß in etwa fünfzig deutschen Städten **Konzerte in Burgen und Schlössern** abgehalten werden. In den meisten Fällen handelt es sich um sogenannte „historische Konzerte", doch ist man mehr und mehr dazu übergegangen, auch die zeitgenössischen Komponisten in diesem festlichen Rahmen zu Gehör kommen zu lassen. Neben der oft ausgezeichneten akustischen Wirkung sind die prunkvollen, architektonisch hervorragenden Säle unserer alten Schlösser das gegebene Podium musikalischer Aufführungen. Die Umfrage hat gezeigt, daß der künstlerische Erfolg in allen Fällen gewährleistet war und auch gewährleistet sein wird. Nicht immer hingegen war der wirtschaftliche Erfolg gesichert.

Nach einer Mitteilung von Staatsrat Heinz Tietjen werden die **Bayreuther Festspiele bis auf weiteres in jedem Sommer** veranstaltet werden. Für die weitere Ausgestaltung waren einmal die ungewöhnliche Beteiligung der deutschen Arbeiterschaft und der deutschen Jugend und zum anderen das Anwachsen des Besucherzustroms aus dem Ausland bestimmend. Die Erschließung neuer Besucherschichten hat dazu geführt, daß im kommenden Jahr die Aufführunganzahl von neunzehn auf neunundzwanzig erhöht wird. Als Neueinstudierung ist „Der fliegende Holländer" vorgesehen. Der Leiter der Mailänder Scala, Victor de Sabata, der in Deutschland ständiger Gast der Berliner Staatsoper und des Berliner Philharmonischen Orchesters ist, wurde eingeladen, im nächsten Jahr bei den Bayreuther Festspielen den „Tristan" zu dirigieren.

Im Zusammenhang mit den Bestrebungen des Heimatwerkes Sachsen ist es gelungen, die **Sächsische Volksliedersammlung**, die dereinst von Karl Reuschel begründet wurde und seit Jahren nicht mehr fortgesetzt worden ist, wieder ins Leben zu rufen. Ein Volksliedausschuß, an dessen Spitze der Vorsitzende des Heimatwerkes Sachsen, Friedrich Emil Krauß, steht, wird diese Aufgabe vollenden.

Der **Schubert-Bund Essen**, unter den kleinern Männerchören in Deutschland einer der namhaftesten, unternimmt zur Zeit in der Stärke von 45 Stimmen eine Konzertreise ins Ausland. Sie führt nach Wien, Budapest, Bukarest, ins Banat und nach Siebenbürgen (Kronstadt, Hermannstadt) und berücksichtigt außerhalb dieser Strecke noch mehrere deutschsprachige Teile Ungarns und Rumäniens.

In Bamberg, wo der romantische Dichter und Komponist einige Zeit als Kapellmeister wirkte, ist eine **E. T. A. Hoffmann-Gesellschaft** gegründet worden. Die Gesellschaft veranstaltet Vorträge und Vorlesungen, dichterische und musikalische, einzeln und in Festwochen. Eine besonders liebevolle Aufgabe wird ihr die Pflege des E. T. A. Hoffmann-Hauses mit dem darin begründeten Museum sein. Die Herausgabe von „Mitteilungen der E. T. A. Hoffmann-Gesellschaft", jährlich in mehreren zwanglosen Heften erscheinend, wird das geistige Band unter den Mitgliedern bilden. Vorsitzender ist Dr. Wilhelm Arent. Die Geschäftsstelle befindet sich beim Städtischen Verkehrsamt Bamberg.

Der gesamte **musikalische Nachlaß Wolfgang v. Bartels'** ist in den Besitz der Musikbücherei München übergegangen.

Die diesjährige **Niederdeutsche Tagung** findet am 27. und 28. August in Hamburg-Bergedorf und in Altengamme in den Vierlanden statt. Sie steht im Dienste niederdeutscher Volksmusik und bringt außerdem auf der Bergedorfer Freilichtbühne das preisgekrönte plattdeutsche Freilichtspiel von Hans Heitmann (Lübeck) „De Schimmelrieder" zur Aufführung.

Die wegen der Österreich-Abstimmung verschobene **Musikwoche im Gau Magdeburg-Anhalt** wird vom 24. September bis 1. Oktober durchgeführt. Man denkt an ein Gastkonzert der Wiener Philharmoniker unter Knappertsbusch, ein Festkonzert in Köthen und Dessau unter Leitung von Prof. Paul Graener und Dr. Heinz Drewes. Prof. Hermann Abendroth wird zu den Musikerziehern des Gaues sprechen, der Leiter des Deutschen Sängerbundes, Staatsrat Meister, vor der Aufführung von Hermann Grabners „Segen der Erde". Anläßlich der 250-Jahrfeier Johann Friedrich Faschs ist an seiner Wirkungsstätte ein Konzert mit Werken des Anhalt-Zerbstschen Hofkapellmeisters vorgesehen. — Nachdem zahlreiche Gaue bereits eine eigene Wanderbühne besitzen, wird auch der Gau Magdeburg-Anhalt von der nächsten Spielzeit an über eine eigene Bühne verfügen, deren Aufgabe es ist, die kleineren Orte zu bespielen, die über die erforderlichen bühnentechnischen Voraussetzungen verfügen. Die Deutsche Landesbühne wird als „Deutsche Landesbühne e. V., Gau Magdeburg-Anhalt" ihren Sitz von Berlin nach Bernburg verlegen und ihre Tätigkeit am 25. September mit der Aufführung von „Figaros Hochzeit" eröffnen. Im Laufe der Winterspielzeit sollen dann hundertfünfundachtzig Aufführungen in zwanzig Orten geboten werden, und zwar Opern, Operetten, klassische und moderne Schauspiele.

In Boppard wird gegenwärtig eine **Humperdinck-Ausstellung** veranstaltet, auf der wertvolle Erinnerungsstücke an den Komponisten Engelbert Humperdinck gezeigt werden. Den Mittelpunkt der Schau bildet die Originalpartitur der Oper „Hänsel und Gretel", die bis heute mehr als 11000 Aufführungen erlebt hat. Die Sammlung, die sich bisher im Humperdinck-Schlößchen befand, wurde von dem Sohn des Komponisten dem Bopparder Heimatmuseum als Leihgabe überlassen.

Der Deutsche Sängerbund hat beschlossen, Ende Juni oder Anfang Juli des Jahres 1939 wiederum eine **Nürnberger Sängerwoche**, die fünfte in dieser Reihe, zu veranstalten. Die bisherigen Sängerwochen in den Jahren 1927, 1929, 1931 und 1934 haben in erfreulichem Maße befruchtend auf die Männerchorliteratur gewirkt. Auch im nächsten Jahre soll in Nürnberg neues Chorgut herausgebracht werden. Der Deutsche Sängerbund erläßt an alle deutschen Tonsetzer den **Aufruf zur Einsendung von Kompositionen.** Irgendwelche Einschränkungen in bezug auf den Charakter oder auf die Dauer der Werke und ihre Art werden nicht gemacht. Die Einsendung kann im Manuskript oder in gedruckter Form erfolgen. Von der Einsendung ausgeschlossen sind Kompositionen, die vor dem 1. Januar 1936 im Hofmeister-Katalog aufgeführt sind, ferner die Werke, die dem Gutachter-Ausschuß bei früheren Nürnberger Sängerwochen schon einmal vorgelegt worden sind, und schließlich Chorwerke von kurzer Aufführungsdauer, die einen großen Orchesterapparat beanspruchen. Besonders gesucht sind wertvolle a cappella-Chöre, die von kleinen und kleinsten Vereinen gesungen werden können. An dem Ausschreiben können sich nur Tonsetzer beteiligen. Sie werden ersucht, ihre Manuskripte oder gedruckten Werke (mit obiger Einschränkung) in drei Partituren (bei größeren Werken Partitur und Klavierauszug) bis spätestens zum 1. Dezember 1938 an die Geschäftsstelle des Deutschen Sängerbundes einzusenden. Die Anschrift lautet: Berlin W 35, Potsdamer Straße 45, bis zum 30. September 1938; Berlin-Wilmersdorf, Westfälische Straße 88, ab 1. Oktober 1938.

Zur Förderung der Laienmusikpflege auf dem Lande und in kleineren Städten haben die Reichsmusikkammer und der Deutsche Gemeindetag eine Vereinbarung über den Einsatz von **Gemeindekapellen** abgeschlossen. Nach dieser Regelung, deren Einführung allen Gemeinden bis zu 20000 Einwohnern empfohlen wird, kann einer im Gemeindegebiet ansässigen, leistungsfähigen Laienmusikvereinigung die Bezeichnung Gemeinde- oder Stadtkapelle verliehen werden, wenn das örtliche Musikbedürfnis nicht durch eine in der Umgebung stehende Berufs- oder Lehrlingskapelle befriedigt wird.

Die NSDAP. hat in Zusammenarbeit mit der Stadt Wien, der Hitler-Jugend und der NS-Gemeinschaft „Kraft durch Freude" eine **„Musikschule der Stadt Wien mit den Musikschulen für Jugend und Volk"** begründet. Sie gliedert sich in eine Hauptschule, die den Rang eines Konservatoriums hat, in die Zweigschulen der Hitler-Jugend (Städtische Jugendmusikschulen) und in die Zweigschulen der NS.-Gemeinschaft „Kraft durch Freude" (Musikschulen des deutschen Volksbildungswerkes).

Eine großangelegte Ehrung Hans Pfitzners bereitet die Stadt Frankfurt a. M. für Mai 1939 vor. Anläßlich des 70. Geburtstages des Komponisten, der in Frankfurt seine Jugendjahre verlebt und am Hochschen Konservatorium studiert hat, wird im Rahmen einer **Pfitzner-Woche** ein möglichst vollständiges Bild seines Schaffens gegeben werden. Als erste deutsche Bühne plant das Frankfurter Opernhaus einen Zyklus aller fünf Bühnenwerke Pfitzners: in neuer Inszenierung den „Armen Heinrich", die „Rose vom Liebesgarten" und das „Christelflein", dazu die bekannten Aufführungen des „Palestrina" und das „Herz". Im „Museum" wird das letzte Freitagskonzert fünf symphonischen und konzertanten Werken des Komponisten gewidmet sein. Der Cäcilien-Verein kündigt eine Aufführung der Kantate „Von deutscher Seele" an, und ein Kammermusikabend verspricht einen Überblick über das reiche Liedschaffen. In die musikalische Leitung der Festwoche teilen sich der Komponist, Franz Konwitschny und Bertil Wetzelsberger. Kr.

Die diesjährigen **Kasseler Musiktage** des Arbeitskreises für Hausmusik werden vom 7.—9. Oktober abgehalten. Im Anschluß daran führt die Fachschaft Musikerzieher in der Reichsmusikkammer vom 10.—13. Oktober vier Arbeitstage durch. In Fortsetzung und Ergänzung der auf der Zweiten Freiburger Orgeltagung im Juni 1938 gewonnenen Erfahrungen und Erkenntnisse soll während der Kasseler Musiktage insbesondere auch die Bedeutung von Positiv und Portativ für die Hausmusik im weitesten Sinne herausgestellt und praktisch erprobt werden. Näheres durch den Veranstalter: Arbeitskreis für Hausmusik, Kassel-Wilhelmshöhe, Heinrich Schütz-Allee 35.

Da das Salzburger Festspielhaus, das bereits zweimal umgebaut worden ist, nicht den Anforderungen entspricht, die man in Deutschland an ein für Festaufführungen bestimmtes Theater stellt, ist wahrscheinlich der **Bau eines neuen Salzburger Festspielhauses** notwendig. Das neue Haus soll im Stadtgebiet errichtet werden, doch ist die Platzfrage noch nicht endgültig entschieden. Ebenso steht auch der spätere Verwendungszweck des alten Festspielhauses noch offen.

In einer geschmackvoll ausgestatteten, reich bebilderten Kunstdruckschrift, die in Zusammenarbeit mit dem Städtischen Kulturamt und dem Städtischen Verkehrsamt die im vergangenen Jahre neugeschaffene Konzertdirektion Leipzig G. m. b. H. herausgab, werden die **„Kulturstätten und Künstler der Musikstadt Leipzig“** anschaulich vor Augen geführt. Durch diese Schrift sollen Zusammenarbeit und Erfahrungsaustausch angeregt werden mit allen im deutschen Konzertleben tätigen Musikfreunden, schaffenden und nachschaffenden Tonkünstlern sowie allen Konzerte und musikalische Darbietungen veranstaltenden Organisationen, Vereinen und Verbänden.

Personal-Nachrichten

Im Alter von sechzig Jahren starb der Dichter und Komponist des bekannten Tiperary-Liedes, **Jack Judge,** ein ehemaliger Fischhändler. „It's a long way to Tiperary“ war während des Krieges das Lied der englischen Soldaten. Es machte seinen Verfasser zum reichen Mann. Das Lied wurde im Jahre 1912 auf Grund einer Wette in vierundzwanzig Stunden geschrieben. Es wurde kurz vor dem Krieg auf Varietébühnen viel gesungen und machte von dort zu Beginn des Krieges seinen Weg nach Frankreich, wo es von den Franzosen vielfach für die britische Nationalhymne gehalten wurde. Auch bei dem jüngsten Königsbesuch in Frankreich ist es viel gespielt und gesungen worden.

An Stelle des aus Gesundheitsrücksichten in den Ruhestand getretenen Prof. Dr. Trautz ist der deutsche Japanologe Dr. **Hans Eckardt** zum Direktor des Deutschen Forschungsinstituts Kioto ernannt worden. Dr. Eckardt gilt vor allem auch als Kenner der klassischen japanischen Musik, über die er vor einiger Zeit im Berliner Harnack-Haus wissenswerte Ausführungen machte (vgl. AMZ. Nr. 7, Jg. 1938).

Als Nachfolger von Willy Seidl, der einer Berufung nach Wien gefolgt ist, wurde der Kapellmeister und Komponist **Horst Platen** (Nürnberg) zum Intendanten des Fürther Stadttheaters ernannt.

Catharina van Rennes, die als Lehrerin für Gesang und Klavier, Dirigentin und Komponistin von Kantaten und Kinderliedern in Holland zu den bekanntesten Erscheinungen des Musiklebens zählt, beging am 2. August in ihrem jetzigen Wohnsitz Amsterdam ihren 80. Geburtstag. Von ihren Kompositionen sind vor allem die Terzette für Frauenstimmen „Kleine Wassertropfen, kleine Körner Sand“ (aus op. 1) und „Sandmännchen“ (aus op. 4) Welterfolge geworden.

Im Monat August sind drei Geburtstage namhafter Schweizer Musiker zu vermerken: am 18. August wurde Dr. h. c. **Fritz Brun** in Bern, der Komponist mehrerer sehr beachteter Symphonien, 60 Jahre alt. Den 50. Geburtstag feiert am 22. August Prof. Dr. **Antoine-Elisée Cherbuliez,** der namhafte Musikschriftsteller und Dozent der Universität Zürich. Ferner vollendet der bekannte Lied- und Chorkomponist **Heinrich Pestalozzi** in Zürich sein 60. Lebensjahr am 26. August. Es verdient Erwähnung, daß alle drei ihre musikalische Erziehung zum großen Teil in Deutschland genossen haben: Brun in Köln bei Franz Wüllner, Cherbuliez bei Reger und Wille, Pestalozzi in Berlin bei Kahn und Behm.

Theater und Oper

Arnheim. Die holländische Stadt Arnheim, die im Oktober ein neues Theater eröffnen wird, hat das Duisburger Stadttheater eingeladen, die Eröffnungsaufführung zu übernehmen. Auf der neuen holländischen Bühne, die im Oktober ihre Spielzeit eröffnen wird, gelangt als erstes Werk Wagners „Tristan und Isolde“ zur Aufführung.

Berlin. Die Volksoper hat die Oper „Der Gondoliere des Dogen" von Reznicek und „Der Herr von Gegenüber" von Schliebe zur Berliner Erstaufführung erworben.

Braunsberg. Einen ausgezeichneten Besuch hatte das diesjährige Festspiel auf der Freilichtbühne des Braunsberger Stadtwaldes. „Der Waffenschmied" von Lortzing fand eine treffliche Wiedergabe durch das Königsberger Opernhaus.

Bremen. Der neue Intendant des Staatstheaters Bremen, Curt Gerdes, hat den Generalintendanten Oskar Walleck in München als Gastregisseur für mehrere Operninszenierungen der kommenden Spielzeit verpflichtet. Walleck wird neben Verdis „Macbeth" an erster Stelle die vom Staatstheater Bremen erworbene deutsche Erstaufführung der jüngsten Oper des italienischen Komponisten G. F. Malipiero, „Antonius und Cleopatra", inszenieren.

Breslau. Die Pläne für die Neugestaltung Breslaus nach den Ideen des Gauleiters und Oberpräsidenten Josef Wagner, die die Zustimmung des Führers erhalten haben, sehen auch eine Neugestaltung des Breslauer Schloßplatzes vor. Hierfür bestehen zwei Pläne: der eine sieht den Abbruch sowohl der Oper als auch des Museums und Neuerrichtung des Opernhauses vor auf dem Platz, auf dem heute das Altertumsmuseum steht. Der zweite hingegen will den Theaterneubau auf dem alten Platz des Opernhauses errichten unter Hinzunahme von Grund und Boden des jetzigen Brigadegebäudes, das abgebrochen werden soll.

Innsbruck. Die Innsbrucker städtische Bühne wird mit Hilfe der 50000 RM., die Reichsminister Dr. Goebbels zur Verfügung gestellt hat, einem gründlichen Umbau unterzogen. Für die kommende Spielzeit, die am 16. September beginnt, ist eine sechsundsiebzig Personen starke Spielschar verpflichtet worden. Künstler von Weltruf, wie Maria Müller, Helge Roswaenge, Josef Manowarda u. a. werden gastspielweise auftreten.

Magdeburg. „Gudrun", die neue Oper von Ludwig Roselius, kommt an den Städtischen Bühnen zur Uraufführung.

— Intendant Generalmusikdirektor Erich Böhlke hat das Weihnachtsmärchen „Vom Himmel geholt" von Marie-Charlotte Siedentopf zur Uraufführung erworben. Die Musik schreibt Manfred Wolf, Kapellmeister an der Magdeburger Oper.

Meersburg. Als letzte Veranstaltung seiner Mozart-Tage 1938 brachte Meersburg am Bodensee eine Aufführung des Mozartschen Jugendwerks „Bastien und Bastienne", das dem Meersburger Arzt Anton Mesmer (1734—1815) gewidmet wurde. Die Oper wurde durch Kräfte des Konstanzer Stadttheaters im Neuen Schloß aufgeführt.

München. Dr. Oscar v. Pander ist von der Deutschen Akademie (München) eingeladen worden, im Fortbildungskreis für Ausländer sechs Vorträge über „Die deutsche Oper der Gegenwart" zu halten.

Oppeln. Im Zuge der Erneuerung wichtiger deutscher Kulturinstitute wird auch in Oppeln ein neues Stadttheater als Ersatz für die alte Bühne, die den Anforderungen des modernen Spielbetriebs nicht mehr genügte, errichtet werden. Um geeignete Entwürfe zu erlangen, hatte die Stadt Oppeln ein Preisausschreiben veröffentlicht, an dem sich sechsundzwanzig Architekten beteiligten. Mit dem 1. Preis wurde der Entwurf des Breslauer Architekten Wilhelm Bartmann ausgezeichnet.

Warschau. Die Städtische Oper in Warschau ist nunmehr an den Dirigenten Adam Dolzycki und Direktor Richard Flakowski verpachtet worden. Damit haben sich die Pläne Jan Kiepuras, der angeblich schon Verhandlungen wegen Übernahme der Oper geführt hatte, endgültig zerschlagen.

Wien. In diesem Sommer werden die Gebäude der Wiener Staatsoper, des Burgtheaters und des Akademietheaters einer gründlichen Wiederherstellung unterzogen werden. In der Staatsoper ist neben der Renovierung der Bühne und des Zuschauerraums auch die Ausbesserung der Fassaden vorgesehen. Außer diesen Erneuerungen, die fortlaufend durchgeführt werden, ist für die nächsten Jahre ein vollständiger Umbau der Bühnenanlagen sowohl der Oper wie auch des Burgtheaters geplant.

Konzert-Nachrichten

Bad Ems. Das Deutsche Haydn-Fest soll künftig alljährlich in Bad Ems durchgeführt werden.

Bamberg. Im Rahmen der Bamberger Sommerfesttage findet am 22. August eine Veranstaltung „Bilder und Klänge aus der deutschen Ostmark" mit Musik auf alten Instrumenten und am 24. August eine Abendmusik in der Neuen Residenz statt, deren künstlerische Leitung Adelheid Kroeber, Düsseldorf, hat (u. a. Konzert für vier Cembali von Bach).

Berlin. Die im Jahre 1935 von der Reichshauptstadt und der NS.-Kulturgemeinde gegründete Berliner Konzertgemeinde ist durch Vereinbarung zwischen der Reichsmusikkammer, der Reichshauptstadt und der NS.-Gemeinschaft „Kraft durch Freude" nunmehr ein gemeinsamer Konzertring der NS.-Gemeinschaft „Kraft durch Freude" und der Reichshauptstadt geworden. Die Berliner Konzertgemeinde veranstaltet in der Winterspielzeit 1938/39 52 Abonnementskonzerte in 9 Konzertreihen (nämlich 8 Konzertreihen mit je 6 Konzerten und 1 Konzertreihe zeitgenössischer Musik mit 4 Konzerten), 10 Meisterkonzerte für die NS.-Gemeinschaft „Kraft durch Freude", mehr als 60 Bezirkskonzerte in Berliner Außenbezirken in etwa 10 Abonnementsreihen und die sonntäglichen 22 Konzerte in der Singakademie, die unter dem Namen „Stunde der Musik" seit 1934 der Vorstellung junger Künstler dienen. Die namhaftesten Dirigenten, Kammermusikvereinigungen und Solisten, aber erfreulicherweise auch eine ganze Anzahl hervorragender jüngerer Künstler werden im Dienst der Sache stehen.

— Von den zehn Philharmonischen Konzerten des Musikwinters 1938/39 dirigiert Wilhelm Furtwängler sieben, und zwar die ersten sechs sowie das letzte. Die übrigen unterstehen Willem Mengelberg, Victor de Sabata und Richard Strauß.

Köln. Die Concert-Gesellschaft Köln veranstaltet in der kommenden Wintersaison zwölf, anstatt wie in den letzten Jahren zehn Konzerte. Die Leitung hat Generalmusikdirektor Prof. Eugen Papst. Es wirken mit: das Orchester der Hansestadt Köln, der Gürzenich-Chor und der Kölner Männergesangverein sowie erste solistische Kräfte. Neuartig im Rahmen der zwölf Konzerte sind zwei Konzerte für Kammerorchester. An Werken lebender Komponisten nennt die Vorschau solche von Trapp, Strauß, Pfitzner, Bresgen, Maler, Sibelius, Blacher, Graener, Gottfried Müller. Ferner sind noch drei Sonderkonzerte vorgesehen. Es sind dies ein Richard Wagner-Konzert (zum Todestag am 13. Februar), ein Richard Strauß-Konzert (zum 75. Geburtstag) und ein Hans Pfitzner-Konzert (zum 70. Geburtstag).

Oberhausen/Rhld. Werner Trenkner wurde von der Stadtverwaltung eingeladen, auch im kommenden Winter die Leitung der Symphoniekonzerte zu übernehmen.

Aus Künstlerkreisen

Der Berliner Domorganist an St. Hedwig, Prof. **Joseph Ahrens**, spielte im St. Stefansdom in Wien ein Orgelkonzert mit eigenen Kompositionen und hatte bei der Presse und besonders auch bei den zahlreich anwesenden Vertretern der Fachwelt einen durchschlagenden Erfolg.

Der bekannte Flötist Callimahos hat die „Sonatine" von **Walter Gieseking** in New York, Boston und Chikago mit großem Erfolge erstmalig zu Gehör gebracht.

Das Dresdner **Fritzsche-Quartett** gab in Kufstein zwei Konzerte mit klassisch-romantischer Kammermusik.

Hans Chemin-Petit hat ein neues symphonisches Werk, „Orchester-Prolog", beendet.

Kurt Thomas vollendete ein abendfüllendes Oratorium „Saat und Ernte" nach Worten junger deutscher Dichter.

Siegmund v. Hausegger ist von der Stadt Mannheim und dem Badischen Bruckner-Bund eingeladen worden, bei dem Ende Oktober in Mannheim stattfindenden Bruckner-Fest ein Konzert mit der 5. Symphonie des Meisters zu leiten. Außerdem ist Hausegger vom Berliner Philharmonischen Orchester und vom Konzertverein München zur Leitung von Gastkonzerten verpflichtet worden.

Der Bach-Verein Köln eröffnet die Reihe seiner diswinterlichen Veranstaltungen mit einem Orchesterkonzert im Gürzenich (14. Oktober), in dem J. S. Bachs Kunst der Fuge aufgeführt wird. Das unvollendet gebliebene Werk wird bei dieser Gelegenheit hier zum erstenmal mit der von **Karl Hermann Pillney** geschaffenen Ergänzung gespielt werden.

Erika Besserer (Hamburg) hat die Sonate für Violine und Klavier von Wilhelm Furtwängler in ihr Repertoire aufgenommen und beabsichtigt, sie in Hamburg und in Lübeck zur dortigen Erstaufführung zu bringen.

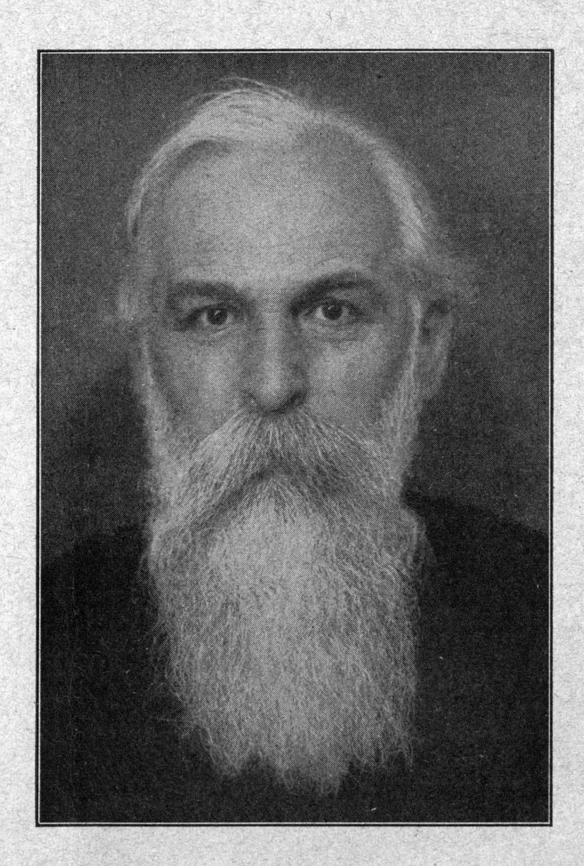
Stadtorganist **Walter Niemann** (Gotha) brachte auf der Walckerorgel der Morizkirche in Coburg eine Reihe von Orgelwerken von Johann Nepomuk David zu Gehör und erzielte damit einen überraschend großen Erfolg.

Verantwortlich für die Schriftleitung: Für den Teil „Berliner Musikleben" wie für alle Berlin betreffenden Beiträge: Paul Schwers, Berlin-Südende, Doelle-Straße 48. — Verantwortlich für den gesamten übrigen redaktionellen Inhalt: Dr. Richard Petzoldt, Berlin-Wilmersdorf, Rudolstädter Straße 127. — Verantwortlich für den Anzeigenteil: Elly Schumacher, Berlin-Südende, Doelle-Straße 48. — Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel, Leipzig C1. Erfüllungsort und Gerichtsstand Leipzig. II. Vj. D. A. 950

Nummer 35 · 2. September 1938

Allgemeine Musikzeitung

Rheinisch-Westfälische Musikzeitung · Süddeutscher Musikkurier
Berlin · Leipzig · Köln · München
65. Jahrgang



Professor Dr. Theodor Kroyer

der musikwissenschaftliche Ordinarius der Universität Köln, tritt in den Ruhestand

Postversand ab Leipzig

ALLGEMEINE MUSIKZEITUNG

Hauptschriftleitung und Geschäftsstelle: Berlin-Südende, Doelle-Straße 48 • Fernspr. 75 12 38

Telegramm-Anschrift: Musikzeitung Berlin-Südende. Bankkonto: Deutsche Bank und Diskonto-Gesellschaft, Depositenkasse L III, Berlin-Tempelhof. Postscheckkonto: Berlin 28328. Zu beziehen durch die Geschäftsstelle Berlin-Südende, Doelle-Straße 48, und Köln a. Rh., Am Hof 30—36, sowie durch alle Musikalien- bzw. Buchhandlungen und Postanstalten. **Geschäftsstelle für die Rheinprovinz und Westfalen:** Musikalienhandlung P. J. Tonger, Köln a. Rh., Am Hof 30—36; Fernsprecher 225948; Postscheckkonto: Allgemeine Musikzeitung Köln 55923 • Schriftleitung: Studienrat Alois Weber, Köln-Deutz, Markomannenstraße 12; Fernsprecher 12674 **Geschäftsstelle für München und Süddeutschland:** Süddeutsche Konzertdirektion Otto Bauer, G.m.b.H., München, Wurzer Straße 16, u. Musikalienhandlung Otto Bauer, München, Maximilianstraße 5 • Stadtauslieferungsstelle für Groß-Berlin: Bote & Bock, Berlin W 8, Krausenstraße 61 • Auslieferung in Leipzig: Breitkopf & Härtel, Leipzig C 1, Nürnberger Straße 36—38 • Die Zeitung erscheint jeden Freitag, vom 15. Juli bis 1. September zweiwöchentlich • Bezugspreis durch Postzeitungsamt und den Buchhandel bezogen RM. 6.25 vierteljährlich einschließl. Bestellgeld • Bei Versand nach dem Ausland werden Porto und Streifbandkosten berechnet • **Preis der Einzelnummer RM. 0.70**

Anzeigenpreise werden nach Millimeterzeilen berechnet. Zur Zeit gilt Preisliste Nr. 5 vom 1. Januar 1938. Ausführliche Auskunft auf schriftliche Anfragen
Für unverlangt eingesandte Manuskripte keine Gewähr. Rückporto ist beizufügen

Allgemeine Musikzeitung

Wochenschrift für das Musikleben der Gegenwart

RHEINISCH-WESTFÄLISCHE MUSIKZEITUNG / SÜDDEUTSCHER MUSIK-KURIER

Herausgeber: Paul Schwers

65. Jahrgang Berlin, Leipzig, Köln, München, 2. September 1938 Nummer 35

Gedanken zur Musikästhetik

Von Ernst Boucke, Berlin

„Was ist Musik?“ Diese Frage gilt bei vielen Gebildeten als müßig, etwa mit der Begründung: wenn man Musik genügend stark empfinde und genieße, habe man ihr gegenüber alles getan. Und doch haben sich die schärfsten Köpfe und die tiefsten Denker um den Wesensbegriff der Musik bemüht, haben in dem Versuch, ihn rein zu erfassen, ihre eigentliche geistige Lebenstätigkeit gesehen und haben dabei ihr innerstes Wesen offenbart; ja, auf dem Felde der Musikästhetik scheiden sich die Geister! Zwei, die im Konzertsaal friedlich nebeneinander saßen und die handwerklichen Vorzüge einer Komposition und technischen Besonderheiten der Ausführung übereinstimmend besprachen, können nachher, wenn sie darauf zu sprechen kommen, warum ihnen diese Musik gefallen (oder nicht gefallen) hat, warum Musik überhaupt gefällt, was Musik ist, in schärfsten Gegensatz geraten. Leider ist es dann gewöhnlich so, daß der eine den andern im Stillen der Verständnislosigkeit, ja Ahnungslosigkeit, d. h. Urteilslosigkeit in bezug auf den Musikbegriff überhaupt zeiht. Der Hauptgegensatz, auf den sich solche Meinungsverschiedenheiten über Musik bringen lassen, ist der Gegensatz zwischen den Vertretern der Nurmusik oder „absoluten“ Musik und denen der Ideemusik oder „medialen“ Musik. Die ersteren verneinen, was die letzteren behaupten, nämlich daß Musik erst dann Musik sei, wenn durch die an sich schon genossenen Klanggebilde noch ein bestimmtes, vielleicht undefinierbares, aber ganz eindeutiges Erleben hinzutritt, das den Hörer seelisch modelt, eigenartig innerlich zerdehnt und preßt und zuletzt sanft oder stürmisch befreit, also mit dem letzten Akt, worauf alles hinzielt, die Menschenwürde stärkt. Die ersteren sagen: damit hat Musik überhaupt nichts zu tun; man darf in die Musik nicht mehr hineinlegen, als in ihr, die lediglich ästhetisches Klanggebilde darstellt, ist; die andern sagen: wir legen in die Musik nichts hinein, vielmehr nennen wir erst die Musik echt, die in uns über sie hinausgehende Wirkungen hat. Eine Kunst bleibt immer leer, wenn sie nur ästhetische Wirkungen auslöst (besser: sie bleibt dem Betrachter leer, der nur ihre ästhetischen Wirkungen verspürt, wobei ästhetisch äußerlich schön bedeuten soll); das Ästhetische steht auf der Grenze zwischen dem Schönen (körperlich Guten) und dem Guten (geistig Schönen); es enthält also ein Körperliches und ein Geistiges, wobei das letztere das Ethische des ersteren, des Sinnlichen, ist. Daß ein solches Ethisch-Ästhetisches von der Kunst im Stillen allgemein verlangt wird (auch von denen, die sich noch nicht über das „warum“ klar geworden sind), erkennt man an der etwas wegwerfenden Bedeutung, die die Allgemeinheit den Worten Ästhet und Ästhetentum verliehen hat.

Die Spaltung des Musikbegriffes hat ihre Gründe in der abendländischen Kulturgeschichte; daß der Begriff der „tönend bewegten Form“ (Hanslick) erst gegen Ende der kontinuierlichen europäischen Musikgeschichte gebildet wurde, geht darauf zurück, daß mit der steigenden Differenzierung der Zivilisation und Spezialisierung aller Berufe und Existenzarten Musiker entstanden, die sozusagen Nurmusiker waren und glaubten Nurmusik zu machen, und diese mußte nun in der Ästhetik einen entsprechenden Begriff finden: es war der der „tönend bewegten Form“. In der antiken und mittelalterlichen Kultur machte die Musik einen Teil der Gesamtbildung aus; jeder Philosoph war auch Musiker; die Musiker des Mittelalters waren gleichsam in Musik redende Scholastiker. Während also zur Zeit der mittelalterlichen Theokratie jeder Musiker wußte, warum er Musik machte, wurde durch die neuzeitliche Geistesentwicklung, schon seit Renaissance und Humanismus, der Musiker aus solchem Seinszusammenhange gelöst und machte immer mehr, kurz vor unserer Gegenwart nahezu ausschließlich, „Musik an sich“, und diese außerordentlich „gekonnt“, d. h. formvollendet und reich an tönendem Inhalt, weil er, auf den Schultern der bis ins ferne Mittelalter zurückreichenden Generationen, die ihm vorarbeiteten, stehend, dies gelernt hatte. Damit stand plötzlich das Trugbild einer „absoluten Musik“ vor ihm.

Warum Trugbild? — Es gibt keine „absolute“ Musik, wenn unter „absolut“ nicht nur „losgelöst vom Wort“, sondern auch „losgelöst von irgendwelcher seelischen Be-

zogenheit" verstanden wird. Eine solche Auffassung von „absolut" konnte nur in der Nichtbeachtung der psycho-physischen Vorgänge des Hörens ihren Grund haben.

Die Töne entstehen an einer bestimmten Stelle der Großhirnrinde, d. h. sie sind als unsere Auffassungsform der in den verschiedenen Schallschwingungen sich darstellenden Energiestufen bereits psychisch gewertet und wirkend. Die Töne sind also nicht symbolische, sondern reale gehörte Energiestufen, an denen unsere Psyche, so wie sie sie vernimmt, sogleich Anteil hat. Wären sie bloß symbolische Energiestufen, so wären sie unverbindlich und nur nach gelegenheitlicher Übereinkunft als solche ansehbar. Nein, sie sind reale Energiestufen, und daher ist ihre psychemodifizierende Kraft so groß. Geringer Energieaufwand ergibt wenig Schwingungen („tiefen Ton") mit kleiner Amplitude („schwach"); der resultierende Ton ist geringem Kraftverbrauch, einem Kraftsparen oder -nichthaben gleich. Großer Energieaufwand ergibt viel Schwingungen („hohen Ton") mit großer Amplitude („stark"); der resultierende Ton ist großem Kraftverbrauch, einem Kraftausgeben oder -verlieren gleich. Wohlgemerkt, der Ton ist dieses (für uns, da wir Schallschwingungen nicht anders auffassen denn als Ton). Der Ton ist also gehörte, und nur im Gehörtwerden, in diesem psycho-physisch geschehenden Akt existierende Energieabgabe. Indem man Musik hört (d. h. sich ganz auf die Musik einstellt und besonders die durch den Gesichtssinn vermittelten gesehenen Energiestufen ausschaltet), erlebt man ästhetische Ausgleiche zwischen Nervenspannungen, die durch die nach besonderen Gesetzen aneinandergefügten Energiestufen (Töne) hervorgerufen werden; Musik ist also ein schönes Erleiden des Lebens — aber noch mehr.

Die hörbaren Energiestufen werden Symbolträger. Warum? — Weil der Mensch Musik macht. Das scheinbare Paradoxon besteht zurecht: Ein Mensch komponiert nicht, weil er zufällig Musiker ist, sondern der Musiker komponiert, weil er Mensch ist. Er ist Gesellschaftswesen, erlebt mit spezifisch großer subjektiver Erlebniskraft das, was alle erleben, versucht es gemäß seiner Geisteshöhe zu deuten und das Sein zu bejahen. Nicht die ewig wiederkehrenden Alltäglichkeiten des Lebens noch seine automatisierten seelischen Reflexe hierauf, sondern große, verinnerlichte Erlebnisse genau zu charakterisierender Art geben ihm den Anstoß zu Kunstäußerungen ebenfalls genau zu charakterisierender Art. Der Mensch pflegt, sucht und hat die Erlebnisse, die seine spezifische Art der Lebensbejahung stärken; diese Erlebnisse dürfen nicht abstrakt, sondern müssen konkret, reale Wirklichkeit, d. h. also dinglich verankert und begrifflich darzustellen, mit anderen Worten raumverhaftet sein. Das in Zeit und Raum geschehende Erlebnis wird erkannt vom Denken, das sich in der Zeit- und Raumgeschehnisse in übertragenem Sinne benutzenden Sprache ausdrückt. Der primäre Anschauungsraum hat also nach der begrifflichen Seite hin den ihm analogen Denkraum, nach der unbegrifflichen Seite hin den ihm (dem primären Anschauungsraum) analogen Tonraum erzeugt (einen der ästhetischen Anschauungsräume), wobei die Raumvorstellung der beiden letzteren, wie Ernst Kurth (Musikpsychologie, 1930) in bezug auf den Tonraum richtig bemerkt, auf ein Raumgefühl reduziert ist. Energievorgänge des primären Anschauungsraums, die wir erleben, d. h. Naturvorgänge, Kulturvorgänge, psychische Vorgänge, kurz alles, was wir erleben, hat sein Analogon im Denkraum und im Tonraum, und darauf gründet sich die Sprache und Dichtung einerseits und die Musik andrerseits. „Alles Vergängliche (d. h. erlebte Sein) ist nur ein Gleichnis", wieviel mehr sind dann seine Analogien Gleichnisse! Die Dinglichkeit mit ihrer dreidimensionalen Ausdehnung, die Körper-, Orts- und Richtungsbegriffe entstehen ließ, ist die Grundlage auch unserer Geistigkeit; alle noch so abstrakten sprachlichen Formulierungen lassen sich auf Dingbezeichnungen zurückführen; alle scheinbar noch so autonom musikalischen Vorgänge, Klangformulierungen, lassen sich auf einfache Dinganaloga, genauer: Dingeigenschaftsanaloga zurückführen: groß, klein; hoch, tief; oben, unten; hell, dunkel; aufsteigend, absteigend; bewegt, unbewegt; schnell, langsam; gleichmäßig, ungleichmäßig bewegt usw. Ästhetisch gebrauchte und geordnete Töne, Tonkombinationen, Klang- und Klanggruppenkombinationen stellen sich außer als Energiestufen bzw. -spannungen, an denen der Hörer direkt beteiligt ist, auch, indem sie mittels der Raumanaloga zur Ausdrucksbewegung, zur klingenden Gebärde werden, als Erlebnisanaloga dar, die nicht jeder Hörer direkt, sondern nur der auf Höhe der musikalischen Bildung stehende oder im Besitz intuitiven Schauens befindliche Hörer indirekt, aber doch in engem Zusammenhang mit den ersteren erfaßt; man kann auch sagen: das musikalische Kunstwerk ruft das ihm analoge Erlebnis im Hörer hervor.

Eduard v. Hartmann schrieb in seiner „Philosophie des Schönen", 1887, bewunderswürdig klarblickend: „Die natürliche Vermittlung, durch welche bestimmte Tonverbindungen zum gesetzmäßigen und allgemeinverständlichen Ausdruck eines bestimmten idealen Gehaltes werden, ist jedoch bei der Musik schwerer als bei andern Künsten aufzudecken und nachzuweisen. Trotz allem, was in dieser Hinsicht bisher von den Musikhistorikern geleistet wurde, stehen wird doch erst am Anfang der Forschung." Wo der Ansatzpunkt für diese wäre, deutet er selber an, wenn er sagt: „Der Tondichter wird durch das Vermögen seiner divinatorischen Phantasie auch zum Dolmetscher des Gefühlslebens aller andern Individuen, ja sogar der Tiere und Pflanzen und der Innerlichkeit des kosmischen Naturlebens." Alles das darf aber beim Durchgang durch seine Psyche nicht die „Objektivität der idealistischen Wahrheit" einbüßen, es muß allgemeingültig mit der Möglichkeit der Allgemeinverständlichkeit bleiben. Ton- und Gebärdensprache (man beachte diese bedeutsame Zusammenstellung Hartmanns!) haben allgemeinverständliche Bestandteile. Auf denen der Tonsprache erhebt sich eine „natürliche Tonsymbolik" (so benennt Paul Moos in seiner Musikphilosophie, 2. Aufl. 1922, Hartmanns musikästhetischen Grundbegriff), beruhend „ganz auf der naturnotwendigen Gesetzmäßigkeit der Zusammenhänge des Physischen und des Psychischen, des Sinnlichen und des Seelischen und auf den sich ungesucht und unwillkürlich aufdrängenden Analogien in den Bewegungs- und Veränderungsgesetzen beider" (Eduard v. Hartmann; Sperrungen in den obigen und den folgenden Zitaten vom Verfasser). — Carl Stumpf hat vier Jahre vor E. v. Hartmann ähnliches im 1. Band seiner Tonpsychologie, Leipzig 1883, ausgesprochen und mit den auf dem eigenen wissenschaftlichen Felde erwachsenen Einsichten und mit Nachweisen aus der Geschichte, Philologie und Ethnologie belegt. In Bd. 1, 2. Abschnitt, § 11 gibt er der Tonpsychologie die Aufgabe, „die besondere Kraft, mit der diese Raumsymbolik sich gerade bei den Tönen geltend macht, und den Umstand, daß wir die Tonreihe speziell als eine aufsteigende auffassen . . . den allgemeinen Eindruck des Emporsteigens, den jede beliebige Reihe von Tönen mit zunehmender Wellenzahl . . . erweckt", zu erklären. „Denn jene Raumsymbolik ist ihrerseits wieder eines der wichtigsten Mittelglieder zur Klärung der melodischen Wirkung". Durch Befragen von Vertretern der Geschichte, Philologie und Ethnologie stellt er fest, daß alle bekannten europäischen und exotischen Kulturen „hoch" und „tief" (die Griechen zunächst übertragen „schwer", d. h. nach unten drängend, und „spitz", d. h. schwerelos) als Tonbezeichnungen haben. Nach Grimms Deutschem Wörter-

buch und F. Bechtel („Über die Bezeichnungen sinnlicher Wahrnehmungen)" ist der Ausdruck „hell" uns als optische Bezeichnung geläufig, auf Farben erst in den letzten Jahrhunderten angewendet worden, auf Töne schon früher! Stumpf geht dann mit Gründlichkeit alle Analoga, die „hohen" und „tiefen" Tönen assoziiert werden, durch. Bedeutsam ist seine Erklärung, daß es wichtig sei, „sich zu vergegenwärtigen, in wievielen und mit der Natur der Töne eng zusammenhängenden Eigentümlichkeiten" die „Höhen- und Tiefensymbolik" wurzelt. Die geringe „Empfindungsstärke" (d. h. Reizstärke) der tieferen Töne gegenüber den hohen sei allein schon in der Assoziation der „geringeren Anstrengung" (Energieaufwand, wie ich oben sagte) begründet. Tiefe Töne rufen ferner die Assoziation großer Räumlichkeit, hohe Töne die Assoziation kleiner Räumlichkeit hervor. Diese Assoziation stellt sich bei Kindern ein; mir nannte ein zweieinhalbjähriges Mädchen tiefe Töne „dick" und hohe „klein", ein ungefähr gleichaltriger Junge tiefe Töne „groß" und hohe Töne „dünn". Unbewußt tritt später die Assoziation der Schwerkraft hinzu: dicke, also schwere Töne gelten dem Erwachsenen „unten", dünne, also leichte Töne „oben". Ich fasse mit Stumpf zusammen: „So hat die Assoziation von Tiefe und Höhe mehrfache starke Wurzeln, aus denen sie nicht zufällig dann und wann in einem poetischen Individuum, sondern beständig und überall, genährt durch die Ähnlichkeiten alltäglicher Sinneseindrücke, hervorwächst". Auch Ernst Kurth widmet in seiner „Musikpsychologie", 1930, mehrere Kapitel den Raumanalogien der Musik. Des zweiten Abschnitts „Kraft, Raum, Materie" 2. Kapitel trägt die Überschrift „Das Problem des Bewegungsbildes. Gegensatz zum visuellen Bild". Kurth nennt also auch die klingende Gestalt „Bild", warnt aber davor, „das Hauptgewicht . . . auf die Gemeinsamkeit mit anderen Künsten und Sinneskategorien zu legen", was etwa im Sinne eines oberflächlichen, in naiven Nachahmungsversuchen steckenbleibenden Programmusikers sein würde. Wer das Schaffensmaterial, die Bausteine der Musik als klingende Energiestufen mit Spannungs- und Ausgleichsmöglichkeiten und einer „mit der Natur der Töne eng zusammenhängenden Eigentümlichkeit" (Stumpf) gemäßen (bewußten oder unbewußten) Symbolik erkennt, wird von vornherein von der schnell zur Erfolglosigkeit verdammten Bemühung um Herstellung äußerer Ähnlichkeiten absehen. Kurth drückt im IV. Kapitel „Das musikalische Raumphänomen" den Gehalt der Stumpfschen Formulierung wie folgt aus: „Die Raumeindrücke der Musik . . . sind den energetischen Vorgängen [des Musikhörens] zugehörig und autogen" (d. h. liegen in ihrer Natur, entstehen mit ihnen).

Der erste Musikwissenschaftler, der es unternommen hat, unter systematischer Herausarbeitung alles bewußt Symbolhaften in der Musik aller Epochen die eigentliche Musiksubstanz darzulegen, ist Arnold Schering, der als künstlerisch-philosophischer Musikgelehrter eine Sonderstellung in der deutschen Musikwissenschaft einnimmt. Das Positive seines Vorgehens liegt in der Erarbeitung einer Systematik der musikalischen Substanzforschung a priori, die er überzeugend auf die gesamte abendländische Musikgeschichte anwendet. Der Aufsatz „Musikalische Symbolkunde" im Jahrbuch 1935 der Musikbibliothek Peters stellt unter zwingender Ausführung verschiedener Einzelfälle das Programm hierzu auf. Man wird mit Erstaunen gewahr, wieviel bewußt Symbolisches die Substanz der Musik, also ihr eigenstes, entwicklungsfähiges Wesen, nicht erst seit dem Ursprung der Mehrstimmigkeit ausgemacht hat. Daher bringt z. B. die „hochbarocke Ausdruckswelt, die die Symbolik den Gesichtseindrücken entnimmt (Schein, Schütz, Bach) Musik von fast greifbarer Deutlichkeit" hervor (Aufsatz „Entstehen der instrumentalen Symbolwelt" (Peters Jahrbuch 1936). Ich frage mich, ob Musik immer bewußte Symbolsprache sein muß, ob nicht vielmehr mit einem bewußt gestalteten Tonsymbol eine Reihe unbewußter entstehen, die nicht minder stark wirken können (z. B. mit dem Tristanthema die gesamte spätromantische Chromatik). Ja, das Unbewußte im Künstler kann gelegentlich stärker arbeiten als das Bewußte; schafft es echte Kunst, so heißt das, daß sie symbolträchtig ist. Bewußte Versuche aber, die eo ipso mit Tonverbindungen verknüpften Symbolgehalte zu negieren, gleichsam zu amputieren, bedeuten Selbstmordversuch der Musik.

Schon der Begriff des „Personalstils" enthält Symbolisches: die variiert wiederkehrenden Formen und Formentsprechungen, die einen Personalstil ausmachen, sind auf nichts anderes zurückzuführen als auf die spezifische Erlebnisart und geistige Reaktionsweise ihres Hervorbringers, hängen genau so eng mit dem charakteristischen Agens in der Persönlichkeit, die sie hervorbrachte, zusammen wie die Handschrift. Worauf sollten wohl die Verschiedenheiten der Handschriften zurückgehen, wenn nicht auf die verschiedenen Lebens- und Erlebensmodifikationen der Menschen? Genau so die verschiedenen musikalischen Handschriften. Spannungskomplexe tönender Energiestufen können nur als durch besondere Erlebnisart und Erlebnisse modifizierte Gestaltungen auftreten, anders überhaupt nicht.

So ist denn zum Entstehen des höchsten, besser: des eigentlichen Kunstwerks höchstes Menschentum als die Kraft, die die angeborene Anlage in hervorbringende Tätigkeit versetzt, nötig; mit anderen Worten: das Ein- und dasselbesein von höchstem Menschen- und Künstlertum ist Voraussetzung. Mit welcher Inbrunst hat Bach nichts anderes getan, als sein zentrales, sein geistiges Sein beherrschendes Erlebnis in Musik zu künden! So verstehe ich sein Wort (über das ich früher als altväterisch gelacht habe): Musik, die nicht zur Ehre Gottes (d. h. aus Liebe zu Gott) geschähe, sei nichts als „teuflisch Geplärr und Geleyer".

Musik ist also nicht nur schönes Erleiden des Lebens schlechthin, sondern des Lebens als eines Erlebens dessen, was man zuversichtlich glaubt, des Lebens als eines Bekennens. Indem die Musik den Hörenden durch eine von höchstem und bestimmtem Erleben vorgezeichnete Welt von Spannungen führt und ihn durch deren völligen Ausgleich befreit, ruft sie dieselbe Wirkung hervor, die Aristoteles von der Tragödie fordert: Katharsis, Läuterung. Würde doch bald der Musik die bekennende Persönlichkeit des 20. Jahrhunderts geschenkt werden!

Vom linearen Geschehen in der Musik

Von Hermann Waltz, Krefeld (Schluß)

II.

Eine Zusammenfassung der vorstehenden Beispiele führt nun zu folgenden, anscheinend durchaus zwingenden Schlüssen:

1. Wie die Wirkungen der melodischen Entwicklungen beim durchgehenden Quartsextakkord, bei der aufwärtsschreitenden Dominantseptime und bei der Tonleiter in Gegenbewegung gezeigt haben, besteht eine lineare Strebekraft, die sich bereits bei der Folge zweier Töne im Stufenabstand bemerkbar macht, indem sie die Erwartung einer Fortsetzung der „Linie" in der begonnenen Richtung weckt. Weitere Beobachtungen haben hierbei ergeben, daß dieses Streben linearer Herkunft immer stärker wird, je mehr Töne sich in der gleichen Richtung folgen, wobei freilich beachtet werden muß, daß hemmende Gegenkräfte eintreten können, wie z. B. allein schon die Ruhetöne der Tonart (vor allem der Grundton selber, sodann auch die Terz

und schließlich die Quinte der jeweiligen Tonart). Sodann tritt doch auch die von Riemann aufgedeckte Kraft des „Umkehrungsstrebens" hinzu! — so daß also ständig und unvermeidbar sich zwei Kräfte entgegenarbeiten, von denen die eine ein Streben der Töne im Verfolg der durch sie begonnenen Richtung entwickelt, während die andere — wenigstens bei Sprungintervallen — ein Streben nach Umkehrung der Bewegung schafft. Stellt sich nun die Strebekraft, die nach Fortsetzung der begonnenen Richtung drängt, und die man daher „Beharrungskraft" nennen kann, auch bei größeren Intervallen als nur bei Stufenschritten ein? Weiterhin: ist die „Umkehrungskraft" oder „Rückstrebekraft" auch bei einer Summierung von Schritten gleicher Richtung wirksam?

Auf den ersten Blick dürfte es als ganz aussichtslos erscheinen, diese beiden Fragen überhaupt jemals beantworten zu können. Folgende Beispiele scheinen aber doch geeignet zu sein, wenigstens gewisse Anhaltspunkte zu einer Beantwortung erkennen zu lassen: Erklingen die Töne I–III–V des Dreiklanges nacheinander, so äußern sie deutlich ein Streben nach VIII, also nach dem höheren Grundton; ebenso tritt dieses Streben auf die abwärtsgehende Folge VIII–V–III ein, nämlich nach dem tieferen Grundton I. Wäre also einzig ein Umkehrungsstreben bei Sprüngen vorhanden, so müßte jeweils schon nach dem ersten noch mehr aber nach dem zweiten Sprung das Rückstreben eintreten. Die Tatsache des Weiterstrebens in gleicher Richtung dürfte nun einerseits auf die Wirkung der Beharrungskraft (zwei Schritte nach oben oder aber nach unten in gleicher Richtung: I–III/III–V, oder umgekehrt: VIII–V/V–III) zurückzuführen sein, andererseits auf die Hemmung der Rückstrebekraft durch die Tonalwirkung der Akkordruhetöne. Anscheinend ist also die Beharrungskraft auch bei Sprungintervallen wirksam.

Beobachtet man aufmerksam, und zwar ganz besonders unter Berücksichtigung der Strebekräftewirkungen, die auf- und absteigende Tonleiter, so wird man unschwer feststellen können, daß sich mit dem wachsenden Aufwärtssteigen der Töne nicht nur ein Weiterdrängen in gleicher Richtung bemerkbar macht, sondern nach und nach auch ein gewisses Erlahmen dieses Drängens. Machen wir nach zwei oder drei Oktaven Bewegung Halt, so können wir wiederum feststellen, daß es nicht bloß die Gewohnheit sein mag, die uns ein Zurück als Lösung einer gewissen verspürbaren Spannung nahelegt, ja, fast fordert! Anscheinend ist also auch die Rückstrebekraft bei Stufenfolgen gleicher Richtung wirksam!

Beharrungskraft und Rückstrebekraft sind also anscheinend ständig und in jedem linearen Intervall wirksam. Wie mag es nun kommen, daß man bei einzelnen Stufenschritten nichts von der Rückstrebekraft, ebenso bei einzelnen Sprungintervallen nichts von der Beharrungskraft zu verspüren scheint? Die Tatsache, daß bei einzelnen Stufenschritten die Beharrungskraft hervortritt, dagegen bei Sprüngen die Rückstrebekraft, zeigt uns vielleicht den richtigen Weg!. Da beide Strebekräfte jederzeit gleichzeitig wirksam zu sein scheinen, in ihrem Ergebnis aber merkliche Verschiedenheiten auftreten, bleibt nur noch der Schluß übrig, daß die beiden linearen Kräfte in der Stärke ihrer Auswirkung merklich verschieden sein müssen. Vielfältige Untersuchungen und Beobachtungen lassen nun die Annahme als naheliegend erscheinen, daß die Beharrungskraft mit der Anzahl ihrer Schritte gleicher Richtung an Kraft zunimmt, und zwar ungefähr in „arithmetischer Progression", während dagegen die Rückstrebekraft mit der Größe des Höhenabstandes ihrer Intervalle an Stärke anwächst, und zwar ungefähr in „geometrischer Progression".

An eine genaue Abgrenzung der Wirkungsgebiete dieser beiden Strebekräfte ist natürlich nicht zu denken, da ja die Wirkungen jeder Kraft niemals für sich gesondert beobachtet werden können. Ist doch die Gesamtheit aller linearen Strebekräfte ein ganz unfaßbar und unübersehbar verwickeltes Gebilde!: rhythmische Gliederungen geben genau so ihre Sonderstrebewirkungen wie die agogischen und dynamischen Bildungen, zu denen sich doch auch noch die tonalen Strebungen und Hemmungen gesellen! Das Ineinandergreifen dieser Kräfte in Verbindung mit der Beharrungs- und der Rückstrebekraft schafft also unendlich abgestufte und daher auch unberechenbare Varianten an Ergebnissen! Immerhin lassen eingehende Beobachtungen es immer wahrscheinlicher machen, daß Beharrungs- und Rückstrebekraft in der oben angeführten Formulierung vorhanden und tätig sind. Summieren wir nämlich einmal Halbton- und Ganztonschritte in gleicher Richtung ihrer Bewegung, so überwiegt zunächst die Beharrungskraft, d. h. mit der wachsenden Anzahl der Schritte wächst auch die Stärke des Strebens in der eingeschlagenen Richtung der Töne an. Mit dem wachsenden Abstand vom Ausgangston gewinnt aber auch die Rückstrebekraft allmählich an Stärke. Bei der Oktave scheinen sich beide Kräfte sozusagen die Waage zu halten, wenigstens nahezu; indessen läßt die solcherart erreichte Oktave wohl einen gewissen Ruhezustand verspüren, der häufig noch tonale Unterstützung findet (Grundton), zugleich aber auch sehr bald ein Streben nach zurück zum Ausgangston. Einen feststehenden „Nullpunkt" der sich ausgleichenden Kräfte wird man vergeblich suchen! Tatsache scheint dagegen zu sein, daß beim Abstand über die Oktave hinaus die Summe der Stufenschrittspannungen nicht genügt, der umgekehrt wirkenden Abstandsspannung standzuhalten! Und so wirken denn auch in der Tat Melodien mit einem Ambitus von mehr als Dezime oder Duodezime als ganz abnorm ausgedehnt (z. B. Wagners sich über ungefähr drei Oktaven erstreckendes Venusberg-Thema!). — Erwähnt sei auch, daß die chromatische Tonreihe bei der Oktave immerhin ein stärkeres Weiterstreben in gleicher Richtung empfinden läßt, als die diatonische Reihe. Diese letztere hat ja auch nur sieben Schritte bis zum Oktavabstand, während die chromatische Reihe deren zwölf hat, also fünf „Impulse" mehr als jene! — Die lineare Terz läßt übrigens bereits ein gewisses Überwiegen der Rückstrebekraft verspüren, und die größeren Sprungintervalle, je nach der Größe ihres Tonabstandes, entsprechend mehr und mehr. Abermals sei hierbei aber auf die Tatsache verwiesen, daß diese Wirkungen der beiden linearen Strebekräfte immer verbunden sind mit solchen tonaler, rhythmischer, agogischer und dynamischer Art! Sicherlich sind im Vorstehenden noch gar nicht sämtliche Bewegungselemente angeführt, die in jedem einzelnen Fall das Gesamtergebnis der Strebewirkungen beeinflussen. So ist z. B. bereits ein bedeutsamer Unterschied zwischen der Strebewirkung aufsteigender und absteigender Intervalle gleicher Größe, da erstere eine zunehmende Spannung schaffen, während letztere entsprechend eine abnehmende Spannung bewirken! Im ganzen ist also zu sagen, daß schon bei dem kleinsten und unscheinbarsten Melodiegeschehen ein ganz ungeheuer verwickeltes und vielgestaltiges Spiel linearer und sonstiger Bewegungskräfte lebendig wird! Spannungen durch die einzelnen Kräfte tauchen auf, aber auch Konflikte zwischen diesen einzelnen Spannungen werden wirksam! Und ob dieses Kräftespiel bloß in seinen mechanischen Ergebnissen uns zur Empfindung kommt, oder aber gar außerdem auch in seinen einzelnen Phasen, das ist noch sehr die Frage! Es ist daher zumindest anzunehmen, daß diese ganze unendliche und noch fast unbekannte Welt des linearen Kräftespiels neben der des durchweg ausschließlich beachteten Spiels der harmonischen Kräfte eine ganz ebenbürtig wichtige ist! — auch, daß sie sich in ihren elementaren Entwicklungen vollkommen unabhängig von dieser harmonischen Welt entfaltet!

2. Wie die Beispiele der harmoniefremden Töne (in Beethovens Rondo op. 51 Nr. 1, sowie dem Finalsatz aus op. 10 Nr. 1) gezeigt haben, führen uns die Schwungkräfte der linearen Spannungen und Entwicklungen unmerklich über die an sich so auffallend starken Unterschiede zwischen Wohlklang und Mißklang hinweg! Wir haben erkennen müssen, daß zunächst einmal die an sich manchmal sogar unerträglich mißliche Wirkung dissonanter Zusammenklänge durch den Einfluß der Bewegungskräfte vollkommen aufgehoben werden kann. Indessen hängt der Grad der Abschwächung dieser Mißklangswirkung in jedem Fall von dem Grad des linearen Schwunges innerhalb der Bewegungskräfte ab! Es ist also jederzeit möglich, daß derartige Stellen, die in ihrer Gesamtwirkung vom Grad des inneren Schwunges der Linien abhängen, durch einen unzutreffenden Vortrag unverständlich werden, ja, von abstoßender Häßlichkeit sein können! Andererseits können die Auswirkungen der linearen Schwungkräfte aber auch umgekehrt Bildungen von durchaus konsonantem Charakter in ausgesprochene Dissonanzen umbiegen: Beethovens Akkord *G–B–Dis.* Aber auch diese Stellen hängen in gleichem Maß wie die vorausgenannten

in jedem Fall vom Grad des inneren Schwunges der Linien ab! (In einem langsamen Tempo wird der Akkord *G–B–Dis* unweigerlich zu einem *G–B–Es*!)

Wie weit sich nun die Hypothesen und Theoreme unserer Zeit bei einer fortschreitenden Erkenntnis vom gesamten Wesen des linearen Faktors zu Zugeständnissen herbeilassen müssen, ja, wie weit sie durch diese wachsende Erkenntnis von bis dahin latent gebliebenen Einflüssen auf alle musikalischen Gestaltungen vielleicht gar in ihrem Bestand gefährdet werden, das mag die Zukunft lehren!

Die Verlebendigung des Opernspielplans — eine notwendige Forderung

Von Otto Eckstein v. Ehrenegg

Obgleich die in diesem Aufsatz niedergelegten Gedanken vor allem hinsichtlich der staatlichen Forderung des Opernkomponisten in der AMZ. oft genug ausgesprochen worden sind — besonders durch die Beiträge von Prof. Dr. Wilhelm Altmann — geben wir ihnen gern nochmals Raum. Gewisse Dinge können nicht oft genug gesagt werden. — Die Schriftleitung.

Trotz aller Prophezeiungen ihrer Verächter, die sie als „unmögliches Kunstwerk" verschrieen und ihr — zumal in heroischen Zeiten — ein unrühmliches Ende weissagen zu müssen glaubten, hat die Oper, diese das Gemüt seltsam gefangennehmende und in das Reich der Illusion entführende Kunst, kaum etwas von ihrer Anziehungskraft eingebüßt. Es ist ganz eigenartig zu beobachten, daß im Verlauf der verhältnismäßig jungen Geschichte dieser Kunstgattung die von den Textdichtern und Komponisten behandelten Stoffe so gut wie niemals mit den politischen Ereignissen ihrer Zeit parallel laufen, sondern daß die Vorwürfe stets rückblickender Natur gewesen sind, ja daß diese mit Vorliebe in sagenhaften, nicht selten sogar in legendären Zeiten und bezeichnenderweise oft im Märchenlande spielen.

Man kann sogar eindeutig feststellen, daß die politischen Höhepunkte der Geschichte niemals schon zur gleichen Zeit ihre musikdramatische Ausdeutung gefunden haben. Auch die veristische — also die dem Denken und Fühlen ihrer Zeit am nächsten kommende — Oper schöpfte ihre Gestalten aus dem Alltagsleben und behandelte keine politischen Geschehnisse. Wenn dennoch zu Zeiten des jungen Verdi zum Beispiel und anläßlich der Uraufführung von Aubers „Stummen von Portici" die politische Hochspannung durch die Musik wie durch einen Zündstoff zu ihrer endgültigen explosiven Entladung getrieben wurde, so geschah das wohl mehr durch den Stimmungsgehalt der Musik als durch die Wahl der Themen selbst. Zusammenfassend kann man also sagen: Die Wirkung und die unverminderte Anziehungskraft der Oper beruht eben darauf, daß sie — im Gegensatz zum eigentlichen Drama — infolge einer ihr innewohnenden Feierlichkeit und pompösen Festlichkeit eine magische Kunst ist, deren Illusionen sich die Menge immer wieder willig hingibt.

Trotzdem soll die Forderung nach einer zeitgemäßen Oper, einer festlichen musikalischen Deutung der Gegenwart nicht zurückgestellt werden. Man darf aber annehmen, daß die Oper — nach dem bisherigen Verlauf ihrer ganzen Entwicklung und Geschichte zu urteilen — dann aber eine völlig innere Umwandlung erleben müßte, um das Spiegelbild und der Resonanzboden des Zeitgeschehens werden zu können.

Derartige Zukunftsmusik ihrem natürlichen Werdegang überlassend, sei hier nur die Betrachtung dem bisherigen Operngeschehen zugewandt und versucht, einer gefährlichen Erstarrung des Opernspielplans zu begegnen und Vorschläge zu ihrer Überwindung zu unterbreiten. Verfolgt man an Hand statistischer Aufstellungen den Opernspielplan etwa der letzten dreißig Jahre in allen Ländern, so ist überall eine ziemliche Gleichmäßigkeit bei der Zahl und den Namen der aufgeführten Werke festzustellen, deren geringe Kurvenschwankungen (besonders durch die innerhalb der einzelnen Landesgrenzen bedingten Interessen) nur durch das gelegentliche Wiederauftauchen älterer Opern, die meist in Neubearbeitungen sich in der Gunst des Publikums zu halten vermögen, seltener aber (leider!) durch Werke neuerer Komponisten bedingt sind. Daß dieser neue Zustrom ein so verhältnismäßig geringer ist, hängt mit den außergewöhnlichen Anforderungen zusammen, die das Zustandekommen einer Opernaufführung nun einmal stellt. Zunächst müssen Textdichter und Komponist zueinander finden (nur in seltenen glücklichen Fällen ist die Doppelbegabung eines Dichterkomponisten anzutreffen). Ist nun glücklich nach einem komplizierten Werdegang, der an Schwierigkeit den jeglichen literarischen Schaffens bei weitem übertrifft, endlich eine Oper, diese im Idealfalle völlige Übereinstimmung von Wort und Ton, Handlung und Musik zustande gekommen (eine Forderung, die besonders bei Übersetzungen von ausländischen Operntexten fast nie zur völligen Zufriedenheit zu lösen ist), so muß, selbst wenn eine Bühne das Werk wirklich angenommen hat, bis zur endlichen Aufführung ein derartiger Zeit und vor allem Geld verschlingender Apparat in Szene gesetzt werden, daß es schon verständlich erscheint, wenn die verantwortlichen Bühnenleiter so vielen hoffnungsfroh eingereichten Opern gegenüber sich eine die Komponisten oft zur Verzweiflung bringende Zurückhaltung auferlegen, ehe sie — besonders bei Erstlingswerken — das Risiko eines Aufführungsvortrages eingehen.

Diese zwar allgemein bekannten, aber dennoch zur Klarlegung der Ursache der Stagnation des Opernspielplanes hier notwendig noch einmal zu erörternden Vorgänge lösen von selbst die Gegenfrage aus: „Wie kann der Opernspielplan lebendiger gestaltet werden?" Es ist begreiflich, daß die Opernbühnenleiter bei der Spielplangestaltung besonders die Werke immer wieder gern zur Aufführung bringen, die als Erfolgsopern sich jahraus-jahrein der unverminderten Gunst des kassenrapportlich so wichtigen Götzen Publikum erfreuen. Aber besonders die staatlich gestützten Bühnen sollten die Forderung nach der Erziehung der Opernbesucher dahingehend in weitestem Maße unterstützen, daß sie auch diejenigen Opern, deren musikalischer Wert nun einmal feststeht, die aber infolge einer herben Eigenart ihrer Musik nicht sogleich die zündende Wirkung einer Belcanto-Oper auslösen, immer wieder zur Darstellung bringen. Um der Gefahr der leeren Häuser zu begegnen, die auch das bestunterstützte Theater sich nicht leisten darf, könnte vielleicht ein „Collegium musicum dramaticum" in Morgenfeiern in Konzertaufführungen eine Art Operngeschichte bringen, die Perlen aus heute zum Teil nicht mehr spielfähigen Opern, wie etwa aus der großen Reihe der Opera seria zu Gehör brächte. Diese Aufführungen würden sicherlich das Verständnis für den Entwicklungsgang und das Wesen der Kunstgattung Oper vertiefen und vermittelten Schätze, die sonst ungenutzt in Archiven schlummern. Ein Beispiel: vor einer Aufführung der Straußschen „Ariadne" würde eine Morgenfeier „Die Ariadne-Sage in der Opernmusik" veranstaltet, die Arien und Orchesterstücke von Monteverdis „Arianna" bis zur Zerbinetta-Arie brächte.

Diese Pionierarbeit fände wohl ihre Krönung durch die einer Spielplangestaltung, bestimmte Opern in einem Zyklus zusammenzufassen, dessen Folge ein Programm darstellte. Ein solcher Zyklus konnte z. B. die deutsche komische Oper mit Werken von Gluck, Mozart, Dittersdorf, Lortzing, Cornelius, Götz, Wolf, bis zur Gegenwart besitzen. Ein anderes interessantes Thema lautete vielleicht: „Die Faust-Sage in der Opernliteratur", dem die Opern von Gounod, Busoni, Reutter u. a. m. angehörten. Reger Anteilnahme wäre auch ein Zyklus „Nationalopern aller Kulturländer" (als Festaufführungen mit Gastspielen von Opernensembles der betreffenden Länder) sicher. Diese ad libitum zu erweiternde Liste böte erwünschte Gelegenheit, viele zu Unrecht verschwundene Werke wieder einmal aufzuführen. Es ist anzunehmen, daß dies oder jenes auf solche Weise wieder der Vergessenheit entrissene Werk sich von da ab dauernd im üblichen Spielplan zu halten wüßte.

Endlich aber sollte die Förderung zeitgenössischer deutscher Komponisten durch die Opernhäuser geradezu befohlen werden (nach vorheriger Prüfung der an ein Kuratorium einzureichenden Werke, besonders noch nicht aufgeführter junger Komponisten). Sicherlich würde sich erweisen, daß manche dieser Bemühungen recht saatkräftiger Weizen sind. Würde überdies noch die nicht unberechtigte Scheu der verantwortlichen Bühnenleiter durch eine Stützung durch den Staat gemildert werden (vor allem bei der kostspieligen Herstellung des Aufführungsmaterials, da neue Opern heutzutage nur selten noch im Druck erscheinen), so bewegte sehr bald frischer Wind die etwas trägen Wogen des Opernspielplanes.

Ein russischer Stradivari

Von Arthur Usthal, Berlin

Am 11. September 1913 verstarb in St. Petersburg Anatoli Iwanowitsch Leman, der einzige Mensch in Rußland, der gute Geigen zu bauen verstand, wie es im Nachruf der größten russischen Zeitung, der „Nowoje Wremja", hieß. Besonders bemerkenswert ist der Umstand, daß dieser moderne russische Stradivari von Hause aus bei keinem Meister seines Faches in die Lehre gegangen ist. Was er als Geigenbauer geworden ist, hat er allein seinem angeborenem Genie zu verdanken gehabt.

Reichlich die Hälfte seines Lebens war verstrichen, ehe er nach privatim betriebenen gründlichen Studien auf dem Gebiete der Geigenbaukunst sich auch in der Praxis mit der Anfertigung von Streichinstrumenten zu beschäftigen begann. Die Zahl der aus seiner Hand hervorgegangenen Geigen, Bratschen, Violoncelli und Kontrabässe ist, nach den Schätzungen der russischen Blätter, in die Hunderte gegangen. Sie wurden, da die Berufsgeiger, zumal die Konzertspieler, in ihrer großen Mehrzahl noch immer nichts von neuen Geigen wissen wollten, hauptsächlich von begabten Dilettanten gekauft und waren in der Vorkriegszeit im ganzen ehemaligen Zarenreiche bis weithin über seine östlichen und westlichen Grenzen hinaus, gesucht. Von Kennern wurden ihnen Kraft, Fülle, Weichheit und Lieblichkeit des Tones nachgerühmt — also alle die Klangeigenschaften, die wir bei den alten, noch unverdorbenen italienischen Meisterinstrumenten mit Recht so bewundern.

Leman war ein vielseitig begabter, hochgebildeter Geist, der sich verschiedene Interessengebiete zum Studium aussuchte. Er war einer Akademikerfamilie entsprossen, deren Vorfahren vermutlich irgendwann aus Deutschland nach Rußland gekommen, und hier mit der Zeit auch konfessionell, Vollrussen geworden waren. Ursprünglich werden es wohl „Lehmanns" gewesen sein.

Der Vater Anatolis, von Beruf Arzt, war nebenbei auch Erfinder. Er besaß eine elektro-therapeutische Anstalt, die erste dieser Art in Moskau. Daneben war er Inhaber eines Photoateliers sowie einer großen Buchdruckerei. Auf allen Gebieten, die er mit seinem Interesse umspannte, hat er kulturfördernd und vielfach ganz neue Bahnen einschlagend gewirkt. Von ihm hatte der Sohn auch die außergewöhnliche geistige Regsamkeit geerbt. Er ist aber — leider, wird man sagen müssen — verhältnismäßig spät zur Geigenbaukunst gekommen, der er dann fünfundzwanzig Jahre lang mit Idealismus alle seine hervorragenden Gaben gewidmet hat.

Als erster Mensch in Rußland hat Leman den klaren Beweis dafür erbracht, daß nagelneue Geigen nicht weniger schön klingen können als die der alten berühmten Italiener aus dem 17. und 18. Jahrhundert, sofern sie nur den richtigen akustisch-physikalischen Bau haben. Bei uns in Deutschland hatte in derselben Kardinalfrage des Geigenbaues der Jahrhundertwende bekanntlich Dr. Max Großmann bahnbrechend zu wirken begonnen. Ob eine gegenseitige Beeinflussung beider Forscher vorliegt, wird sich wohl nie feststellen lassen. Doch wie dem auch sein mag — Tatsache ist, daß auch Leman seine Meisterinstrumente nach dem von Dr. Großmann empfohlenen Prinzip der Konsonanz der Klangplatten gebaut hat.

Heute, ein volles Vierteljahrhundert nach seinem Tode, wird man im neuen Rußland kaum mehr viel von Anatoli Leman wissen, und bei uns in Deutschland dürfte dieser russische Stradivari wahrscheinlich eine ebenso unbekannte Größe sein. Krieg und Revolution werden wohl die seinerzeit von Leman eingeleitete fruchtbare Entwicklung des russischen Geigenbaues für immer unterbrochen haben. Anatoli Leman ist in seinem Leben alles mögliche gewesen: Soldat der technischen Truppe, Zahnarzt, Buch- und Zeitungsschreiber, ehe er sich auf den Geigenbau verlegte. In einer seiner Schriften bekennt er selbst, drei Dinge seien es gewesen, die ihn im Leben am tiefsten gefesselt hätten: die Luftschiffahrt, der Geigenbau und der Okkultismus. Er hat denn auch die Literatur über die Luftschiffahrt gründlich studiert, hat selbst über den Vogel- und Insektenflug geschrieben und sein letztes Geld in den Bau eines Flugzeugmodells hineingesteckt. Mehr als Kuriosum sei bemerkt, daß er auch eine Schrift über die Theorie des Billardspiels verfaßt hat.

Vor allem aber ist dieser vielseitige Mann der Verfasser der gesamten in russischer Sprache im ehemaligen Zarenreiche erschienenen Originalliteratur über den Geigenbau gewesen. Seine „Akustik der Geige" wie desgleichen sein „Buch von der Geige" wurden nach seinem Tode allgemein als Standardwerke der russischen Geigenliteratur bezeichnet und auch in fremde Sprachen übersetzt. Insgesamt hat er nicht weniger als acht Schriften über die Geige und ihren Bau verfaßt. Besonders eifrig hat er sich mit der Erforschung des Geheimnisses der Lackbereitung der alten Italiener sowie der ihres Klangplattenbaues beschäftigt. In merkwürdiger Ideenübereinstimmung mit Dr. Max Großmann sah auch Leman in der harmonischen Abstimmung der Geigenklangplatten die so lange vergeblich gesuchte Lösung des Rätsels der immer so sehr bewunderten Klangwirkung der altitalienischen Meisterinstrumente.

Leman ist seinerzeit auch der erste Geigenbauer in Rußland gewesen, der sich seine Instrumente nicht, wie seine Fachgenossen, mit 75—100, sondern mit 200—300 Rubeln, ja in seinen letzten Lebensjahren mit noch weit höheren Preisen bezahlen ließ. Doch nur ganz allmählich wuchs sein Ruf und damit auch der materielle Gewinn von seiner Arbeit. Wie überall in der Welt blühte natürlich auch in Rußland der Handel mit alten Geigen. Von den russischen Zunftgenossen als Autodidakt und Konkurrent dauernd angefeindet und von den Berufsgeigern entweder gar nicht beachtet oder mit Mißtrauen angesehen, hat der genial angelegte Mann wahrlich kein leichtes Leben gehabt. Und erst in den letzten zehn Jahren seines Schaffens hat er auch bei vereinzelten Geigern, die seine Instrumente öffentlich spielten, die verdiente Anerkennung gefunden. Hervorgehoben werden muß, daß u. a. zwei Virtuosen ersten Ranges, ein Kubelik und ein Hubermann, sich lobend über die Leman-Geigen ausgesprochen haben. Im übrigen haßte Leman jede laute Reklame und jedes Buhlen um die Gunst der breiten Öffentlichkeit, besaß aber nichtsdestoweniger ein überaus stark entwickeltes Gefühl des eigenen Wertes und Könnens.

Nachdem er sich bereits an die zwanzig Jahre als Geigenbauer betätigt hatte, unternahm er eine Reise nach Westeuropa, um sich dort mit den Arbeiten und Arbeitsmethoden seiner ausländischen Fachgenossen bekannt zu machen. Er suchte die namhaftesten der noch lebenden fremden Geigenbauer in ihren Werkstätten auf, scheint aber recht enttäuscht von ihren Leistungen gewesen zu sein, denn, wieder nach Rußland zurückgekehrt, hat er ein keineswegs günstiges Urteil über den Geigenbau in Europa gefällt. In seinen Schriften spricht er sich mit großer Bitterkeit über die mangelnde Anerkennung der Güte seiner Geigen durch die konzertierenden Künstler aus.

Welcher Geigenbauer von heute hätte nicht Grund zu derselben Klage?

Bayreuther Festspieltage 1938

Im Hinblick auf die 125. Wiederkehr von Wagners Geburtstag haben sich auch in diesem Jahre die Pforten des Festspielhauses geöffnet, obwohl es sonst nicht üblich war, drei Sommer hintereinander in Bayreuth zu spielen. Das herkömmliche Pausenjahr nach einer Neuinszenierung hat sich immer vortrefflich bewährt und der anscheinend vorhandenen Absicht, künftighin alljährlich Festspiele zu veranstalten, könnte man nur mit Bedenken entgegensehen[1]). Würde dann Bayreuth nicht Gefahr laufen, „in der Gewohnheit trägem Geleise" den Charakter des Außerordentlichen und Überragenden, den es bisher hatte, einzubüßen? Und müßte dann nicht seine ihm von Wagner zugewiesene besondere Aufgabe, ausgewählte Künstler im echten Wagner-Stil, in der richtigen und vorbildlichen Darstellung dieser Kunstwerke zu unterrichten, als sogenannte Stilbildungsschule, noch mehr als bisher in den Hintergrund treten?

Neben den Bayreuther Standwerken, dem „Ring des Nibelungen" und dem „Parsival" erschien in diesem Jahr das Liebesdrama „Tristan und Isolde" szenisch erneuert und in neuer Besetzung auf der geweihten Bühne. In seinen szenischen Entwürfen hat Emil Preetorius die dramatische und seelische Atmosphäre des Werkes im ganzen glücklich eingefangen. Mit seiner

[1]) Inzwischen hat Staatsrat Tietjen angekündigt, daß bis auf weiteres die Bayreuther Festspiele in jedem Jahr durchgeführt werden. — Die Schriftleitung.

feierlich ernsten Hainlandschaft schuf er das längst erwünschte intime Bühnenbild des zweiten Aktes, im dritten die schwermütige Herbststimmung, die dem sterbenden Tristan die geeignete szenische Folie verleiht, während das erste Bild, in dem das Frauenzelt nur die eine Seite des Schiffes einnimmt und den Blick dauernd auf Tristan freiläßt, stark umstritten wurde.

Die Hauptgestalten des Dramas, Tristan und Isolde, waren diesmal doppelt besetzt. In der ersten Aufführung sangen Max Lorenz und Frida Leider, in der zweiten Karl Hartmann und Marta Fuchs. Max Lorenz hat namentlich durch seine höchst bedeutende Gestaltung des dritten Aufzugs die Hörer ergriffen. Eine noch größere Überraschung bot die Isolde von Marta Fuchs. Die hervorragende Künstlerin hat uns durch den Adel ihrer Erscheinung, durch die wundervolle Art, wie sie bei sparsamen und sinnvollen Gesten alles Seelische in den Ausdruck von Wort und Ton verlegte, und nicht zuletzt durch die Schönheit und warme Beseeltheit ihres so herrlich ausgeglichenen und jeder inneren Regung gehorchenden Organs zu höchster Bewunderung hingerissen. Durch Marta Fuchs wurde alles, was wir unter „Bayreuther Stil" verstehen, vollkommen verwirklicht. Ihre Isolde war ein künstlerisches Ereignis ersten Ranges, eine Tat von vorbildlichem Werte.

Doch auch die anderen Darsteller, besonders Josef v. Manowarda als edler, nur in der Maske zu jugendlicher König Marke, Jaro Prohaska als Kurwenal und Margarete Klose als Brangäne haben sich durch vortreffliche stilgetreue Leistungen ausgezeichnet. Als Tristan-Dirigent vermochte Karl Elmendorff seine Auslegung der Partitur gegen früher erstaunlich zu verfeinern und zu verinnerlichen. Von seiner klangzarten und gefühlsgetränkten Interpretation des Orchestervorspiels an bis zu seinem Ritardando jedesmal vor dem Einsatz der Verklärungsmelodie („so starben wir") am Schluß des Werkes, diesem Ritardando, das jener Melodie erst ganz den Charakter des Transzendenten, des Jenseitigen verleiht, hat Elmendorff alle orchestralen Wunder der Partitur im tiefsten nachempfunden und nachgestaltet.

Der Regie Heinz Tietjens, des Intendanten der Berliner Staatsoper und jetzigen künstlerischen Leiters der Bayreuther Festspiele, hatte man manchen feinen Zug zu danken. Aber warum mußten die Liebenden den intimsten Ausdruck ihrer Empfindungen, den Zwiegesang „O sink hernieder, Nacht der Liebe" entgegen der Vorschrift Wagners im Stehen und im Strahlenlicht des Scheinwerfers absolvieren? Die starke Kürzung des zweiten Aktes in der zweiten Aufführung fiel in der Hauptsache zu Lasten des Tristan-Sängers. Es war ein äußerst schmerzlicher Eindruck; aber es steht wohl zu hoffen, daß dieser erste „Strich", der in Bayreuth an einem Wagner-Werk verübt wurde, auch der letzte dort bleiben wird. Würde sich doch Bayreuth sonst selber untreu werden.

Der Bayreuther „Parsifal" hat in diesem Jahr einen neuen Dirigenten erhalten in Franz v. Hoesslin, der schon früher einmal den „Ring" dort leitete. Er hat das rechte Gefühl für die Zartheit und seelische Tiefe dieser Musik, aber auch für ihre mystische Ekstase und dramatische Gewalt und ließ sein Orchester mit wahrhaft seraphischer Schönheit und Weihe spielen. Die bisherige traditionelle Darstellung — und etwas Besseres als Wagner selbst kann man ja nicht erfinden — hat Heinz Tietjen glücklicherweise, wenigstens in den Grundzügen, beibehalten. Manche Darstellungsmomente allerdings, von Richard und Cosima Wagner festgelegt, so namentlich die wunderbar bildhaften Stellungen zu Beginn des dritten Aufzugs, sind leider in Vergessenheit geraten, wie überhaupt diese einst unvergleichlich poetische Szene durch eine unverständliche Verdunkelung der Bühne Duft und Weihe verlor. Daß im zweiten Akt die Verwandlung vom Klingsorturm in den Zaubergarten nicht ohne Zuhilfenahme des Hauptvorhangs gelingen soll, kann man schwer verstehen. Früher, als man in der Bühnentechnik noch nicht so weit war wie heute, ist diese Verwandlung immer ausgezeichnet geglückt und stets von besonders starker dramatischer Wirkung gewesen.

Zu einer Art Sensation wurde die Besetzung der Kundry-Rolle mit der französischen Sängerin Germaine Lubin. Schon einmal hat ein Mitglied der Pariser Großen Oper in Bayreuth mitgewirkt: in den „Tannhäuser"-Aufführungen des Jahres 1904 sang Louise Grandjean die Venus. Es war eine Dankesgeste für die Franzosen, die gerade in den ersten schwierigen Jahren Bayreuth teilnehmend unterstützten, während die meisten Deutschen noch abseits standen. Germaine Lubin ist wohl die jugendlichste, hübscheste, anmutigste, wenn auch nicht dämonischste Kundry, die man je in Bayreuth gesehen. Dabei hat die Künstlerin ein zwar nicht übermäßig voluminöses, aber wundersam weiches und biegsames Organ von wahrhaft bezauberndem Wohlklang. Auch ihre Aussprache war korrekt, ja vortrefflich und könnte manche deutsche Sängerin beschämen.

In der ersten Aufführung verkörperte Fritz Wolff, wie schon früher, in seiner sympathisch unbefangenen und heldisch kraftvollen Art den reinen Toren. Später konnte der ursprünglich vorgesehene, aber durch einen leichten Unfall zunächst verhinderte Franz Völker an seine Stelle treten. Der Gurnemanz des Josef v. Manowarda, der Amfortas des Jaro Prohaska und Robert Burgs Klingsor waren die bekannten, schon öfter gewürdigten Bayreuther Gestalten. Die dekorative Neugestaltung, die das Werk im letzten Jahre durch den jugendlichen Enkel des Meisters Wieland Wagner erhielt, blieb diesmal in der Hauptsache bestehen. Schön geriet ihm namentlich die erste Szene, der stimmungskräftige heilige Hain, auch der Tempel, dessen dunkelrote massive Porphyrsäulen, hohe Rundbögen und goldene Kuppel durchaus würdig, groß und feierlich wirken, wenn auch ohne jenen eigentümlichen Charakter des Fernen und Geheimnisvollen, den der „alte", dem Dom von Siena nachgebildete Tempel besaß. Im Zaubergarten wurde ohne besondere Notwendigkeit ein architektonisches Moment, ein Teil der Klingsorburg, stärker in das Bild mit einbezogen. Der seit dem letzten Jahr unternommene Versuch, die Wandeldekoration durch Projektionsbilder zu ersetzen, ist diesmal, in der ersten Aufführung, mißglückt, so daß man sich mit dem Herablassen eines schwarzen Vorhangs behelfen mußte. Vorderhand dürfte wohl die „alte" Dekoration immer noch den Vorzug verdienen.

Im „Nibelungenring" war die Besetzung genau dieselbe wie im vorigen Sommer. Nur hat jetzt zum erstenmal Marta Fuchs die Brünnhild gesungen. War diese Darstellung auch noch nicht so gleichmäßig ausgereift und vollendet wie ihre Isolde, so vermittelte sie doch so starke und beglückende Eindrücke, wie man sie selbst in Bayreuth nur ausnahmsweise erlebt. Es war ein Wotanskind, dem nur noch weniges fehlt, um völlig dem Ideale gleichzukommen. In ihrem Zusammenwirken mit Rudolf Bockelmanns prachtvollem Göttervater und dem gewinnend jugendfrischen Siegfried von Max Lorenz erwies die Künstlerin ihre hervorragende dramatische Begabung — eine der seltenen singenden Darstellerinnen, wie sie sich Wagner immer gewünscht hat. Im ersten Akt der „Walküre" ließen uns Franz Völker und Maria Müller in stimmlichem Wohllaut schwelgen. Auch die übrigen Künstler, namentlich Erich Zimmermann als Mime, Robert Burg als Alberich, Ludwig Hofmann als Hunding und Hagen sowie die jetzt von Friedrich Jung eingeübten Mannenchöre konnten sich in ihren bekannten Bayreuther Leistungen wieder glänzend bewähren.

Die ebenso malerisch schönen wie dramatisch zweckmäßigen Bühnenbilder von Emil Preetorius haben wieder viel zum Gesamteindruck beigetragen, ausgenommen die des auch von der Regie merkwürdig stiefmütterlich behandelten „Rheingolds". Man bedauert, daß gerade in diesem Werk so viel von der einstigen Tradition verloren ging, und fragt sich vergeblich, wie es wohl kommt, daß die Sonne nicht mehr in den Rhein glänzt, daß Walhall ein „Wölkchen" geworden ist, daß die von Wagner genau bezeichneten Verwandlungen nicht mehr ausgeführt, sondern einfach durch Herablassen des Hauptvorhangs ersetzt werden. „Immer vollkommenere Aufführungen" hatte Siegfried Wagner als die Aufgabe Bayreuths bezeichnet. Sonst war die Personalunion von Spielleiter und Dirigent, verkörpert in Heinz Tietjen, für die „Ring"-Aufführungen sicher von Nutzen. Dem Orchesterleiter, der allerdings zum Teil ungewohnt lebhafte Zeitmaße bevorzugte, hat es nicht an dramatischem Feuer, nicht an Kraft und Größe des Ausdrucks gemangelt. Und auch der Regisseur ließ es sich in seiner Arbeit mit Solisten und Chor, angelegen sein, in die stilistisch grundsätzlich festgelegte Darstellung frisch lebendige, scheinbar improvisierte und doch gut motivierte Züge hineinzutragen.

Die festlich gestimmte Hörerschaft, unter der sich auch der Führer Adolf Hitler befand, der, mit Ausnahme des „Siegfried", an sämtlichen Aufführungen des ersten Zyklus teilnahm, zeigte sich dankbar und beglückt von dem vielen Schönen und Großen, das ihnen auch in diesem Jahr wieder die Bayreuther Kunst bot.

Dr. Carl Benedict

Die Salzburger Festspiele 1938

Grundsätzliches

Die Angliederung der Ostmark an das deutsche Reich hat auch bei den Salzburger Festspielen eine neue Situation geschaffen. Da die Vorbereitungen für die Sommerfeste gewöhnlich schon im Herbst des Vorjahres beginnen, so waren sie heuer, als das große geschichtliche Geschehen eintrat, natürlich schon verhältnismäßig weit gediehen. Gediehen in einem Sinne, der der neuen, ureigentlichen Bestimmung der Salzburger Festspiele nicht durchaus entsprach. Die mannigfaltigen Aufgaben, die unmittelbar nach dem Anschluß zu lösen waren und einen durchaus dringlichen Charakter besaßen, ließen zunächst wohl die Frage auftauchen, ob man heuer überhaupt Festspiele in Salzburg durchführen solle. Nun verschloß man sich aber auch nicht der Tatsache, daß eine Unterbrechung in der regelmäßigen Wiederkehr einer Wiederaufnahme dann wieder gewisse Schwierigkeiten entgegensetzt. Daher entschied man sich für die Abhaltung der Festspiele, behielt in den großen Grundzügen den ursprünglichen Plan bei und sonderte in erster Linie das aus, was mit den Grundsätzen des Nationalsozialismus, des Großdeutschen Staates unvereinbar schien. Diese Revision bezog sich zunächst auf personelle Fragen. Damit, daß die Festspiele aber nun in den Kreis der künstlerischen Sommerfeste des Reiches eingegliedert wurden, ergab sich eine Möglichkeit, Künstler von Bühnen des Altreiches in größerem Maße mit heranzuziehen, als dies früher der Fall war. An dem künstlerischen Programm der Festspiele erwiesen sich weit weniger Abänderungen nötig und diese betrafen in erster Linie das Sprechstück, das aus unserer Betrachtung ausgeschaltet bleibt. Die Opernaufführungen konnten, wie sie ursprünglich geplant waren, beibehalten bleiben. Auch an der Neuinszenierung des „Tannhäuser", die man sonst wohl mit Rücksicht auf Bayreuth unterlassen hätte, hielt man fest, da die Vorbereitungen dazu schon weit vorgeschritten waren und natürlich auch keine grundsätzliche Bedenken gegen diese Wahl bestanden. Die Orchesterkonzerte der Wiener Philharmoniker, die Domkonzerte unter Prof. Joseph Meßner, die Serenaden im Residenzhof wurden durchgeführt.

Bleibt noch zur Frage der „Internationalität" der Salzburger Festspiele ein Wort zu sagen. Man hat in der Systemzeit in Österreich an den leitenden Stellen mit dem Begriff Internationalität gerne eine Proteststellung gegen das nationalsozialistische Deutschland, im künstlerischen Sinne aber eine Konkurrenzstellung gegen Bayreuth verbinden mögen. Für solche Auslegung ist im Salzburg des Großdeutschen Reiches natürlich kein Raum. Nichtsdestoweniger will man in Salzburg auf die Gäste des Auslands nicht verzichten. Sie sollen hier deutsche Art und deutsche Kunst kennenlernen, sollen im Verstehen und Begreifen deutschen Wesens beitragen helfen zur allgemeinen Befriedung der Welt. So erlangen die Salzburger Festspiele nicht nur eine künstlerische Mission, sondern auch eine politische im Sinne des Völkerfriedens.

Die Opern

In die musikalische Leitung der Opern teilten sich Wilhelm Furtwängler, Hans Knappertsbusch, Karl Böhm und Vittorio Gui. Furtwängler, der in gewissem Sinne die Oberleitung in musikalischen Dingen innehatte, blieben Richard Wagners „Meistersinger" vorbehalten, deren erste Aufführung auch zugleich die Eröffnungsvorstellung darstellte. Knappertsbusch dirigierte je eine Oper von Beethoven, Mozart und Wagner, den „Fidelio", den „Figaro" und den „Tannhäuser". Karl Böhm, der heuer zum erstenmal in den Kreis der Salzburger Festspieldirigenten eintrat, übernahm „Don Giovanni" und „Rosenkavalier". Die beiden Mozartopern wurden wieder in der italienischen Originalsprache gesungen. Das Ensemble war nicht unwesentlich mit italienischen Sängern durchsetzt, wodurch vom Sprachlichen her und in der Wahl der Tempi eine entsprechende Stiltreue gewährleistet blieb. Denn ohne Zweifel bestimmt ja in diesen Werken die italienische Sprache gewisse letzte Feinheiten der Zeitmaße. Die Darsteller sind zum großen Teil vom Vorjahr bekannt. So vor allem der prächtige Don Juan und Figaro Ezio Pinza, der charmante Graf Mariano Stabile und der von echtem Buffogeist sprühende Virgilio Lazzari (Leporello, Bartolo). Bekannt auch Elisabeth Rethberg als Donna Anna, Luise Helletsgruber als Donna Elvira, Eszther Rethy als Susanne und Angelica Cravcenco als Marzelline. Neu dagegen die in gleicher Weise kokette wie warmherzige Zerline und die noch etwas in den Bereich der Rosine im „Barbier" hineinspielende Gräfin von Maria Cebotari. Zum erstenmal sang hier auch Martha Rohs den Cherubino mit angenehm klangvoller Stimme. Bemerkenswert noch Anton Dermota als Don Ottavio. Für „Figaro" hatte man die diskret vornehmen Bilder Alfred Rollers beibehalten. Für „Don Giovanni" schuf Robert Kautsky eine neue schöne Szenerie, die sehr abwechslungsreich mit Vorhängen zu arbeiten weiß. Dort war Guido Salvini, hier Wolf Völker als Regisseur tätig.

Die beiden Werke Richard Wagners gewannen diesmal bedeutend durch die neu angebaute Bühne, die allen technischen Anforderungen in weit höherem Maße gerecht wird als die frühere. Da nun die Bühne an der früheren Rückseite des Zuschauerraumes Platz gefunden hat, konnte für die Sitze mehr Raum einbezogen werden, so daß das Haus jetzt mehr Besucher faßt. Auch durch Schaffung einer zweiten Galerie ist Platzvermehrung geschaffen. Bei den „Meistersingern", die Furtwängler mit seiner ganzen Werkbesessenheit leitete, waren auch mancherlei Besetzungen stehengeblieben. Maria Reining erfreute wieder durch die ungemein überzeugende Verwirklichung der Figur des Evchens in Gesang, Erscheinung und Spiel. Für Hans Sachs war ein tüchtiger Vertreter in Friedrich Kamann ausersehen. Doch mußte der Sänger wegen Erkrankung anfangs durch den ebenfalls durchaus geeigneten Walter Großmann ersetzt werden. Als neuer origineller Beckmesser ist Alfred Jerger zu vermerken. Mit Set Svanholm als Walther war man gut versehen. Ein idealer David ist in seiner munteren Behendigkeit und seinem schönen Gesang Erich Zimmermann. Piroska Tutsek erfüllte als Lene alle Anforderungen. Bunt bewegte Regiearbeit im Rahmen der bekannten Bühnenbilder Kautskys verdankte man Erich v. Wymetal, der auch im „Fidelio" und „Rosenkavalier" gute Arbeit leistete. Als Neuinszenierung erregte „Tannhäuser" besondere Aufmerksamkeit. Die Zusammenarbeit Robert Kautskys als Bühnenbildner, Max Hofmüllers als Spielleiter und Willi Fränzl als Choreograph ergab im Darstellerischen eine schöne Einheit. Die verschiedenen Verwandlungswunder bildeten für die neue Bühne eine wohlgelungene Feuerprobe. Knappertsbusch brachte die Partitur mit liebevoller Hingabe zu eindrucksvollem Erklingen. Als Elisabeth erfüllte Maria Reining die Gestalt mit warm durchblutetem Leben, so daß Hilde Konetzni mit ihrer schön ausströmenden Stimme keinen leichten Stand hatte, in dieser Rolle zu alternieren. Dramatisch und temperamentvoll im Singen und Spiel der Tannhäuser Set Svanholm. Alexander Sved ein brauchbarer Wolfram, Piroska Tutsek voll eindringlicher Verführung als Venus, Herbert Alsen ein sangestüchtiger Landgraf.

Im „Fidelio" gab es wenig Anlaß zu Änderungen. Neben Hilde Konetzni ersang sich in der Titelrolle Gertrud Rünger einen beachtenswerten Erfolg. Die Sängerin hat sich im Gebiet des Hochdramatischen eine erstaunenswerte Stellung errungen. Zu den lichten Gestalten der Leonore und des Florestan, von Helge Roswaenge sehr überzeugend gestaltet, mochte die Gegensätzlichkeit des Wüterichs Don Pizzaro durch Paul Schöffler wohl etwas zu milde herausgearbeitet erscheinen. Echte Menschlichkeit atmet die sonst etwas nebensächlich behandelte Figur Roccos in der Darstellung Josef v. Manowardas. Neu und betont aufs Buffoneske eingestellt der Jaquino Richard Sallaba. Der Salzburger „Fidelio" hat nun im Laufe der Jahre am Dirigentenpult schon zahlreiche Künstler gesehen. Es befanden sich u. a. auch Franz Schalk und Richard Strauß darunter. Knappertsbusch schnitt mit seiner Leistung bei einem Vergleich durchaus günstig ab. Das echte österreichische Musikantentum, das Karl Böhm bei seiner Betreuung des „Don Giovanni" auszeichnete, kam ihm auch beim „Rosenkavalier" zugute. Man empfindet die legere und doch verläßlich sichere Fühlung des Dirigenten mit dem Orchester und der Bühne so angenehm. Scheinbar nachgiebig den Sonderregungen der einzelnen Künstler, bleibt der Dirigent doch stets Beherrscher der Situation. Wenn bei den Rollen Marschallin, Ochs, Sophie, Sänger die bloße Namensnennung der Darsteller (Hilde Konetzni, Fritz Krenn, Eszther Rethy und Helge Roswaenge) genügen mag, da sämtliche in diesen Aufgaben bereits hier tätig waren, so muß als stimmlich sehr ergiebiger Oktavian Martha Rohs, als neuer Faninal mit einer achtbaren Leistung Walter Großmann besonders hervorgehoben werden.

Am wenigsten dürften Umgruppierungen bei der Aufführung des „Falstaff" von Verdi eingetreten sein. Das ausschließlich aus italienischen Kräften zusammengesetzte Ensemble bot wohl auch

kaum einen besonderen Anlaß zur Neubesetzung. Als geradezu ideal zu nennender Falstaff feierte wieder Mariano Stabile Triumphe. Augusta Oltrabella, früher als Nanette beschäftigt, hat diesmal die Partie Alices übernommen und an ihre Stelle trat nun Gianna Perea-Labia. Den Fenton sang heuer Gino del Signore. Dies veränderte aber das Gesamtbild nur ganz unwesentlich. Als Dirigent der Aufführung führte heuer Vittorio Gui den Stab, ein Vollblutmusiker von echt südlichem Temperament, aber auch feiner Musikalität und großem Können.

So überwog im Opernprogramm der heurigen Festspiele das heitere Genre. An die drei köstlichsten Vertreter des deutschen musikalischen Lustspiels „Figaro", „Meistersinger" und „Rosenkavalier" schloß sich der Repräsentant sprühenden italienischen Buffogeistes, Verdis „Falstaff". Als Übergang nach der tragischen Muse hin ist das Dramma giocoso „Don Giovanni" — wohlgemerkt: mit dem originalen versöhnlichen Schluß! — zu nennen, während „Fidelio" und „Tannhäuser" vollkommen im ernsten Genre wurzeln.

Dr. Roland Tenschert

Musikalische Eindrücke auf der 15. Deutschen Rundfunkausstellung

In einem erstaunlich schnellen Tempo (innerhalb von fünfzehn Jahren) ist der gesamte Rundfunkbetrieb von den ersten Anfängen bis auf seine heutige Entwicklungsstufe gebracht worden[1]). Als sichtbare Marksteine seiner Entwicklung dienen die alljährlich abgehaltenen großen Rundfunkausstellungen, bei denen die Industrie den letzten Stand der Rundfunktechnik aufweist. Die schnelle Entwicklung dieser Technik brachte es mit sich, daß der Ausstellungsbesucher in jedem Jahr vor wichtige Neuerungen gestellt wurde, die technisch das „Gesicht" der Empfänger von Jahr zu Jahr grundlegend veränderten. Aber bereits in der Rundfunkausstellung von 1937 trat hierin ein gewisser Wandel ein, der sich auf der diesjährigen Ausstellung in verstärktem Maße geltend machte. Die technische Entwicklung im Empfängerbau ist an einem Punkte angelangt, wo zwar weitgehende Verbesserungen in schaltungstechnischer und damit klanglicher Hinsicht durchaus möglich sind und auch erreicht werden, wo man aber im grundsätzlichen Aufbau an den Prinzipien der letzten Jahre festhält. War die Funkausstellung dieses Jahres vielleicht technisch weniger interessant als ihre Vorgängerinnen der letzten Jahre, so machte sich doch die zähe Kleinarbeit der Industrie in klanglichen Verbesserungen bemerkbar, die teilweise als ganz erheblich anzusprechen sind. Die Ergebnisse im modernen Röhrenbau gewährleisten nicht nur für die Wiedergabe ausreichende Verstärkung, sondern liefern darüber hinaus genügend Reserveenergie, die restlos den klangverbessernden Schaltungsmaßnahmen zugeführt wird. Früher nutzte man den Verstärkungsgrad einer Röhre möglichst weit aus, heute kann man auf einen Teil der Verstärkung verzichten, eben zugunsten klanglicher Maßnahmen.

So hat man zur Verbreiterung des vom Lautsprecher abgestrahlten „Frequenzbandes" (des Tonumfanges eines Lautsprechers) zwei Wege beschritten. In hochwertige Empfangsapparate (Spitzensuper und Geräte für besonders klangreine Wiedergabe) werden durchweg zwei und drei Lautsprecher eingebaut, nämlich für tiefe, mittlere und hohe Frequenzen. Wo das nicht möglich ist, wird der Tonumfang des einzelnen Lautsprechers verbessert, z. B. durch vergütete Magnete, bei tiefen Frequenzen durch Vergrößerung des Membrandurchmessers, bei hohen durch neue hochempfindliche Spulen.

In größerem Umfang wurde eine Lautstärkeregelung eingeführt, die sich den Verhältnissen im menschlichen Ohr anpaßt. Das Ohr ist bekanntlich für Töne gleicher Intensität, aber verschiedener Tonhöhe, sehr verschieden empfindlich, und zwar erreicht die Empfindlichkeit im mittleren Frequenzgebiet ihren höchsten Wert. Das bedeutet folgendes: Regelt man in einem Rundfunkapparat die Lautstärke für alle Frequenzen gleichmäßig herab, so verringert sich für den Hörer die Lautstärke der hohen und tiefen Frequenzen weit mehr als die der mittleren, das Klangbild wird verzerrt, und es entsteht der bei alten Rundfunkapparaten so unangenehme Klang, dem durch das Fehlen der extremen Frequenzbereiche jede Plastik fehlt. Es kann also der beste Empfangsapparat nur dann ein unverzerrtes Klangbild geben, wenn die Stärke des Lautsprecherklanges die Lautstärke am Aufnahmeort erreicht, eine für kleine Wohnungen unmögliche Voraussetzung. Die Rundfunktechnik hat nun durch eingeschaltete Entzerrungsglieder eine Lautstärkeregelung geschaffen, die sich für alle Lautstärken den Empfindlichkeitsverhältnissen im Ohr anpaßt.

Die wichtigste Klangverbesserung erfolgt durch die allgemeine Einführung der Gegenkopplung auch für die Empfänger der mittleren Preisgruppe. Diese Schaltung war noch im Vorjahr nur einzelnen Spitzenempfängern zugänglich. Da hier aber in gewissen Grenzen die Gesamtverstärkung herabgesetzt wird, ist gerade für die Gegenkopplung eine Energiereserve unerläßlich. Hinter der Verstärkerröhre wird ein Teil der bereits verstärkten Sprechspannung abgezweigt und der Röhre ein zweites Mal zugeleitet. Durch besondere Maßnahmen verringert sich dabei das Störgeräusch erheblich. Es war einer der überzeugendsten Eindrücke der Ausstellung, wenn an einem Spitzengerät der Industrie die neuen Klangverbesserungen plötzlich abgeschaltet wurden, und man den flachen und „breiigen" Klang der Rundfunkapparate vergangener Jahre hörte.

Ebenso wie der Rundfunkempfang ist auch das Abspielen von Schallplatten verbessert worden. Anschlüsse für elektrische Schalldosen sind in jedem Apparat vorhanden. Der Bedeutung der Schallplatte entsprechend haben die größeren Firmen mehrere kombinierte Geräte auf den Markt gebracht, bei denen Rundfunkempfänger mit Plattenspieler und Plattenaufbewahrungsschrank in einem Gehäuse vereint sind. Bemerkbar macht sich die Verbesserung der elektrischen Tonabnehmer, einmal im Klang, dann aber auch in der geringen Abnutzung der Platten durch Dauernadeln aus Saphir, mit denen ohne Auswechseln bis zu 5000 Plattenseiten abgespielt werden können. Die Hauptschwierigkeit bei der Wiedergabe von Schallplattenmusik lag bisher bei den tiefen Frequenzen, die infolge der räumlichen Begrenzung der Tonrillen schwächer auf der Platte vorhanden sind als im ursprünglichen Klanggemisch. Man hat sich bei der Wiedergabe hier mit Entzerrern geholfen, die nach tiefen Frequenzen überdimensioniert sind, also durch Schwächung der mittleren und hohen einen Ausgleich schaffen.

Es sind im laufenden Jahr Rundfunkempfänger entstanden, deren Klang auch ein verwöhntes Ohr befriedigen wird. Daß vom hochwertigen zum praktisch vollkommenen Gerät noch ein gewisser Weg zurückzulegen ist, kann nicht geleugnet werden. Aber auch der hochwertige Rundfunkempfänger darf eine gewisse Preisgrenze nicht überschreiten, und ohne einen ganz außergewöhnlichen Aufwand sind heute noch weitergehende Klangverbesserungen nicht möglich.

Um so höher ist anzuerkennen, daß man sich — zunächst wohl ohne Rücksicht auf Rentabilität — bemüht hat, in einem wirklichen Spitzengerät klanglicher Art dem Hörer das Höchstmaß an musikalischer Klangschönheit zu bieten, das heute erreichbar ist. Zu dem ersten dieser Art, dem Kammermusikgerät von Siemens, das im wesentlichen unverändert aus dem Vorjahr übernommen werden konnte, ist jetzt ein zweites von Blaupunkt hinzugekommen. Während das Siemensgerät in reiner Geradeausschaltung sich zwecks größerer Klangreinheit auf die europäischen Sender beschränkt, versucht die Raumtontruhe von Blaupunkt, mit einer umschaltbaren Super-Geradeausschaltung ohne klangliche Einbuße alle Weltsender zu empfangen.

So verdichten sich die Eindrücke auf der Funkausstellung 1938 zu der Feststellung, daß die Funkindustrie mit allen Mitteln bemüht war, klangschöne Empfänger zu schaffen, und daß die Erfolge dieser Bemühungen, die Empfänger des Baujahres 1938, zu musikalisch wertvollen Instrumenten herangebildet werden konnten.

Wolfgang Geiseler

[1]) Siehe auch: Rundfunkapparate für den Musiker, AMZ. 19 (1938).

Musikbriefe

Breslau

Konzerte. Auch in diesem Jahre bildete Beethovens Neunte unter Wüst in weit vergeistigterer Wiedergabe als im Jahr zuvor den krönenden Abschluß der großen Philharmonischen Konzerte. Die Ausfüllung des Abends mit dem von den beiden Konzertmeistern Schätzer und Uhlenhut überlegen gespielten Doppelkonzert *d*-moll von Bach war wohl kaum notwendig. Beethovens Pastorale stand als poetisch-symphonischer Ausklang auf dem Programm des letzten der von Prof. Herm. Behr geleiteten Volks-Symphoniekonzerte, in dem noch Alb. Müller-Stahlberg in Volkmanns Violoncellokonzert von seiner durch hervorragendes Können sicher fundierten Künstlerschaft überzeugte. Auf ihrer Konzertreise berührten die Münchener Philharmoniker unter v. Hausegger Breslau, wo sie mit Beethovens Eroica und Bruckners Neunter (Urfassung) ein aufwühlendes Erlebnis vermittelten. Unser Schlesisches Streichquartett (Schätzer, Olowson, Kessinger, Müller-Stahlberg) brachte das einzige Quartett von Humperdinck zur Erstaufführung. Zu den kammermusikalischen Raritäten gehört auch die Sonate *f*-moll für Klavier und Klarinette von Brahms. Adelhaid Zur und Kammermusiker Spilke spielten sie in trefflicher Geschlossenheit. Zur Erstaufführung gelangte noch das Streichquartett op. 22 von Trapp.

Unter den Solistenkonzerten standen Klavierabende (Elly Ney, E. Riebensahm) im Vordergrunde. Von Breslauer Künstlerinnen spielten erfolgreich die Damen Zur, Schreiter, Ostoia, Schitto und zum ersten Male die als Pädagogin geschätzte Vally Schmidt, deren ebenso anspruchsvolles wie mustergültiges Programm mit Schumann-Liszt allseitige Anerkennung fand. An drei Abenden gab die unter Leitung von Prof. Boell stehende Schlesische Landesmusikschule in fesselnden Vortragsfolgen bis zur szenischen Darbietung von Mozarts „Bastien und Bastienne" einen künstlerischen Rechenschaftsbericht über sämtliche Unterrichtsgebiete. Sowohl die solistischen Leistungen der Schüler als auch ihr gemeinschaftliches Musizieren mit Lehrern ließen den vortrefflichen Geist erkennen, der zum Segen der deutschen Musik und des künstlerischen Nachwuchses in dieser noch so jungen Anstalt herrscht. Im Gegensatz zu dem leider geringen Besuch der Festspielwoche in der Oper wurde die Aufführung von Beethovens „Neunter"-anläßlich des Deutschen Turn- und Sportfestes, zu der Generalmusikdirektor Wüst die Schlesische Philharmonie mit dem Orchester des Reichssenders Breslau, einen Chor von mehr als 1000 Sängern und Sängerinnen und bedeutende Solisten zu einem gigantischen Klangkörper in der Jahrhunderthalle vereinigt hatte, zum kulturpolitischen Ereignis der Festwoche, dem noch ein stilvoller Kammermusikabend im Schloß in historischen Kostümen folgte.

Arthur Schmidt

Frankfurt a. M.

Indessen im Frankfurter Opernhaus dringende Umbauarbeiten vorgenommen werden, spielt unsre Oper im Sommer im Schauspielhaus. Da die Solomitglieder, der Chor und das Orchester in einzelnen Schichten in die Ferien gehen, erleben wir einen pausenlosen Übergang von Sommer- und Winterspielzeit. Bis Mitte November will man in dem kleineren Theater Oper spielen, um dann das große Haus am 1. Dezember mit den „Meistersingern" wieder zu eröffnen.

Was haben uns die letzten sommerlichen Wochen an Opern und Operetten gebracht? Zunächst einmal eine Serie von Operetten: Lehars „Frasquita" in neuer, prunkvoller Aufmachung, aber ohne stärkere Wirkung auf das Publikum, dann wieder das „Land des Lächelns" und „Gasparone" (in der hübschen Inszenierung Walter Felsensteins). Fast spricht es für die Frankfurter, daß dieser Operettenmonat bei weitem nicht den Erfolg hatte, den die folgenden Opernaufführungen erreichten. Da kam als erste Einstudierung Adams liebenswürdiger „Postillon von Lonjumeau" heraus. Eine von dem jungen Regisseur Georg Reinhardt und dem begabten Bühnenbildner Waldemar Mayer sehr lustig aufgezogene Buffo-Inszenierung, die vom Pult aus ihren Antrieb von Bertil Wetzelsberger erhielt. Theo Herrmann war ein jünger, frischer, mühelos sein hohes *D* meisternder Postillon, Maria Madlen Madsen eine ganz entzückende Madelaine. Sehr schnell hat dieser „Postillon" sein Publikum gefunden.

Inzwischen ist auch die „Verkaufte Braut" wieder im Repertoir aufgetaucht. Es wurde eine besonders hübsche Wiedergabe des köstlichen Werkes, musikalisch und szenisch. Diese farbenfrohe, bewegte, von Einfällen sprühende Gestaltung der Szene lag in den Händen des bulgarischen Regisseurs Dragan Kardjieff, der im Zuge des deutsch-bulgarischen Kulturaustauschs als Gast gewonnen worden war. Dazu die phantasievollen, malerisch wirksamen Drehbühnen-Dekorationen des neu nach Frankfurt verpflichteten Helmut Jürgens. Am Pult war Arthur Grüber vor allem auf die lyrischen Feinheiten der Partitur bedacht, während das rhythmisch-volkstümliche Element etwas idealisiert erschien. Die Freude auf der Bühne waren die pfiffige, temperamentvolle, bezaubernd singende Marie von Coba Wackers und der prächtig gezeichnete Kezal von Hellmut Schweebs. Stimmlich sympathisch, wenn auch etwas bläßlich Theo Herrmann als Hans, ein Wenzel mit beinahe rührenden Zügen der komische Oskar Wittazscheck. Der Erfolg war groß.

Noch ein zweiter Gast von der Nationaloper in Sofia besuchte uns: der erste Kapellmeister der Bühne, Assene Naidenoff. Er begeisterte mit einer leichten, flüssigen, schäumenden Ausdeutung der „Verkauften Braut", vorbildlich besonders in der farbigen und doch schmiegsamen Begleitung der Sänger, er gefiel durch eine geschmackvolle, beherrschte Wiedergabe der „Butterfly". Jedenfalls ein Musiker von bedeutendem Format, dessen Bekanntschaft sich gelohnt hat.

Von den neuen Kräften des Frankfurter Opernensembles sind wir bisher nur dem lyrischen Tenor Jakob Sabel begegnet: Als Rudolf und Linkerton ließ seine ausgezeichnet geschulte, in der Höhe ungewöhnlich leicht ansprechende Stimme sehr aufhorchen. Hier scheint dem Institut wirklich wieder einmal ein Tenor mit einer großen Zukunft gewonnen zu sein.

Ernst Krause

Kiel

Konzerte. Einen Genuß ganz besonderer Art und zugleich ein tiefgehendes und in seiner Wirkung nachhaltiges Erlebnis bereiteten uns die Münchener Philharmoniker unter Führung von Siegmund v. Hausegger. Aber auch an dem, was unser vortreffliches Städtisches Orchester in den großen Symphoniekonzerten des „Vereins der Musikfreunde" bot, konnte man uneingeschränkte Freude haben. Im Mittelpunkt stand jedesmal ein hervorragender Solist. War es im 5. Symphoniekonzert der große Geiger Albert Spalding, der mit Respighis Concerto in Bann zwang, so hatten im 6. und 7. Konzert anerkannte Meister vom Klavier das Wort: hier Wilhelm Backhaus mit Beethoven, dort unser einheimischer Friedrich Wührer mit dem 2. Konzert von Brahms. Im 8. Konzert wurde Tschaikowskys Violinkonzert von Cecilia Hansen mit edler Tongebung und fein durchgearbeitetem Vortrag dargeboten. Auch im Mittelpunkt des 9. Symphoniekonzerts stand eine Solistin, die Kammersängerin Erna Sack. An bewährten Orchesterwerken erklangen unter der Stabführung Paul Belkers „Tod und Verklärung" sowie die „Eroica" und unter Hans Gahlenbeck neben klassischen Werken (u. a. eine hervorragende Wiedergabe von Beethovens *c*-moll Symphonie) „Hoffest und Liebesmelodie" von Pfitzner aus „Das Herz", die Frescobaldi-Variationen von Karl Höller — ein phantasiebeschwingtes, namentlich klanglich und harmonisch reizvolles Werk — und Rezniceks köstliche Ouvertüre zu „Donna Diana". Im 10. Symphoniekonzert konzentrierte sich das Hauptinteresse auf die ganz ausgezeichnete Darbietung von Bruckners Großer Messe *f*-moll unter Leitung von Paul Belker. Der Städtische Chor hatte sich mit den Herren des Städtischen Theaterchors und unserem trefflichen Städtischen Orchester zu einem imposanten Klangkörper vereinigt, von hochwertigen Solisten unterstützt: Adelheid Armhold, Lilly Neitzer, Anton Knoll und Günther Baum. Auch das 2. und 3. Meisterkonzert des „Vereins der Musikfreunde" rief bedeutende Solisten auf den Plan: Georg Kuhlenkampf und Walter Gieseking.

Sehr verdienstlich sind die Volkstümlichen Konzerte des Konzertorchesters Horl, deren Zuhörerkreis beständig wächst. Die Vortragsfolgen sind immer so aufgebaut, daß sie im ersten Teil leichter zugängliche Sätze aus dem Gebiet der großen Orchesterkomposition bringen, während der zweite Teil der guten Unterhaltungsmusik gewidmet ist. Auch solistische Kräfte sind am Werk, so im 4. Konzert die jugendliche Pianistin Waltraut Bertelsen mit der respektablen Darbietung des *Es*-dur Konzerts von Liszt.

Mit einer vortrefflich gelungenen Aufführung des Händelschen weltlichen Oratoriums Frohsinn und Schwermut erfreute der „Chorverein" unter Leitung unseres künstlerisch unermüdlich tätigen Nikolaiorganisten Dr. Oskar Deffner. Der Aufführung lag die förderliche Bearbeitung von Dr. Ernst Zander zugrunde. Solistisch betätigten sich im wesentlichen erfolgreich Irmgard Mylord, Wilhelm Koberg (Hamburg) und Hans-Olaf Hudemann. Unter den kirchlichen Musiken ist noch zu berichten von zwei bedeutsamen Konzerten des St. Nikolai-Chors (Leitung: Dr. Oskar Deffner). Besonders reich ausgestattet war darunter das 4. Chorkonzert. Neben Mozarts köstliche Krönungsmesse traten Josef Haydns machtvolles Te Deum und eingangs des großen Bachs glaubensstarke Kantate „Gott der Herr ist Sonn' und Schild". Der ausgezeichnet geschulte große Chor löste seine Aufgaben schlechtweg glänzend, unterstützt von trefflichen Solisten: Marie Rahmstorf, Edith Niemeyer, Richard Holm (Tenor von den Kieler Bühnen), Robert Kleinecke. Den orchestralen Teil betreute die Kieler Konzertgemeinschaft. An Klavier und Orgel wirkten Martin Usbeck und Uwe Niß. Eine Neuerscheinung auf kirchenmusikalischem Gebiet war die Wiederbelebung einer Johannes-Passion von Alessandro Scarlatti durch den gleichen Chor. Das manche Schönheiten bergende Werk wurde dargeboten in einer dem Luthertext angepaßten Einrichtung unseres trefflichen einheimischen Musikgelehrten Dr. Bernhard Engelke. Solistisch traten hervor Gertrud Tiede-Lategahn und Olaf Hudemann. Klavier und Cembalo betreuten Uwe Niß und Luise Dimigen.

Wilhelm Orthmann

London

Als Auftakt zu der Frühjahrsreihe großer Orchesterkonzerte hatte das musikalische London auch dieses Jahr wieder die Freude, die Berliner Philharmoniker und Furtwängler als willkommene Gäste zu begrüßen. Über die Eigenschaften und Vorzüge dieses herrlichen Klangkörpers kann ich meinen Lesern doch wohl kaum etwas sagen, was sie nicht bereits wissen und sogar besser wissen. Der unvermeidliche Vergleich mit unseren drei Londoner Orchestern, die im allgemeinen keinen Vergleich zu scheuen brauchen, zwingt zu der Annahme, daß die Berliner einen Grad der Vollkommenheit erreicht haben, der wahrscheinlich einzig ist. Ich will nicht nach Gründen suchen und kann nur die Tatsache feststellen, daß diese Konzerte zu den großen Erlebnissen des Musikjahres

zählen. Von Furtwänglers Darbietungen der Klassiker kann man immer wieder Neues lernen, selbst wenn es sich um Werke handelt, die man rückwärts auswendig kennt. Und man staunt jedesmal von neuem, wie das Orchester die Einsätze fertig bringt, z. B. in der Leonoren-Ouvertüre Nr. 2, die nach dem wohlbekannten Schütteln von Kopf und Stab und ohne den hergebrachten Herunterschlag erfolgen. Es war daher für den Normalmenschen beinahe ein stilles Vergnügen, selbst bei diesem erhabenen Orchester auch einmal ein Mißverstehen dieser kabbalistischen Bewegungen zu erleben, nämlich beim Einsatz der *c*-moll-Symphonie von Beethoven. Im übrigen brachten die Programme der beiden Abende das 5. Brandenburgische Konzert mit dem Dirigenten Hugo Kolberg und Albert Harzer als prächtige Solisten, die 2. Symphonie von Brahms, das Vorspiel zu Pfitzners „Käthchen von Heilbronn", Till Eulenspiegel sowie Vorspiel und Liebestod aus Tristan.

Das Eröffnungskonzert der Royal Philharmonic Society stand unter der Leitung von Leslie Heward und brachte die Erstaufführung einer Symphonie in *g*-moll von E. J. Moeran, einem unserer jüngeren Tonsetzer, die eine recht freundliche Aufnahme fand. Mengelberg wählte die Symphonie in *B*-dur von Johann Christian Bach, César Francks selten gehörte „Psyche", das Tristan-Vorspiel mit dem Liebestod und Tschaikowskys Fünfte. Mengelbergs Lesart dieses Werkes mit allerlei Nüancen, die in der Partitur nicht aufzufinden sind, wirkte befremdend, aber schließlich kann man solche Feinheiten noch am leichtesten bei Tschaikowsky vertragen. Als angenehmen Kontrast empfand man die beiden nächsten Abende unter Weingartner, für die das Haus übrigens schon wochenlang vorher ausverkauft war. Da gab es keine sogenannten neuen Auslegungen, kein spezielles Bravour-Spiel des Orchesters, keine besonderen aufregenden Momente, aber man ging nach dem ersten Konzert heim in dem Bewußtsein, drei Symphonien von Mozart, Haydn und Beethoven in vollkommenen Verhältnissen gehört zu haben, und das ist ein bleibenderes Geschenk als ein momentanes Aufpeitschen der Nerven. Das andere Mal spielte Weingartner Brahms und Schubert.

Nach dreimonatlicher Abwesenheit kehrte Beecham auf seinen Posten zurück und dirigierte einen Abend mit Musik des 18. Jahrhunderts; er brachte Mozarts *Es*-dur-Symphonie, dessen Klavierkonzert in *G*-dur mit Louis Kentner am Flügel, die Haffner-Symphonie und ein Kuriosum in Gestalt der Sinfonia Funebre in *B*-dur von Boccherini, die als „Welturaufführung" bezeichnet war. Um etwas Abwechslung in den vier feierlichen Sätzen zu erzielen, sind von den Mittelsätzen einer nur für Bläser und der andere für Streicher geschrieben. Ich könnte mir denken, daß es bei dieser Welt-Première bleiben wird. Gerade in die Periode der Aufregungen um den Anschluß fiel der vorletzte Abend, dessen Programm natürlich lange vorher geplant war, aber zufällig als Parabel einer politischen Weisheit hätte dienen können. Deutschland mit dem Meistersinger-Vorspiel, England mit der Viola-Suite von Vaughan Williams, Frankreich mit dem „L'Après-midi d'un Faune", steuerten je ein charakteristisches Werk bei, und der Dirigent war Nicolai Malko, ein Russe, der jedem dieser so verschiedenen Idiome gerecht zu werden verstand. Im zweiten Teil des Konzerts hörten wir eine neue Arbeit von Arthur Benjamin, eine „Romantic Phantasy" für Violine, Viola und Orchester, die sich als ein äußerst ansprechendes Werk erwies. Den letzten Abend der Philharmonic-Serie gestaltete Beecham zu einer recht brillanten Angelegenheit. Auf eine virtuose Darbietung des Vorspiels zum Sommernachtstraum folgte das Klavierkonzert von John Ireland mit Clifford Curzon als hervorragendem Solisten, dann die erste Aufführung der Konzert-Suite, die Arthur Bliß aus seinem Ballett „Checkmate" zusammengestellt hat, und schließlich eine Vollblutdarbietung vom „Heldenleben". Das erste Konzert des London Symphony Orchestra brachte uns die Bekanntschaft von Anthony Collins, und nach seinen Leistungen am Pult (er dirigierte übrigens auswendig) zu urteilen, gehört er zu der Zahl unserer führenden Dirigenten. Die 1. Symphonie von Elgar erfuhr eine Auslegung voller Poesie, wie man sie selten hört und auch in der tragischen Ouvertüre von Brahms erlebte man nur Erfreuliches. Weingartners Abend mit diesem Orchester befestigte die allgemeine Bewunderung eines vollbesetzten Saales für diesen ewig jungen Alt-Meister. Trotz seiner Jahre betritt und verläßt er das Podium in jugendlichem Schnellschritt, seine Haltung beim Dirigieren ist straff und aufrecht, und er erzielt seine Wünsche mit einem Minimum von Bewegung. Sein Sinn für Proportion und die niemals irrende Wahl der korrekten Tempi sind eine wahre Wohltat. Die schätzenswerte Politik dieses Orchesters, sich beim Verpflichten der Dirigenten nicht ausschließlich auf berühmte Namen zu beschränken, brachte im Schlußkonzert Charles Hambourg ans Pult, der sich anderswo bereits einen guten Ruf erworben hatte, namentlich als Leiter eines Orchesters von notleidenden Musikern. Die Wahl erwies sich als durchaus berechtigt. Ein tüchtiger Musiker, der, selber Violoncellist, versteht, von seinen Streichern gutes Phrasieren und ein wirkliches Pianissimo herauszuholen.

H. R. Wolf

Mannheim

Oper. Während die Spielpläne der umliegenden größeren Bühnen, besonders Karlsruhe, sich ungemein wechselvoll und anregend gestalteten, erfüllte jener des hiesigen Nationaltheaters nicht so ganz die gehegten Erwartungen. Um nun gerade dem Ausklang der Spielzeit noch einen leichten Auftrieb zu geben, veranstaltete die Theaterleitung einen „Zyklus zeitgenössischer Dichter und Komponisten". Das Thema kann man nach dieser und jener Seite auffassen. In den genannten Rahmen spannte man von musikalischen Werken, eine Neueinstudierung von R. Strauß' „Rosenkavalier", ferner als Neuheiten Bodo Wolfs „Ilona" und Joseph Snagas Operette „Wenn Liebe befiehlt". Über die Einfügung von Straußens „Rosenkavalier" läßt sich streiten, kaum aber über die Berechtigung der beiden Neuheiten, die bei aller Achtung vor ihrer solid gearbeiteten und formal guten Musik, alles andere ergeben, nur keinen kühnen Wurf oder gar einen wagemutigen, frisch-lebendigen Vorstoß nach Neuland.

Die Aufführungen des „Rosenkavalier" und von „Ilona" sahen Dr. Cremer am Pult, „Wenn die Liebe befiehlt" leitete Karl Klauß. Rein solistisch buchte man besonders im „Rosenkavalier" manche erquickende Leistung. — Außerhalb des eingangs erwähnten Rahmens gab es Lehars „Der Zarewitsch" als Erstaufführung. Wenn auch die Wiedergabe in allem den Stempel ernster Arbeit und eines löblichen Mittun trug, so läßt sich doch in keinem Augenblick verkennen, daß ein gutes Opern- noch lange kein ebenso wertvolles Operettenensemble ist. Im ganzen Gehaben haftet ihm immer eine gewisse Schwere an, und zwar in jeder Hinsicht. Die Neuheit betreute Karl Klauß mit Klangsinn und den Gefühl für die Leharschen Gesangslinien.

Zu eindringlicher Größe wuchs Wagners „Tristan und Isolde" — die einzige in dieser Spielzeit — unter Elmendorffs kundiger Führung empor. Isolde war Gertrud Rünger. Sie gab der Aufführung einen leidenschaftlichen Impuls und — das große Erlebnis. Eine „Fidelio"-Festvorstellung führte der Hamburger Generalmusikdirektor Eugen Jochum — Elmendorff leitete die Wagner-Festspiele in Antwerpen zu gleicher Zeit — zu eindringlicher Höhe, zu einer prachtvollen Feierstunde. Der Erwähnung wert des weiteren eine von Elmendorff sorgsam überwachte Aufführung des „Parsifal" und die letzte von ihm inspirierte und geleitete Morgenfeier mit dem Thema: „Vergessene deutsche Romantik", die Loewe, Kirchner, Raff, Schumann, Marschner und Jensen mit aufschlußreichen Arbeiten zu Worte kommen ließ.

Die Spielzeit 1937/38 gehört der Vergangenheit an. Sie brachte manches, ließ aber auch berechtigte Wünsche offen. Ich vermißte abermals den geschlossenen „Ring", den „Holländer", den „Tannhäuser", ich sehnte mich nach Webers „Freischütz", nach Cornelius' „Barbier", Götz' „Der Widerspenstigen Zähmung", nach „Carmen" und „Margarete". Weiter erhoffte ich eine intensivere Mozart-, Lortzing-, Verdi- und Puccini-Pflege. Und dies alles trotz eines Elmendorff! Ob im Hinblick auf diese Tatsachen von einer Aufwärtsbewegung der künstlerischen Kurve des Mannheimer Nationaltheaters gesprochen werden kann, diese Frage will ich offen lassen.

Michael Thumann

Nürnberg

Konzert. Das Nürnberger Musikleben hat in den letzten Jahren einen überraschenden Aufschwung genommen, der sich nicht nur in einer ziffernmäßigen Anhäufung der Konzerte sondern vor allem in einer Steigerung der Leistungshöhe und in der Erfassung aller Stilgattungen ausprägt. Mit der kürzlich erfolgten Ernennung des bisherigen 1. Kapellmeisters des Opernhauses Alfons Dressel zum Generalmusikdirektor hat das Nürnberger Musikleben endlich auch einen Schirmherrn gefunden, von dessen überlegenem und vielseitigem Können wertvollste Förderung zu erwarten ist. Seine oft bewiesene Einsatzfreudigkeit für das neue Schaffen wird auch den schöpferischen Kräften Frankens Rückhalt gewähren.

Die Philharmonischen Konzerte der Stadt Nürnberg stehen nach wie vor im Brennpunkte des Interesses. Dressel hob seine Programme über dem herkömmlichen repräsentativen Charakter mehr und mehr zu einer wirklich zeitnahen Haltung empor. Das neue Schaffen war hier mit drei der markantesten Orchesterwerke vertreten: Rudi Stephans bedeutsame, eine spätere Entwicklung vorausnehmende „Musik für Geige und Orchester in einem Satz" (von Georg Kulenkampff ungemein glutvoll und doch beherrscht gespielt), Joh. Nep. Davids „Orchesterpartita", eine Musik von geradezu bekenntnishafter Haltung, die auch ohne Zugeständnisse selbst den schlichten Hörer anspricht, ein Werk, das zeigte, daß die Meisterschaft in der kontrapunktischen Verarbeitung und Durchführung des Thematischen die Lebendigkeit der Fantasie und Ursprünglichkeit der Erfindung durchaus nicht lähmen muß und schließlich — einer ganz anders gearteten musikalischen Sphäre entstammend — Karl Höllers „Symphonische Fantasie über ein Thema von Frescobaldi", ein packendes, klanglich kühn

konzipiertes Werk voll innerer Dramatik, das ja schon längst seinen Weg durch Deutschland gemacht hat. Die Wiedergabe dieser Werke überzeugte durch ihre innere Spannkraft und Weite und war im technischen Detail ungemein geschliffen.

Als Gastdirigent kam Hans Weisbach, der mit einer pathoslosen, fein ausgewogenen und doch großlinigen Wiedergabe von Bruckners „Dritter" seinen Ruf als einer der besten deutschen Bruckner-Interpreten auch in Nürnberg bestätigen konnte. Eine Reihe namhafter Solisten sicherten diesen Konzerten Zugkraft: Georg Kulenkampff, Walter Gieseking, Ludwig Hoelscher, zu denen sich als einheimischer Künstler Karl Rast mit einer vornehmen und technisch durchgefeilten Wiedergabe von Mozarts *c*-moll-Klavierkonzert gesellte. Die Konzerte des Frankenorchesters unter Leitung Willy Boehms stehen nunmehr im Dienst der kulturellen Aufbauarbeit der NS.-Gemeinschaft „Kraft durch Freude". Seby Horvath (Beethovens Violinkonzert) und Karl Leonhardt (Bamberg) (Klavierkonzert *A*-dur von Mozart) erspielten sich hier schöne Erfolge.

Auf dem Gebiete der Kammermusik behaupteten die Konzerte des Privatmusikvereins ihre Vorrangstellung. Höchste Bewunderung fand hier die differenzierte Spielkultur des Pariser Calvet-Quartetts. Vasa Prihodas erzmusikantische Geigenkünste und die gepflegte Liedkunst K. O. Dittmers (Berlin) sicherten den übrigen Abenden Zugkraft. Das Nürnberger Streichquartett (Horvath, Winter, Kröber, Kühne) hat seinen großangelegten Zyklus „Die Entwicklung des Streichquartetts" bis zur Romantik geführt. Der neuerdings musikalisch sehr rührigen Dante-Gesellschaft verdanken wir die wertvolle Bekanntschaft des italienischen Künstlernachwuchses. Ein Abend des Violoncellisten Attilio Ranzato und des deutsch-italienischen Trios (Arnaldi, Grümmer, Petroni) hinterließ hier nachhaltige Eindrücke.

Dr. Willy Spilling

Würzburg

Konzerte. Das 6. Konservatoriumskonzert war ein Zilcher-Abend von eigenartigem Gepräge. Wurde doch Hermann Zilchers 4. Symphonie in *fis*-moll als Neuheit gespielt. Das dreisätzige op. 84 ist der Ausdruck sehr straffer Symphonieform aus einem thematischen Grundgehalt entwickelt. Daher auch der Verzicht auf das Menuett. Der sich in seiner Sprache stets treu gebliebene Komponist hat ein aus seinem romantischen Erleben gestaltetes Werk von reicher, schöner und klarer Form, farbigem Klang und unmittelbarer Wirkung geschaffen, dessen langsamer Satz wegen seiner großen Innigkeit und starken Stimmung besonders hervorgehoben sei. Das Werk dirigierte der Sohn des Meisters, Heinz Reinhard Zilcher, Kapellmeister in Stettin, mit entschiedenem Erfolg. Seine Frau Maria Zilcher-Scarbath entzückte als Koloratursängerin mit Rossini-Arien. Hermann Zilcher selbst steigerte den Triumph seines Hauses mit dem Vortrag des Klavierkonzerts von Schumann, wobei er von seinem Sohne als Dirigent des Orchesters betreut wurde. Für die Leistungsfähigkeit der Orchester- und vor allem der Gesangsklassen (Prof. Dr. König) sprach eine bemerkenswerte Aufführung des Staatskonservatoriums von Verdis „Maskenball" im Stadttheater, die nur von Studierenden des Staatskonservatoriums unter der Leitung ihres Direktors Prof. Dr. Zilcher bestritten wurde.

In zwei Konzerten der Stadtverwaltung, die als Vorstufe für „Die Stunde der Musik" in München gedacht waren, traten Wilhelm Keilmann (als Liederkomponist), Marl May (Bariton), Hertha Bulle (Geigerin), Hilde Großmann von Ansbach (Cembalistin), Berta Neumann von Kulmbach (Sopran) und Elly Gaetke (Pianistin) mit gutem Erfolg auf.

Von dem Musikfest in Bad Kissingen hatte besondere Bedeutung das Sonderkonzert in dem „Mainfränkischen Komponisten" zu Wort kamen. „Zwei lyrische Gedichte" für großes Orchester von Alfons Stier zeugten für das ehrliche Streben des Komponisten nach gehaltvoller Darstellung, für melodische Empfindungskraft und pastose Färbung. Zilchers witzige und geistreiche „Musica buffa" wurde bereits früher gewürdigt. „Drei Sätze für Orchester" von Carl Schadewitz waren die bedeutendste Gabe und eine angenehme Überraschung. Das starke Naturgefühl des Tondichters lebt sich hier sehr kraftvoll und stark leuchtend aus. Das Werk fand viel Beachtung. Die Ausführung durch die „Münchener Philharmoniker" unter Kapellmeister Mennerich war nicht nur diesen Stücken von großem Vorteil, sondern verhalf auch dem Chorwerk „Hymne an die Schönheit" des jungen Komponisten Wilhelm Keilmann, der damit eine gute Probe seiner Begabung zeigte, zu bedeutsamem Eindruck. Irma Lieskes heller Solosopran erhob sich machtvoll über den Chor der „Würzburger Liedertafel".

Neben einem schönen Abend des Strub-Quartetts muß vor allem der Großtat des Stroß-Quartetts gedacht werden, das in mustergültiger Form sämtliche Quartette Beethovens vortrug.

Theater. Zum Schluß der Spielzeit gab es noch das große Ereignis einer Neueinstudierung der „Walküre". Kapellmeister Ratjen hatte viel Fleiß und Mühe auf eine würdige Aufführung verwendet, auch die Spielleitung von Carl Max Haas und die Bühnenbilder Meißners atmeten Wagnerschen Geist. Als Sieglinde lieferte Liesel Böning einen starken Beweis ihrer dramatischen Begabung und ihres Könnens. Hilgreys Hunding war eine kraftvolle Gestalt. Frische der Stimme und Beweglichkeit des Spiels zierte den Siegmund Carl Noldes (Graz). Den Wotan gab sehr ausdrucksvoll Otto Böck (Augsburg). Die Brünhilde Else Link (Mainz) befriedigte vor allem stimmlich. Recht wacker sang Irmgard Kunkel die Fricka.

Dr. Edwin Huber

Aus dem Berliner Musikleben

Das **Glocken-Festspiel** der Parochialkirche zum 250. Geburtstag Friedrich Wilhelms I., der einst der Parochialkirche das Glockenspiel schenkte, brachte neue Werke für dieses, verfaßt und gespielt vom Glockenmeister Wilhelm Bender. Das erprobte Zusammenwirken von Blasmusik und Glockenspiel war diesmal in besonders engen Zusammenhang gebracht: die Bläser (ein ausgezeichnetes Quartett) ließen Präambeln zum Glockenspiel erklingen oder stellten ein Thema auf, über das Glockenspielvariationen erfolgten. Das war ein monumentales Konzertieren da oben in den Lüften! Hervorzuheben sind drei Sätze über vaterländische Lieder und, für die Walze, vier Choralsätze, in denen mit Glück versucht wird, den Geist der Neuzeit auch im Glockenspiel lebendig werden zu lassen. Wilhelm Bender kennt aber nicht nur seine Glocken, sondern schreibt zudem einen soliden, ausgewogenen und ausdrucksfarbigen Bläsersatz, wie die zahlreichen Stücke dieses Abends aus seiner Feder, vor allem das „Lied des Türmers", bewiesen.

Ernst Boucke

Vom Musikalienmarkt

Verlag Kistner & Siegel, Leipzig.

Hermann Stephani: Sieben Lieder für eine Singstimme mit Klavierbegleitung, op. 58. — Drei schlichte Lieder für mittlere Singstimme mit Streichquartett oder Klavierbegleitung, op. 67. — Sechs Krannhals-Lieder für eine Singstimme mit Klavier, op. 70. — Ausgewählte Lieder für eine Singstimme und Klavier.

Stephanis Lieder dienen dem Wort auf die Weise, daß sie die Grundstimmung des Textes durch Beibehaltung einer bestimmten Rhythmik und Satzintensität wahren; die Singmelodien sind dem Volkston bewußt oder unbewußt angenähert. Die zugrundeliegenden Texte sind höchst ungleich im dichterischen Wert, was aber den Musizierwillen des Komponisten nicht beeinträchtigte; jedoch ist bei manchen der sehr gefühlvoll gedichteten wie komponierten Lieder größte Delikatesse im Vortrag zu raten. Allen Liedern ist eigentümlich, daß sie sehr großen Stimmumfang erfordern, wobei die Singstimme sich aber meist in der mittleren und tiefen Lage aufhält.

Ernst Boucke

Verlag Anton Böhm & Sohn, Augsburg und Wien.

Otto Siegl: Zwei Lieder der Mutter, op. 96.

Innig und echt liedhaft empfundene Weisen, die durch Schlichtheit der Melodik und sehr fein gearbeitete flüssige Begleitung gleich beim ersten Hören für sich einnehmen.

Dr. Richard Petzoldt

Verlag P. Linden, Luxemburg.

Mathias Thill: Luxemburgische Volkslieder mit Bildern und Weisen. (29. Heft der Sammlung Landschaftliche Volkslieder mit Bildern und Weisen. Im Auftrage des Verbandes deutscher Vereine für Volkskunde herausgegeben vom Deutschen Volksliedarchiv in Freiburg i. Br.)

Das geschmackvoll ausgestattete Bändchen enthält fünfzig anderswo meist unbekannte Volkslieder. Sprachlich sind sie in der Mehrzahl deutsch, einige sind luxemburgisch oder weisen, was besonders merkwürdig ist, eine Mischung von deutsch und luxemburgisch auf. Alle Lieder, mit Ausnahme von drei geistlichen in äolischer Tonart, stehen in Dur. Etwa der vierte Teil der Lieder schließt nicht mit dem Grundton, sondern mit der Terz oder Quinte. Stofflich sind sie vorwiegend Liebeslieder, ferner Balladen, Handwerkerlieder, Schnurren und geistliche Lieder. Der Herausgeber hat dem Bändchen leider kein Vorwort beigegeben, indessen bei jedem Lied den Fundort vermerkt. Im übrigen sind die Lieder im Lande meist in Vergessenheit geraten, die Veröffentlichung dürfte daher manch wertvolles Gut bewahren.

Kurt Heumann

Henry Litolffs Verlag, Braunschweig.

Die Musik-Kameradschaft, Blasmusik für Feier und Unterhaltung.

Norbert v. Hannenheim: 3. Volksmusik-Divertimento für Blechbläser.

Helmuth Jörns: Turm-Musiken für Blechbläser.

Franz König: Festliches Vorspiel für Fanfaren und Blechbläser.

Die Blasmusik hat in unserer Zeit einen ungeheuren Aufschwung erfahren. Bei unzähligen Feiern, besonders im Freien kann sie allein verwendet werden. Daher ist ein außerordentlich starker Bedarf an guter Blasmusik entstanden. Zum Teil kann er natürlich in der umfangreichen Literatur der früheren Jahrhunderte gedeckt werden. Aber aus mannigfachen Gründen dürfen wir uns damit nicht begnügen. Vielmehr ist es wünschenswert, daß sich unsere jungen Komponisten auch diesem Gebiet der Gebrauchsmusik zuwenden. Die Ergebnisse solchen Mühens werden in der vorliegenden Sammlung veröffentlicht. Alle drei Werke haben die Linien einer einfachen und doch festlichen Musik festgehalten. Ihr Ausdrucksbereich umfaßt das Monumentale, wie das volksmäßig Heitere gleichermaßen.

Friedrich Herzfeld

Kleine Mitteilungen

Der von Richard Strauß gegründete **Ständige Rat für Internationale Zusammenarbeit der Komponisten** wird in diesem Jahre seine Tagung vom 20. bis 26. November in Brüssel abhalten. Die aus diesem Anlaß durchgeführte Internationale Musikfestwoche umfaßt zwei große Symphoniekonzerte, drei Kammermusikkonzerte, zwei Theaterfestaufführungen, eine davon in der Königlich Flämischen Oper zu Antwerpen, die Aufführung eines Oratoriums und andere musikalische Darbietungen. Das Programm enthält Werke von Komponisten der neunzehn angeschlossenen Länder. Die Mehrzahl der Komponisten wird ihre Werke selbst dirigieren.

Die diesjährigen **Reichsmusiktage der HJ.** werden vom 5. bis 16. Oktober in Leipzig durchgeführt.

Der **Dresdener Kreuzchor** wird auch in diesem Jahr nach USA. reisen. Der aus sechzig bis siebzig Sängerknaben bestehende Chor tritt die Fahrt am 6. Oktober an.

Die **Anschrift des Büros für den internationalen Kongreß für Singen und Sprechen** (9. bis 16. Oktober in Frankfurt a. M.) ist: Berlin-Charlottenburg, Eosanderstraße 31, Ruf 343161.

Der Präsident der Reichsanstalt für Arbeitsvermittlung und Arbeitslosenversicherung hat folgende **Anweisung betreffend Ausdehnung der Tätigkeit der gewerbsmäßigen Konzertvermittler auf das Land Österreich** erlassen: Die gewerbsmäßigen Arbeitsvermittler (Bühnenvermittler, Artistenvermittler und Konzertvermittler) werden nach dem Gesetz über Arbeitsvermittlung, Berufsberatung und Lehrstellenvermittlung vom 5. November 1935 angewiesen, vor der etwaigen Errichtung von Zweig- oder Nebenstellen im Lande Österreich die vorherige Zustimmung des Präsidenten der Reichsanstalt für Arbeitsvermittlung und Arbeitslosenversicherung einzuholen.

Das **8. Musikfest der nordischen Länder** findet in Kopenhagen vom 3. bis 10. September statt. Zum ersten Male ist Island als fünfter nordischer Staat gleichberechtigt vertreten. Das Musikfest wird durch das isländische Orchesterkonzert eröffnet, bei dem Jón Leifs eigene Werke dirigiert. An anderen isländischen Künstlern sind ferner vertreten der Orgelvirtuose Páll Ísólfson, die Gesangskünstler Stefano Islandi, Maria Markan und Elsa Sigfúss, sowie der Pianist Haraldur Sigurdsson.

Joseph Haydns Geburtshaus in Rohrau wird jetzt vom Verein für Landeskunde und Heimatschutz für Niederösterreich erworben und voraussichtlich in ein **Haydn-Museum** umgewandelt werden. Von den drei Zimmern von Haydns Geburtshaus ist das mittlere noch in seinem ursprünglichen Zustand erhalten. Das eigentliche Geburtszimmer Haydns hat heute als Getreidespeicher Verwendung gefunden. Seit dem Tode von Haydns Eltern hat das Haus nur drei verschiedenen Familien gehört.

Auf der internationalen Filmkunstschau in Venedig wurde der **italienische Film „Giuseppe Verdi"** erstmals gezeigt. Der Spielleiter Sallone schuf damit ein ganz von Verdis Musik getragenes Lebensbild des Meisters. Fosco Giachette als Verdi, Gaby Morlay und Germana Paolieri in den Rollen der beiden Gattinnen ernteten reichen Beifall. Die vielen Gesangrollen, die den Hauptinhalt des Films ausmachen, waren ebenfalls ersten Künstlern anvertraut: Benjamino Gigli und Maria Cebotari. Anläßlich der 125. Wiederkehr des Geburtstages Verdis wird der Film Anfang Oktober in Deutschland in deutscher Synchronisierung zur Aufführung gelangen.

In Bayreuth wurde zur Erinnerung an den verdienten Leiter der Bayreuther Festspielchöre eine **„Hugo-Rüdel-Stiftung"** ins Leben gerufen, die das Ziel hat, in jedem Festspieljahr Berufschorsängern aus allen Gauen des Reiches den Besuch der Festspielaufführungen zu ermöglichen und so die Tradition und die Leistungen Bayreuths auch in diesen Künstlerkreisen den deutschen Bühnen zu vermitteln.

Aus Anlaß seines zehnjährigen Bestehens hält der Badische Bruckner-Bund in der Zeit vom 29. Oktober bis 3. November in Mannheim ein **Bruckner-Fest** ab. Dirigenten sind Prof. Siegmund v. Hausegger (München), Staatskapellmeister Carl Elmendorff (Berlin) und Dr. Ernst Cremer (Mannheim).

Hans Hermanns' Klavierkonzert *f*-moll wird am 8. September vom Reichssender Hamburg durch Friedel Hermanns als Ursendung gebracht.

Der **Leipziger Schubert-Bund** wird vom 16.—25. September eine Reise nach der deutschen Ostmark unternehmen und Konzerte in Salzburg, Klagenfurt, Graz und Donawitz-Leoben veranstalten.

Auf der Leipziger Messe werden verschiedene **Instrumente aus neuem Werkstoff (Plexiglas)** gezeigt und an einem Musikabend praktisch vorgeführt.

Aus dem Archiv des Berliner Musikverlags Bote & Bock ist jetzt der **musikalische Nachlaß Otto Nicolais** ans Tageslicht gebracht worden, der die Handschriften mehrerer bisher nur dem Namen nach bekannter oder gänzlich unbekannter Werke des Komponisten enthält. Es handelt sich vor allem um geistliche Musik, deren wertvollstes Stück ein „Te deum" für Chor und Orchester aus dem Jahre 1832 ist. Oswald Schrenk berichtet über seinen Fund in der Deutschen Allgemeinen Zeitung vom 28. August.

Auf dem Reichsparteitag 1938 werden erstmals vom Obermusikzugführer Herms Niel (Potsdam) konstruierte **chromatische Fanfaren** geblasen, die das malerische Aussehen der Naturfanfare mit der klanglichen Beweglichkeit der Trompete zu verbinden suchen.

Die baulichen Veränderungen Berlins, besonders im alten Westen, bedingen auch wesentliche Veränderungen im Geschäftsleben. So war die **Musikalienhandlung Hans Dünnebeil** erneut gezwungen, ihr Geschäftslokal zu verlegen, und zwar diesmal ab 1. September nach Berlin W 35, Potsdamer Straße 87 (zwischen Lützow- und Ludendorffstraße). Fernruf wie bisher: 210347.

Personal-Nachrichten

Wegen Erreichung der Altersgrenze wurde Prof. Dr. **Theodor Kroyer**, der am 9. September seinen 65. Geburtstag begeht, von seinen Pflichten als Direktor des Musikwissenschaftlichen Instituts der Universität Köln entbunden. Der ausgezeichnete Musikwissenschaftler wirkte vorher in München, Heidelberg und Leipzig (1923 bis 1932), dessen Seminar er durch Erwerb der Heyerschen Instrumentensammlung fruchtbar ausbaute. 1925 begründete er die „Publikationen älterer Musik". 1936 war er auf dem Kongreß der Internationalen Gesellschaft für Musikwissenschaft in Barcelona als deutscher Vertreter anwesend und wurde zum Vizepräsidenten der Gesellschaft gewählt.

Wie Generalintendant **Oskar Walleck**, der Leiter der Obersten Theaterbehörde in Bayern, durch einen Anschlag in den Bayerischen Staatstheatern München mitteilt, verläßt er München mit Ablauf der Spielzeit. Er wird in Zukunft von Berlin aus ausländische Gastspiele als Opernregisseur durchführen.

Der blinde Organist der Frankfurter Friedenskirche **Helmut Walcha** wurde zum Professor an der neuen Staatlichen Hochschule für Musik ernannt.

An das Stadttheater Teplitz-Schönau wurde der bisherige zweite Kapellmeister am Stadttheater in Bielefeld **Carl Eichhorn** als Opernkapellmeister verpflichtet; infolge der Personalunion der Leitungen der Theater in Teplitz-Schönau und Reichenberg wird er auch in Reichenberg wirken.

Kammersänger **Fritz Soot**, der auch als Szenenleiter erfolgreich hervorgetretene treffliche Heldentenor der Staatsoper Berlin vollendete das 60. Lebensjahr. Der Künstler stammt aus Neunkirchen bei Saarbrücken, er war zunächst Schauspieler in Karlsruhe, sattelte dann zum Bühnensänger um und kam über Dresden und Stuttgart an die Berliner Oper, der er seit 1922 angehört.

Der namhafte englische Konzertdirigent und Komponist Sir **Landon Ronald** ist am 14. August im Alter von fünfundsechzig Jahren gestorben. Er war Direktor der Guildhall School of Music und schrieb Ballette, symphonische Dichtungen sowie zahlreiche Lieder. Seine Selbstbiographie erschien unter dem hübschen Titel „Variations on a personal theme".

Der Musikpreis der Stadt Kassel für 1938 wurde dem Komponisten **Bruno Stürmer** für sein Werk „Aus Liebe", eine Kantate für gemischten Chor und Orchester, verliehen.

Zum Intendanten der Pfalzoper Kaiserslautern wurde als Nachfolger von Bruno v. Nießen, der bekanntlich die Leitung des neuen Theaters in Saarbrücken übernommen hat, der bisher in Königsberg wirkende Sänger **Max Spilcker** berufen.

Hermann Drews, Lehrer für Klavier an der Staatlichen Musikhochschule in Köln, wurde zum Professor ernannt.

Kurz nach Vollendung seines 75. Lebensjahres ist **Bruno Heydrich**, der Leiter des ehemaligen Halleschen Konservatoriums, gestorben. Heydrich war eine markante Persönlichkeit im deutschen Musikleben und errang besondere Erfolge als Wagner-Sänger. Auch als Komponist hat er Beachtliches geleistet.

Vor kurzem starb in Schweizermühle bei Königstein a. d. Elbe der ehemalige Solovioloncellist der Berliner Staatsoper **Eugen Sandow** im Alter von zweiundachtzig Jahren. Sandow, Gatte der auch heute noch unvergessenen Liedersängerin Adlina Herms, war über Berlin hinaus bekannt und geschätzt als Konzert- und vornehmlich Kammermusikspieler, er unterrichtete jahrelang am früheren Sternschen Konservatorium. Bis in sein hohes Alter bewahrte er sich eine seltene Frische, so daß er noch vor zwei Jahren sein siebzigjähriges Künstlerjubiläum durch ein ausgedehntes Konzert in Berlin feiern konnte.

Theater und Oper

Bergamo. „Lanzelot vom See", eine neue Oper von Maestro Pino Donati, dem Generalintendanten der Veroneser Opernfestspiele, wird am 2. Oktober im Donizetti-Theater zu Bergamo uraufgeführt werden. Donati ist schon früher mit einer Oper „Konradin von Schwaben" erfolgreich hervorgetreten und ging mit einem Orchesterwerk bei einem Wettbewerb als Sieger hervor. n.

Berlin. Franco Alfano hat die Neufassung seiner Oper „Katjuscha" nach Tolstojs Roman „Auferstehung" der Berliner Volksoper zur deutschen Erstaufführung überlassen. Das Werk wird unter der musikalischen Leitung von Erich Orthmann und in der Inszenierung von Hans Hartleb bereits in den ersten Wochen der neuen Spielzeit als ein sehr erfreulicher Beitrag dieses rührigen Kunstinstituts herauskommen, das sich mehr und mehr auch der Pflege des neueren Schaffens annimmt. Das Werk war zuletzt ein großer Erfolg der Metropolitan Opera, New York.

Dessau. Das Dessauer Theater hat die Oper „Carina Corvi" von Fritz Neupert zur Uraufführung in der kommenden Spielzeit erworben. Das Textbuch behandelt eine Episode aus dem italienischen Freiheitskampf am Anfang des vorigen Jahrhunderts.

Dresden. Unsere in Nr. 31/32 gebrachte Meldung über die Uraufführung der Oper „Daphne" zusammen mit der Erstaufführung des Einakters „Friedenstag" von Richard Strauß ist dahin zu berichtigen, daß nicht Hans Strohbach, sondern Prof. Max Hofmüller mit der Spielleitung betraut ist.

Duisburg. Die Duisburger Oper veranstaltet in der kommenden Spielzeit unseres Wissens als erstes deutsches Theater sogenannte Gastfahrten ihres Besucherkreises in Omnibussen zu anderen Bühnen. Es soll damit ein praktischer Anfang gemacht werden, die künstlerische Wirksamkeit einer Bühne durch den von ihr entwickelten eigenen Stil über den engeren Ortsbereich hinaus zu erweitern. Es soll aber auch dem Theaterbesucher durch Fahrten zu Bühnen mit viel kleinerem künstlerischen Apparat vor Augen geführt werden, daß nicht die Höhe des Ausstattungs- und Gagenetats oder die technische Bühnenmasse für das Theatererlebnis ausschlaggebend sind, sondern die Ensembleleistung und das Verhältnis einer Bühne mit ausgeprägt eigenem Stil zum aufgeführten Werk.

Düren. Das Dürener Theater vermittelt im Winter 1938/39 außer den von eigenen Kräften bestrittenen Schauspielen fünfundzwanzig Operngastspiele aus Köln, Aachen und Bonn.

Erfurt. Die Städtischen Bühnen eröffnen die Opernspielzeit am 16. September mit „Fidelio" unter der Bühnenleitung des neuen Intendanten Leonhard Geer (Dirigent: Franz Jung). Als Erstaufführungen kündigt der neue Spielplan an: Siegfried Wagner: Der Bärenhäuter; Gerster: Enoch Arden; Grimm: Ein Tag im Licht; Pfitzner: Der arme Heinrich; Schultze: Schwarzer Peter; Gotovac: Ero, der Schelm.

Koblenz. Das wieder unter Leitung des Intendanten Fritz Richard Werkhäuser stehende Stadttheater beginnt die Opernspielzeit mit Verdis „Maskenball“.

Koburg. Das Koburger Landestheater eröffnet die Spielzeit 1938/39 mit der Oper „Figaros Hochzeit“ von Mozart. Weiterhin sind als Erstaufführung Haydns Oper „Die Welt auf dem Monde“ und insgesamt fünfzehn Neueinstudierungen, Opern von Adam, Cornelius, Händel, Mozart, Puccini, Strauß, Verdi, Wagner und Weber vorgesehen.

Kopenhagen. Das kgl. Theater in Kopenhagen bringt im neuen Spielplan ein Beethovenspiel „Eroica“ des dänischen Dramatikers Oluf Bang. Die Musik dazu stellte der dänische Dirigent Emil Reesen aus Beethovenscher Musik zusammen.

Leipzig. Die Städtische Oper bringt Ende September Mozarts „Don Giovanni“ unter Generalmusikdirektor Paul Schmitz in einer Neuinszenierung des Intendanten Dr. Hans Schüler in der Übersetzung des kürzlich verstorbenen Dr. Siegfried Anheißer. Der 70. Geburtstag von Hans Pfitzner wird durch eine Neuinszenierung des „Palestrina“, der 70. Geburtstag Siegfried Wagners durch die Erstaufführung von „An allem ist Hütchen schuld“, der 75. Geburtstag von Richard Strauß durch die Erstaufführung eines seiner in Leipzig noch nicht gespielten Werke und der 80. Geburtstag von Puccini durch die Erstaufführung von „Turandot“ gefeiert. Als Uraufführung wurde Weismanns „Die kluge Pernille und der Mann, der keine Zeit hat“ erworben. Ferner sind Neuinszenierungen von Verdis „Othello“, Aubers „Stumme von Portici“ und Lortzings „Zar und Zimmermann“ geplant. Für einen weiteren Ballettabend ist Richard Strauß’ „Schlagobers“ vorgesehen.

Münster i. W. Seit Jahrzehnten plant die Stadt Münster an der Nordseite des Servatiiplatzes ein neues Theater zu errichten, das der Bedeutung der westfälischen Provinzialhauptstadt entspricht. Jetzt hat die Stadt Münster diesen Plan wieder aufgegriffen und wird einen Wettbewerb ausschreiben.

Rom. Das 20000 Zuschauer fassende Freilichtoperntheater in den Ruinen der Caracalla-Thermen hat seine diesjährige Spielzeit beendet. Es fanden in den vergangenen zwei Monaten wöchentlich vier, immer sehr gut besuchte Aufführungen statt. „Lohengrin“ war ausverkauft, „Aida“ konnte siebenmal gegeben werden. Stark besucht waren auch „Turandot“, „Mephistopheles“, „Gioconda“. Die berühmtesten Dirigenten (u. a. Mascagni) sowie die besten Kräfte der italienischen Oper wie Gigli u. a. hatten sich in den Dienst dieses Volkstheaters gestellt, dazu ein Orchester von 200 Künstlern, 200 Choristen, 400 Komparsen, 70 Tänzerinnen und 400 Bühnenarbeiter.

Saarbrücken. Auf Wunsch des Führers wird das neue Theater den Namen „Gautheater Saarpfalz“ tragen.

Schwerin. In der neuen Spielzeit der Mecklenburgischen Staatsbühne (Generalintendant Hadwiger) gelangen zur erstmaligen Aufführung Puccini: Der Mantel; Wolf-Ferrari: Sly; Mussorgsky: Jahrmarkt von Sorotschintzi und Gotovac: Ero der Schelm. A. E. R.

Trier. Das dem Intendanten Robert Rohde unterstehende Grenzlandtheater Trier sieht an Opern Lohengrin, Barbier von Sevilla, Zar und Zimmermann, Tiefland, Tosca, Mignon, Ariadne auf Naxos, Zauberflöte vor.

Konzert-Nachrichten

Bayreuth. Im Rahmen der Bayreuther Festspielwochen fand auf Veranlassung der Reichswaltung des NS.-Lehrerbundes im Hause der Deutschen Erziehung die Erstaufführung der neuen, von Adelheid Kroeber stammenden Fassung von Bachs „Kunst der Fuge“ für zwei Cembali durch die Bearbeiterin und den Bonner Cembalisten Walter Tetzlaff statt.

Berlin. Das Berliner Philharmonische Orchester veranstaltet in diesem Jahre zehn Konzerte in einer neuen Anrechtsreihe, die von den Dirigenten Böhm, Jochum, Knappertsbusch und Schuricht geleitet werden. Als Solisten wurden gewonnen: Arrau, Casadesus, Hansen, Hoelscher, Koczalski, Lubka Kolessa, Kulenkampff, Röhn, v. Sauer. Außerdem wirkt mit die Berliner Solisten-Vereinigung Waldo Favre.

— Im kommenden Winter wird die Singakademie unter Leitung ihres Direktors Prof. Dr. Georg Schumann folgende Werke zur Aufführung bringen: Im Abonnement: Brahms: Nänie, Schicksalslied und das Deutsche Requiem, im Februar zum ersten Male „Das Buch mit sieben Siegeln“ von Franz Schmidt, im Mai „Die Jahreszeiten“ von Haydn. Außer Abonnement kommen nur Bachsche Werke zur Aufführung und zwar die *h*-moll-Messe, das Weihnachtsoratorium, die Johannes- und Matthäus-Passion.

Essen. Albert Bittner bringt in den nächstwinterlichen Konzerten der Stadt Essen folgende Werke zur Uraufführung: Henk Badings: Heroische Ouvertüre; Roderich v. Mojsisovics: 6. Sym-

phonie; Theodor Berger: „Pulsende Natur". Außerdem stehen zeitgenössische Werke von Hans Pfitzner, Richard Strauß, Heinz Schubert, Winfried Zillig, Winfried Wolf, Kurt Atterberg, Julius Weismann und Alfredo Casella auf den Programmen.

Koblenz. Die bisher vom Musikinstitut veranstalteten Symphoniekonzerte werden in Zukunft in städtischer Regie durchgeführt. Im kommenden Jubiläumsjahr des Instituts sind sechs Konzerte geplant. Zu zwei Chorkonzerten wurden der frühere Koblenzer Generalmusikdirektor und jetzige Generalintendant Erich Boehlke (Magdeburg) und der frühere Städtische Musikdirektor und jetzige Generalmusikdirektor Overhoff (Heidelberg) als Gastdirigenten eingeladen.

Köslin. Das nunmehr abgeschlossene Konzertjahr stand wieder im Zeichen tatkräftiger Förderung durch den Oberbürgermeister der Stadt. Seiner Initiative ist die Schaffung des Städtischen Musikamtes zu verdanken, das unter Leitung des Städtischen Musikbeauftragten, Studienrat Zenke, den Konzertverein, die Singgemeinde und die neu gegründete Singschule zu betreuen hat. Der Städtische Konzertverein, dessen Mitgliederzahl im verflossenen Jahr um nahezu 50% stieg, brachte je einen Kammermusikabend des Wendling-Quartetts und der Kammermusikvereinigung der Berliner Staatsoper, einen Lieder- und Duettabend mit Hilde Gammersbach (Köln) und Gerard van den Arend (Berlin), ein Konzert mit alter Musik auf historischen Instrumenten (Ausführende: Edith Fedtke, Königsberg (Cembalo) und Prof. Schulz, Weimar (Gambe), einen Klavierabend mit Prof. Kempff und einen Arien- und Liederabend mit Lore Fischer. — Die Städtische Singgmeinde (Leitung Studienrat Zenke) veranstaltete eine Weihnachtsmusik mit Werken von Heinrich Schütz, in deren Mittelpunkt das Weihnachtsoratorium des Meisters stand, und brachte unter Mitwirkung der Städtischen Singschule und der hiesigen Regimentskapelle im Rahmen der NS.-Gemeinschaft „Kraft durch Freude" das „Oratorium der Arbeit" von Georg Böttcher im großen Saale der Papierfabrik vor 3000 Hörern zur erfolgreichen Aufführung. Solisten waren Anne Lonk, Weimar (Sopran) und Prof. Hauschild, Berlin (Bariton). Studienrat Schulz gab mit dem Männerchor der Singgemeinde einen beachtlichen Musikabend und veranstaltete mit dem aus Musikliebhabern bestehenden Collegium musicum ein Orchesterkonzert. Erwähnt seien noch die gediegenen Abendmusiken des Kantors Oehring, die er mit seinem Kirchenchor und mit hiesigen und auswärtigen Solisten in Sankt Marien einrichtete. Die Hausmusikabende der Fachschaft Musikerzieher und der Schulen und die sommerlichen Früh- und Wallkonzerte der hiesigen Männerchöre runden das erfreuliche Bild zu einem Ganzen ab.

Leipzig. Das Kulturamt der Reichsmessestadt Leipzig wird vom Herbst dieses Jahres ab in Zusammenarbeit mit der Kreismusikerschaft, dem Berufsstand Deutscher Komponisten und der Konzertdirektion Leipzig GmbH. und durch den Ausbau der bisherigen Leipziger Gemeinschaftskonzerte Einführungskonzerte für Solisten und Komponisten veranstalten. Geplant sind für den Winter sechs Konzerte, die monatlich stattfinden und im Oktober beginnen sollen. Zugelassen werden hierzu förderungswürdige Solisten und Komponisten ohne Altersbeschränkung nicht nur der Stadt Leipzig, sondern des ganzen mitteldeutschen Raumes. Die Prüfung und Auswahl der Bewerber erfolgt durch Fachausschüsse, denen die bekanntesten Namen der Musikstadt Leipzig angehören. Solisten und Komponisten, welche Berücksichtigung finden wollen, wenden sich unter Beifügung eines kurzen Lebenslaufes, Angaben über ihre künstlerische Ausbildung, Pressebeurteilungen, Partituren usw. an den Oberbürgermeister — Kulturamt — der Reichsmessestadt Leipzig, Täubchenweg 2. Die Solisten erhalten gegebenenfalls eine Aufforderung zum Probeauftreten, von dessen Erfolg der Einsatz bei einem der Einführungskonzerte abhängig ist.

Marburg. Im Musikwissenschaftlichen Seminar veranstaltete Prof. Dr. Hermann Stephani eine Gedenkfeier für Prof. Dr. Gustav Jenner (1865—1920), seinen Vorgänger im Amte, den einzigen Schüler von Johannes Brahms. In Anwesenheit der siebzigjährigen Witwe Julie geb. Hochstetter aus Wien, erzielten Jenners Werke (Choralvorspiele für Orgel und Klavierballaden [August Wagner], Lieder [Rudolf Haym-Wuppertal], das Klavierquartett [das Rolph Schröder-Quartett aus Kassel mit Dr. Rudolf Michl], und vier Werke für Chor und Orchester) nachhaltige Eindrücke. In weiteren Sommerkonzerten des Musikwissenschaftlichen Seminars traten Michael Schneider (Köln) für Johann Nepomuk Davids Orgelwerke, Else Lampmann (Frankfurt) für das Liedschaffen der Gegenwart ein, und eine zweimalige Aufführung der Bachschen Matthäus-Passion fand so starken Widerhall, daß sie sich wirtschaftlich trug.

Marienbad. Musikdirektor Paul Engler brachte mit dem Städtischen Kurorchester in einem dem Schaffen Max Regers gewidmeten Konzerte die Lustspielouvertüre zur Erstaufführung. Das Programm enthielt ferner noch die Hiller-Variationen und die Suite für Solobratsche *D*-dur, die vom Solobratscher Paul Eschler mit großem Beifall gespielt wurde.

Reichenberg. Ein Reichenberger Musikfest vereint am 11. September Werke von älteren und jüngeren Tondichtern aus Reichenberg und Umgebung. Es sind dies Christoph Demantius (1567 bis 1643), Josef Proksch (1794—1864), Ferdinand Gerhardt (1848 bis 1937), Kamillo Horn (geb. 1860), Edmund Nick (geb. 1891) und Hansmaria Dombrowski (geb. 1897).

Schwerin. Die Orchesterkonzerte unter Generalmusikdirektor Gahlenbeck bringen als Neuheiten u. a. Werke von Graener und Trapp. Als Solisten sind verpflichtet Raoul Koczalski, Walter Gieseking, Karl Freund, Thelma Reiß, Friedrich Wührer und Georg Kulenkampff. An neuen Chorwerken kommen gleichfalls unter Gahlenbecks Leitung Kirchners „Ritter, Tod und Teufel" im Rahmen der Mecklenburgischen Gau-Kulturwoche und Wedigs „Wessobrunner Gebet" zur Wiedergabe. A.E.R.

Aus Künstlerkreisen

Nach dem starken Erfolge der neuen Oper „Friedenstag" von **Richard Strauß** bei den bisherigen Münchener Vorstellungen werden im Anschluß an die für den 15. Oktober in Dresden festgesetzte Erstaufführung u. a. zunächst die Bühnen Breslau, Graz, Hannover, Kassel, Königsberg, Magdeburg, Oldenburg, die Oper erstmalig in Szene gehen lassen. Dem Vernehmen nach arbeitet Strauß nach „Dafne" schon an einer weiteren Oper mit mythologischem Stoff: „König Midas", zu der wiederum Josef Gregor den Text schrieb.

„Das Buch mit sieben Siegeln", das neue abendfüllende Oratorium (nach der Offenbarung Johannes) von **Franz Schmidt**, das bei der Wiener Uraufführung unter Kabasta Begeisterung erweckte, wird in diesem Winter u. a. von der Berliner Singakademie unter Leitung von Georg Schumann zur Aufführung gebracht werden. Die erste Aufführung in französischer Sprache findet im Januar in Belgien statt, wo es durch die besonders um moderne Chorwerke hochverdiente Chorvereinigung von Tournai unter Leitung ihres Dirigenten de Jongen herausgebracht wird.

Carl Schuricht dirigiert am 17. Oktober ein großes Orchesterkonzert in Paris. Anschließend leitet er zwei Konzerte der Londoner Philharmoniker.

Der Kölner Pianist **Erwin Bischoff** wurde als Leiter der Ausbildungsklasse für Klavier des Städtischen Konservatoriums und Musikseminars von Generalmusikdirektor Volkmann nach Duisburg berufen.

Ilse Schüler von der Berliner Volksoper wurde von der Intendanz des Opernhauses Leipzig zu fünfzehn Gastspielen eingeladen.

Dr. **Julius Kopsch** wurde eingeladen, in der kommenden Spielzeit drei von den Abonnementskonzerten des Städtischen Orchesters in Bochum zu dirigieren.

Zum Musikbeauftragten der Stadt Mannheim wurde mit Zustimmung des Amtes für Konzertwesen, Berlin, Dr. **Ernst Cremer**, Erster Kapellmeister beim Nationaltheater, ernannt.

Gerhard Maasz, der neue Leiter des Landesorchesters Gau Württemberg-Hohenzollern, schrieb eine neue Suite „Nordische Tänze", die u. a. bei den Sendern Köln, Hamburg, Leipzig usw. erfolgreich aufgeführt wurde.

Der Kammerchor Gotha unter Leitung von **Walter Niemann** brachte anläßlich einer Kurveranstaltung in Tabarz einige der Chöre op. 32 für Frauenstimmen und die Heiteren und besinnlichen Chorlieder auf Texte von Wilhelm Busch von Kurt Thomas zu Gehör und konnte damit einen unbestreitbaren Erfolg erringen. Am 28. August brachte dieselbe Vereinigung bei der Hundertjahrfeier des Kurortes Ilmenau, die mit einer Goethe-Geburtstagsfeier verbunden war, die Goethe-Kantate „Weite Welt und breites Leben" von Thomas zur Aufführung.

Zu Ehren Seiner Durchlaucht des Herrn Reichsverwesers des Königreiches Ungarn und Ihrer Durchlaucht Frau v. Horthy fand an Bord der „Patria" ein Konzert des **Elly Ney-Trios** statt, dem das Reichsverweserpaar und der Führer sowie die übrigen an Bord befindlichen ungarischen und deutschen Persönlichkeiten beiwohnten.

Günther Schulz-Fürstenberg wurde für Symphoniekonzerte in Bern, Badenweiler, Tilsit verpflichtet, das Schulz-Fürstenberg-Trio (Senta Bergmann, Schulz-Fürstenberg, Kurt Borack) für Konzerte in Brüssel, Antwerpen, Luxemburg, Venedig, Celle, Königsberg

Verantwortlich für die Schriftleitung: Für den Teil „Berliner Musikleben" wie für alle Berlin betreffenden Beiträge: Paul Schwers, Berlin-Südende, Doelle-Straße 48. — Verantwortlich für den gesamten übrigen redaktionellen Inhalt: Dr. Richard Petzoldt, Berlin-Wilmersdorf, Rudolstädter Straße 127. — Verantwortlich für den Anzeigenteil: Elly Schumacher, Berlin-Südende, Doelle-Straße 48. — Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel, Leipzig C 1. Erfüllungsort und Gerichtsstand Leipzig. II. Vj. D. A. 950

Wohnungs-Tafel
Künstler / Unterricht / Institute

Gesang

Sopran und Mezzosopran

Helene Fahrni Oratorien u. Lieder. Leipzig C 1 Lortzingstraße 14II, Tel. 22289

Hilde GAMMERSBACH Sopran/Oratorien-Lieder KÖLN-Roisdorf, Bonner Str. 31, Tel. Bonn 5762

Eva Gilbert-Lessmann Konzert- und Oratoriensängerin (Sopr.) Hamburg 39, Agnesstr. 37

Adine Günter-Kothé hoher Sopran SEKRETARIAT: GLIMPF BERLIN W 15, Xantener Straße 14 / Telefon 925727

Edith Laux Oratorien / Liederabende. Leipzig S 3 Kaiser-Wilhelm-Str. 69 / Ruf 33667

MARGOT MÜLLER — Oratorien • Lieder / Sopran — Hagen (Westf.), Fleyerstraße 16

ELSE REUTER-NEEB Konzert- und Oratoriensängerin - Sopran Weilburg/Lahn Adolfstraße 5, Tel. 514

ELSE RUECKER Konzert- und Oratoriensängerin — Sopran Wiesbaden, Dotzheimer Straße 51, Telefon 20897

Marta Schilling Sopran · Lied, Oratorium Berlin-Zehld., Sven-Hedin-Str. 64 · 848622

Sopran und Mezzosopran

Lotte Schrader Sopran, Oper-Konzert-Oratorium Sekretariat: Berlin-Charlottenburg 1 Fernsprecher 345977

Aenny Siben Oratorien und Lieder Frankfurt a. M., Wiesenau 11, Tel. 75637

Heddy VOSS Sopran / Berlin, Kaiserdamm 83 II Wuppertal-Barmen, Brahmsstr. 4

Hilde Wesselmann Sopran—Oratorium—Lied W.-Barmen, Oberbergische Str. 64. Tel. 60000

Alt

Lore Fischer ORATORIEN / LIEDERABENDE Stuttgart W, Gaußstr. 74, Fernruf 65394

RUTH GEERS ORATORIEN — LIEDER — ORCHESTERGESÄNGE SEKR.: BERLIN-CHARLOTTENBURG 1. TEL. 345977

Eva Jürgens ALT-MEZZO W.-Barmen, Wertherhof 6, Tel. 52291

Vera Littner Oratorien / Lieder / Arien Dresden-A. Tiergartenstraße 226 / Ruf 46697

Hede WEIMANN Oratorien, Liederabende KIEL, Schillerstraße 7 / Telefon 7089

Bariton

Hans Friedrich MEYER LIED-ORATORIUM, Berlin-Neuwestend, Bolivarallee 7, Tel. 991682

Nummer 36 · 9. September 1938

Allgemeine Musikzeitung

Rheinisch-Westfälische Musikzeitung · Süddeutscher Musikkurier
Berlin · Leipzig · Köln · München
65. Jahrgang

Die Musik Österreichs

Postversand ab Leipzig

ALLGEMEINE MUSIKZEITUNG

Hauptschriftleitung und Geschäftsstelle: Berlin-Südende, Doelle-Straße 48 • Fernspr. 75 12 38

Telegramm-Anschrift: Musikzeitung Berlin-Südende. Bankkonto: Deutsche Bank und Diskonto-Gesellschaft, Depositenkasse L III, Berlin-Tempelhof. Postscheckkonto: Berlin 283 28. Zu beziehen durch die Geschäftsstelle Berlin-Südende, Doelle-Straße 48, und Köln a. Rh., Am Hof 30—36, sowie durch alle Musikalien- bzw. Buchhandlungen und Postanstalten.

Geschäftsstelle für die Rheinprovinz und Westfalen: Musikalienhandlung P. J. Tonger, Köln a. Rh., Am Hof 30—36; Fernsprecher 225948; Postscheckkonto: Allgemeine Musikzeitung Köln 55923 • Schriftleitung: Studienrat Alois Weber, Köln-Deutz, Markomannenstraße 12; Fernsprecher 12674

Geschäftsstelle für München und Süddeutschland: Süddeutsche Konzertdirektion Otto Bauer, G.m.b.H., München, Wurzer Straße 16, u. Musikalienhandlung Otto Bauer, München, Maximilianstraße 5 • Stadtauslieferungsstelle für Groß-Berlin: Bote & Bock, Berlin W 8, Krausenstraße 61 • Auslieferung in Leipzig: Breitkopf & Härtel, Leipzig C 1, Nürnberger Straße 36—38 • Die Zeitung erscheint jeden Freitag, vom 15. Juli bis 1. September zweiwöchentlich • Bezugspreis durch Postzeitungsamt und den Buchhandel bezogen RM. 6.25 vierteljährlich einschließl. Bestellgeld • Bei Versand nach dem Ausland werden Porto und Streifbandkosten berechnet • **Preis der Einzelnummer RM. 0.70**

Anzeigenpreise werden nach Millimeterzeilen berechnet. Zur Zeit gilt Preisliste Nr. 5 vom 1. Januar 1938. Ausführliche Auskunft auf schriftliche Anfragen
Für unverlangt eingesandte Manuskripte keine Gewähr. Rückporto ist beizufügen

Allgemeine Musikzeitung

Wochenschrift für das Musikleben der Gegenwart

RHEINISCH-WESTFÄLISCHE MUSIKZEITUNG / SÜDDEUTSCHER MUSIK-KURIER

Herausgeber: Paul Schwers

65. Jahrgang — Berlin, Leipzig, Köln, München, 9. September 1938 — Nummer 36

Das Österreichertum in der Musik

Von Univ.-Prof. Dr. Robert Lach, Wien

Es ist schon zu wiederholten Malen auf die sonderbare und paradoxe Tatsache hingewiesen worden, daß von den drei großen Musikern, die die Hauptsäulen und Fundamente der herkömmlicherweise als „Wiener Klassische Schule" bezeichneten Kunstepoche bilden, auch nicht ein Einziger wirklich ein Wiener gewesen ist: Haydn war bekanntlich aus dem Burgenlande gebürtig, Mozart ein Salzburger und Beethoven stammte gar aus dem Rheinland, war also nicht einmal Österreicher, geschweige denn Wiener. Und dennoch haben diese drei Meister jenen Stil geschaffen, der, durchaus einheitlich vereint und zu einem untrennbaren Ganzen verwoben, alle jene künstlerischen Merkmale aufweist, die man mit vollem Recht und Fug eben als die der „Wiener Klassischen Schule" zu bezeichnen pflegt; womit also der deutliche Hinweis auf die strenge Beziehung zu Wien und damit zum Österreichertum gegeben wird.

Was ist nun das spezifische Wesen dieses Stiles und was an ihm ist das spezifisch Österreichische, das ihm diese seine Bezeichnung in der Musikgeschichte eingetragen hat?

Wenn man es versuchen will, das Charakteristische dieses Stiles ganz kurz und prägnant in wenigen Worten zusammenzufassen, so kann man dies vielleicht am besten mit den Worten tun: der Wiener klassische Stil ist eine Milderung des strengen polyphonen und kontrapunktischen Stiles, wie er namentlich in Norddeutschland heimisch und zur höchsten Blüte entfaltet worden war, ein Lockern und Nachlassen der straffen Handhabung der Gesetze der obligaten Stimmführung, wie sie für die polyphone norddeutsche Kunst charakteristisch gewesen und schon durch den sogenannten „galanten Stil" abgelöst worden war, also eine Art freundlicher und liebenswürdiger Nachgiebigkeit und Konzilianz an eine weniger strenge, ungebundenere Stimmführung wie leichtlebigere Gesamtauffassung der Kunst überhaupt, wie sie ebenfalls schon durch den „galanten Stil" eingeleitet worden war. Gegenüber der eisernen, unerbittlichen Strenge und Herbheit der Gesetzesbefolgung in der norddeutschen Kunst macht sich hier ein milderer, konzilianter Zug geltend, der namentlich dem volksmäßigen Element starke Zugeständnisse macht (in der Musik der genannten drei Meister kann man eine große Fülle volkstümlicher Züge, ja sogar Verwendung von Volksliedern oder Annäherung der Erfindung an die rein volkstümliche des Volksliedes nachweisen) und dadurch allein schon einen starken Gegensatz zu der gemessenen, ernsten norddeutschen Musik des 17. und 18. Jahrhunderts bildet. Wenn so also für den Wiener klassischen Stil die stärkere Betonung des Anmutigen, Gefälligen, Heiteren, Liebenswürdigen gegenüber dem herben Ernste und der gelegentlich sogar düsteren und finsteren Strenge der älteren Kunst ein wesentliches Merkmal bildet, so ist andererseits aber auch nicht abzuleugnen, daß diese liebenswürdige und anmutige Nachgiebigkeit gegenüber Erleichterungen und Auflockerungen des strengen, ernsten Satzes damit eo ipso auch schon ein Aufgeben dieses strengen Standpunktes pflichtgemäßer Gebundenheit zu mehr dem einzelnen individuellen Ermessen überlassener, von Charakter und Temperament beeinflußter und daher abhängiger Stimm- und (in weiterem Sinne, symbolisch durch die Stimmführung angedeutet und vorgebildet) auch Lebensführung in sich schließt. Mit anderen Worten: wenn für die norddeutsche Musik jener Zeit die strenge Würde, der herbe Ernst, die tiefe Verinnerlichung und Innerlichkeit ein wesentliches Merkmal ist, ist es für die süddeutsche, speziell österreichische Musik der Wiener Klassischen Schule die Liebenswürdigkeit, Anmut und Heiterkeit des Gemütes, die in ihrer starken Annäherung an das volkstümliche Element und volkstümliche Lebenslust (man denke an die Musik eines Mozart oder Haydn!), die wohl das Hauptwesen und den Grundzug dieser Kunst ausmacht: nicht so sehr Tiefe und Innerlichkeit im Sinne der norddeutschen, in die Ewigkeitsbetrachtung versunkenen Geistigkeit, als Innigkeit und Tiefe lebensbejahenden also erdgebundenen subjektiven Fühlens und Empfindens innerhalb des durch Charakter und Temperament abgesteckten Rahmens der einzelnen Persönlichkeit — also im Sinne von Herzlichkeit, Gemütlichkeit — geben den Grundton ab, von dem sich dann die persönliche Eigennote der einzelnen Künstlerpersönlichkeit abhebt. Und

so ist denn auch speziell von dem Norddeutschen jederzeit diese „Gemütlichkeit“ des Österreichers als für diesen besonders charakteristisch empfunden worden.

Es ist nun gewiß kein Zufall, daß diese verschiedene psychische Einstellung, wie sie in dem Vorstehenden anzudeuten versucht worden ist, uns schon in der Musik am Ende des 12. Jahrhunderts in dem Gegensatze zwischen Walther von der Vogelweide und Neidhart von Reuenthal entgegentritt. Gegenüber den tiefernsten, von herbster Strenge erfüllten Gesängen Walthers (von deren Musik uns freilich nur wenige Fragmente erhalten sind) zeigen die von harmloser Fröhlichkeit und heiterer Lebensfreude eingegebenen Gesänge Neidharts jene selbe liebenswürdige Anmut und Gefälligkeit, die uns dann Jahrhunderte später in den Walzern eines Lanner oder in den Liedern eines Schubert oder in den „Polsterltänzen“ der Biedermeierzeit begegnet.

Es ist schon mehrmals versucht worden, den Charakter der Kunst eines bestimmten Volkes oder Stammes aus dem Charakter der Landschaft, in der diese Kunst entstanden ist, zu erklären und abzuleiten. Und speziell in der Musikliteratur wurde bisweilen die Frage aufgeworfen, ob das melodische Profil der Gesänge nicht das geologische Profil der betreffenden Landschaft, der die Gesänge entstammen, widerspiegelt. So wenig man nun gewiß vom ernst-wissenschaftlichen Standpunkte aus sich solchen vagen Deutungen wird anschließen können, so wenig kann man aber andererseits doch leugnen, daß angesichts Wiens und seiner Musik sich unwillkürlich der Gedanke einer Vergleichung des Charakters der Wiener Musik mit dem der Wiener Landschaft aufdrängt: derselbe freundliche, anmutig heitere, liebliche Grundzug, der für das Landschaftsbild des Wiener Waldes bezeichnend ist, derselbe Zug tritt uns auch in der Musik der Wiener Gegend entgegen, und nichts ist mehr bezeichnend, als daß selbst so strenge, ernste, herbe Künstlernaturen und Pflichtmenschen wie Beethoven und Brahms von diesem Grundzug des Wienertums beeinflußt und die herbe Strenge ihrer künstlerischen Weltanschauung durch einen leichten Einschlag dieser charakteristischen Wiener Note gemildert und zu Zugeständnissen an diese größere Leichtigkeit und Leichtlebigkeit des heiteren Wiener Temperamentes und der daraus hervorgegangenen Kunstanschauung veranlaßt worden ist. Gerade bei dem Titanen Beethoven finden wir oft ganz urplötzlich Stellen, die ihre Herkunft aus der Beeinflussung durch den heiteren, lebenslustigen Wiener Geist nicht verleugnen können, und Ähnliches gilt ja auch von dem knorrigen, herben Hamburger Brahms, auf den die Wiener musikalische Aura ganz so wie bei Beethoven soweit einwirkte, daß er wie dieser zeitlebens in Wien seinen Wohnsitz beibehielt. Und wie dieser Einfluß des Wiener Geistes und Wiener Milieus sich auch in seinem künstlerischen Schaffen geltend machte, dafür ist wohl nichts mehr bezeichnend als die Tatsache, daß der knorrige, herbe, strenge Norddeutsche Brahms sogar zur Walzerkomposition sich angeregt fühlte und zeitlebens dieser leichtgeschürzten Kunst sympathisch gegenüberstand, ihrem Wiener Hauptvertreter Johann Strauß sogar befreundet war.

Es wäre denkbar, daß gegen die vorstehenden Ausführungen zwei Einwände erhoben würden, nämlich erstens: daß Wien ja nicht mit dem früheren Gesamtösterreich identifiziert werden könne, daß also demzufolge auch die Wiener Musik nicht ohne weiteres als Vertreterin der gesamtösterreichischen Musik gelten dürfe, und zweitens: daß das Wesen des Österreichertums ja mit den im Vorstehenden angeführten Hauptcharakterzügen noch durchaus nicht erschöpfend charakterisiert sei, sondern neben der berühmten österreichischen „Gemütlichkeit“ ja doch auch andere wesentlich bedeutendere Merkmale als Wesenseigentümlichkeiten des Österreichers angeführt werden müßten. Und in der Tat hat ja gerade dieser zweite Einwand gewiß seine sehr starke Berechtigung. Setzen wir uns aber zunächst mit dem ersten — als dem wesentlich geringfügigeren — auseinander! Gewiß ist ohne weiteres zuzugeben, daß Wien nicht mit Gesamtösterreich identisch sei; aber was die Musik betrifft, die ja hier allein uns angeht, verhält es sich doch in Wahrheit so, daß — soweit in den übrigen ehemaligen österreichischen Kron- oder Bundesländern, also in Nieder- und Oberösterreich, Steiermark, Kärnten, Tirol und Vorarlberg überhaupt von einem Musikleben und von musikalischem Schaffen die Rede sein kann (ein wirkliches, intensives und schaffensfreudiges Musikleben kann im Ernste ja nur in Graz, der Hauptstadt der Steiermark festgestellt werden, die Salzburger Festspiele kommen — als ein Zweigunternehmen der Wiener leitenden Kunstkreise — hier natürlich nicht in Betracht), dieses sich fast einzig und allein im Volkslied und der Pflege desselben betätigt, wogegen die auf dem Gebiet der strengen, ernsten Kunstmusik wie auch auf dem der heiteren Muse, der Operette oder Barmusik, tätigen Kräfte früher oder später dazu gedrängt wurden, in die Reichshauptstadt, also nach Wien, zu übersiedeln, wo sie erst das richtige Betätigungsfeld für ihr Schaffen fanden und damit aber auch schon von selbst in den Bannkreis der musikalischen Aura Wiens gerieten. Damit aber tritt auch schon von selbst der oben ausgesprochene Satz von der österreichischen Gesamtrepräsentationsfunktion Wiens in Geltung.

Was aber nun den zweiten, viel bedeutenderen und inhaltsschwereren Einwand anbelangt, so ist es gewiß eine unleugbare Tatsache, daß gerade die edelsten, vornehmsten und tiefgründigsten Vertreter geistigen Schaffens im alten Österreich (man denke etwa an einen Grillparzer, einen Anastasius Grün, Adalbert Stifter, Halm usw.) in ihrem Wesen als Grundzug eine gewisse Vergrämtheit, Verbitterung, Lebensmüdigkeit, Weltscheue und Menschenflucht zeigten, die mit der berühmten heiteren Lebensfreudigkeit und dem Genießertum des „Phäakenvolkes am Donaustrande“, als das man früher die Österreicher so häufig aufzufassen und zu bezeichnen liebte, aber schon gar nichts gemein hat. Und damit komme ich auch schon auf den eigentlichen Kern und Brennpunkt meiner Ausführungen zu sprechen: dieser Schleier von Melancholie, Vergrämtheit, Müdigkeit und Resignation, der gerade über den Charakter, das Leben und Schaffen der edelsten und vornehmsten Söhne des alten Österreich gebreitet ist und ihr Wesen mit einem so eigentümlich wehmütigen Abendrotglanze überstrahlt, was ist er im Grunde anderes als der Ausdruck jener inneren Unzufriedenheit, jenes Gefühles des Ungenügens und der Unbefriedigtheit, wie es jeden geistig hochstehenden Österreicher erfüllte, der in der selbständigen politischen Existenz seines Heimatlandes doch nur ein Unzulängliches, Unbefriedigendes und Provisorisches erkannte, das solange in ihm den dumpfen Druck des Gefühles der Unzulänglichkeit und des Mißvergnügens züchten und erhalten mußte, solange nicht das Ziel der Sehnsucht jedes vornehmen, geistig hochstehenden Österreichers: die Vereinigung mit dem altgeliebten deutschen Vaterlande, die Rück- und Heimkehr in das ewige deutsche Heimatland, erfüllt war.

Und so bedeuten denn Gestalten wie die eines Beethoven oder Brahms gerade für die Gegenwart unvergleichlich mehr als bloße musikgeschichtliche Erscheinungen großer Künstlergestalten: sie sind vor allem für den jetzt lebenden Österreicher ein Symbol jener völkerbeglückenden Vereinigung des nordischen deutschen mit dem südlichen österreichischen Geiste und Blute: so wie der herbe, knorrige Norddeutsche Brahms und der titanische Feuergeist aus dem Rheinlande: Beethoven in Wien ihre bleibende Heimat gefunden haben und ihr menschliches wie künstlerisches

Fühlen, Denken und Schaffen so mit der Aura des Wiener Geistes verschmolzen ist, daß aus dieser Synthese nordisch-deutschen Geistes mit dem südlich-österreichischen die heilige Kunst und das unsterbliche Lebenswerk dieser beiden großen Meister erstehen konnte, so ist uns diese beglückende Synthese auf dem Gebiete der höchsten, edelsten Kunst nur ein Symbol und Gleichnis für die gewaltige, großartige Synthese des deutschen und österreichischen Volksgeistes, deren menschheits- und weltbeglückende Ausstrahlung als leuchtender Frühlingsmorgen am Himmel der Menschheitsgeschichte den Anbruch einer neuen Ära im Völkerleben Europas begleiten und verklären wird.

Der Brudertausch der deutschen Musik

Ernst Wurm, Wiener Neustadt

Durch die Beseitigung der künstlichen Staatsgrenzen zwischen Österreich und dem Deutschen Reich fällt auch eine künstliche Kulturgrenze, die fast unsichtbar gezogen und mit schmeichlerisch klingenden Worten umschrieben war, die aber dennoch das reich quellende Schöpfertum des deutschen Volksstammes in Österreich in eine tragisch verhüllte, in eine durch Verzichtopfer geweihte Sonderstellung, durch Hemmungen gekennzeichnete Entwicklung trieb. Wir werden dieser Opfer heute nicht mehr gewahr, weil sie uns als verklärte und gestaltete Ausdrucksformen, als geliebte Kunstwerke entgegentreten und unsere Bewunderung finden. Aber so sehr wert und teuer das schicksalhaft geformte heimatliche Seelengut in der überlieferten Gestalt den späten Erben sein mag: diese, die nun einer völkisch freieren, geistig männlicheren Entfaltung, kurz, dem großdeutschen Aufgabenkreis entgegen wachsen — sie dürfen die Leiden der Ahnen nicht vergessen, sie sollen die Möglichkeiten nicht ungeprüft lassen, die jenen verwehrt blieben. Denn es bedeutet selbsterzieherische Erkenntnis und gerechtes Urteil, sich an still vergossenes Blut der Vorfahren zurückzuerinnern.

Noch als sich die Habsburger „Römische Kaiser Deutscher Nation" nannten, als Wien glanzvoller Höchstbegriff deutscher Städte war, begann durch den selbständigen Aufstieg des Königreichs Preußen und durch die eifersüchtig-ehrgeizige Herrschaft der Landesfürsten im Reich sich der kulturelle Einfluß des spanisch-österreichischen Kaiserhauses auf die Kronländer der Ostmark zu beschränken. Die merkwürdig „häusliche" Fürsorglichkeit dieser Monarchen war nun darauf bedacht, sich einen brav dienenden, bescheiden-zufriedenen und „recht schöne Sachen" produzierenden Untertanen zu erziehen. Damit begann die heimliche, übersonnte Tragödie des Österreichers. Er bot in seiner Kunstfreude und -begabung den patriarchalisch thronenden und — neben ihren diplomatischen Passionen — breite Friedensbehaglichkeit anstrebenden Habsburgern das beste „Plaisier"-Material. Wundervoll rein und willig öffneten die kunstbegnadeten Söhne ihre Herzen und ließen ihnen in dem von der Hofetikette beengten, die Gärten wie den Willen beschneidenden Polizeilande Gesang entströmen. Musik war die verklärende Kunst, die den Betrug am männlichen Stolz und an der Willensfreiheit des Österreichers mit himmlischen Gaben quittierte. Heiter, mit gelassener Kraft komponierte und spielte Joseph Haydn unter der Aufsicht seines fürstlichen Brotgebers Werke voll Innigkeit und harmonischer Schönheit, und er blieb froher Laune, auch wenn er sein Mahl am Bedientetisch einnehmen mußte. Seinem blasiert-spöttelnden Kaiser aber huldigte er mit der liebevollsten Hymne der Welt. Und wie lief fast zur selben Zeit das Salzburger Wunderkind durch die Säle der Wiener Hofburg, unbefangen, engelgleich! Wie wenig trug der Verschwender Mozart seinen Neidern und hochmütigen Gönnern die Schuld an seinem irdischen Elend nach!

Allein, dieser innere Reichtum, der anfänglich noch aus quellender Fülle den Leerlauf der eingeengten Kultur zu verdecken vermochte, er konnte die Österreicher nicht vor dem Schicksal der Resignation und des Tatverzichtes bewahren, das jedem Geschöpfe unerbittlich droht, welches sich unwahren Lebensgesetzen unterwirft. Und als wollte der allmächtige Schöpfer der deutschen Volkskraft es nicht gelten lassen, daß ein Teil dieser Kraft sich in Träumen und Wehmutshüllen verpuppe, sandte er mehrere Male den Genius der Willensstärke im Musikerkleid aus den sich natürlicher entfaltenden Ländern des größeren deutschen Siedlungsraumes ins Österreichische hinüber. Und es zeigte sich, daß diesen unbefangenen, uneingeschüchterten Trägern eines mannhaften Ideals und einer energischen Kunst die Wächter über Österreich ihre Bewunderung nicht versagen konnten. Es bleibt ein ewiges Zeugnis für die Sieghaftigkeit des männlichen Prinzips, daß der bayerische Försterssohn Gluck vor den Augen der hausmütterlich-beschwichtigenden, rustikalen Kaiserin Maria Theresia so aufrechtstraff bestand und im Zeitalter der Musiker-Diener sich am Wiener Hof ebenso fürstlich stolz bewegte, wie sein Landsmann Händel wenige Jahrzehnte vorher in



Ein seltenes Schubertbild.
Zeichnung eines seiner damaligen Freunde, von Schubert einer seiner Freundinnen gewidmet.
Im Besitz von Anton Gegenbauer, Reichenberg i. B.

Londoner Adelskreisen. Und noch neigte Haydn seinen silberigen Scheitel in bescheidener Ehrfurcht vor den österreichischen Majestäten, da erhob neben ihm schon ein anderer Musiker das Haupt, der Gast aus dem Rheinland, der die Wiener Kulturwächter durch gebieterische Kraftausstrahlung und unbekümmerte Selbstbehauptung in Staunen versetzte.

Diese Erfüllung eines männlichen, trotz Menschenleid und -unglück durchaus nach Eroberergesetzen sich vollziehenden Künstler-Tatlebens in der österreichischen Atmosphäre weckte endlich den Nerv der Bitternis, das Bewußtsein der Unerfülltheit, des Verurteiltseins zum Halben, kurz, es rührte an den psychologischen Untergrund des eingeborenen, bescheiden lächelnden Künstlers in Österreich. Eine Erkenntnis stieg zu wehmütiger, unruhiger, verzweifelter Klage in Tönen auf, ein edler Meister der Harfe sah in staunender Bewunderung, doch trübselig gestimmt und innerlich krampfhaft sich bäumend auf den starken Mann aus Bonn, der die leibliche Armut nicht stumm hinunterfräß und vor dessen herrischer Kunst auch Hochmütige in die Knie gingen. Nun blieb dem neuen übergesegneten Besitzer und Verschwender österreichischen Seelenreichtums nicht mehr die bäuerische Gelassenheit Haydns, die kindhaft-übermütige Geberlaune Mozarts. Nun tropften die Töne, die Lieder, wohl ebenso absichtslos und unbelohnt aus einem quellenden Herzen, aber etwas anderes tropfte mit, eine Anklage, ein Wissen, ein gepreßtes Weh. Ja, ein österreichischer Musiker hat das erste Zeugnis von der inneren Gefangenschaft des Österreichers abgelegt, von der Verkümmerung, der goldig übertünchten Resignation dieses deutschen Menschenschlages. Nicht der sprachmächtige, vergrämte Dichter Franz Grillparzer, nicht die rebellischen Politiker der Achtundvierzigerjahre und die Studentenbündler des gärenden Jahrhunderts, sondern der schüchterne „Romantiker" und angebliche Bohemien Franz Schubert hat als Erster der tiefen Unzufriedenheit, der seelischen Empörung des Österreichers im Habsburgerstaat Ausdruck gegeben. Und jenes Werk seines Geistes, dessen Titel die Tragödie der Unvollendung ausspricht — es enthält die wehmütig-sympathischen, aber auch die gefährlichen, dämonischen Symptome des verdrängten Willens- und Seelenlebens eines an sich gesunden, unternehmungsfreudigen und natürlich-vitalen Volkes, das einem fremden Staats-Lebensstil unterworfen und in seinem breiten Geäst arg beschnitten wurde. So konnte es zwar seine „Österreichische Eigenart" herausbilden, seine kräftige, deutsche Sendung aber nicht erfüllen. Schuberts *h*-moll-Symphonie enthält das Ringen des genialen Sohnes eines beengten deutschen Volksstammes um Befreiung und Kräfteentbindung. Entsagungsgewohnte, unschuldig hoffende, aber auch verbrecherisch-düstere Instinkte melden sich — an der mutigen, offenen, den eigenen Kodex sich schaffenden Tonsprache Beethovens geweckt, versucht ein Österreicher mit den gleichen Mitteln der Tonpsychologie, mit fordernden Marschrhythmen den fernen Sieg zu erringen. Aber das Ergebnis ist ein problematisches, ein unvollendetes Werk — nicht aus Mangel an Schöpferkraft unvollendet: die zwei Sätze der *h*-moll-Symphonie strotzen von Themenfülle und sind künstlerisch wahrhaft vollendet. Aber zur männlichen Bergklarheit Beethovens konnte sich Schubert nicht durchringen. Er gelangte nur auf einen leidverschleierten Gipfel.

Es mag eines der tiefen, rätselhaften Kulturverhängnisse gewesen sein, daß der Brudertausch der deutschen Musik vom Schicksal nur halb durchgeführt wurde, daß es wohl Tonschöpfer der nördlicheren und entwicklungsfreieren deutschen Lebensräume nach Österreich ziehen und sich dort abrunden ließ, nicht aber österreichische Künstler aus dem Bannkreis ihrer Kultur herausholte und in anderen Zonen erprobte. Die kurzen Konzertreisen Haydns und Mozarts waren ohne Bedeutung für den inneren Entwicklungsgang dieser Meister. Einzig der stürmische Pionier Johann Stamitz konnte in Mannheim sein österreichisches Talent freier entfalten und in rauherer Geistesluft kräftigen. Aber dieser Musiker trug noch nicht das Stigma des Genies auf der Stirn. Haydns und Mozarts Mission jedoch bedurfte keiner atmosphärischen Hygiene. Der eine war so ländlich gesund, der andere so überirdisch reich, daß sich die Blüten ihres Schaffens auch in der stickigen, treibhausähnlichen Luft der Habsburger-Kultur zu natürlicher Vollendung hin entwickeln konnten. Erst bei Schubert wird die Not der Beengung offenbar. In ihm war das Erbe des österreichischen Untertanen zu solch staatserwünschter, bürgerlicher Manneskümmerlichkeit gezüchtet, daß die anderen Eigenschaften dieses Genies, die kraftvollen und dämonischen, vergeblich dem menschlichen Kerker der Schüchternheit und Demut zu entrinnen versuchten. Darum hätte eine Versetzung des Menschen Schubert in einen anderen Landstrich des deutschen Volksraumes, eine Würdeverleihung an ihn und die Anerkennung seines Schöpfertums wahrscheinlich Werte entbunden, die sich so nur in geheimnisvoll sehnsüchtigen Seelenaufschwüngen manifestieren konnten. Es war das besondere Pech des Nußdorfer Kleinbürgersohnes, daß er bei Lebzeiten so gut wie unbekannt blieb. Nervenzart und hilflos trug er die Bürde des hohen Talentes als Sklave einer kranken Kultur. Nicht einmal seine nächsten Freunde ahnten etwas von dem Fluch, der auf ihm lastete. Alle Geschichten und Legenden über seinen Lebenswandel sind kitschige Entehrungen dieses Leidenden hohen Stiles. Sein düsteres Seelenschicksal, das der beschreibenden Nachgestaltung durch die Hand eines deutschen Dostojewski würdig wäre, blieb bis heute ungeschildert. Es sei denn, daß man die Unvollendete Symphonie wie ein autobiographisches Bekenntnis — hörend — zu entziffern vermag.

Dieses Schicksalsbild eines zwar vielgerühmten, doch zu leicht gewogenen österreichischen Musikerlebens stand dem Verfasser bei dem Gedanken an den künftigen Brudertausch der deutschen Musik, des deutschen Kulturlebens überhaupt, vor Augen. Einem solchen Austausch der Stammestalente versperrt nun keine Schranke mehr den Weg. Da darf die Leistung jener Meister der Vergangenheit, die an unsichtbaren Fesseln trugen, Ansporn und Heldenvorbild sein. Denn trotz aller gepreßter Not und Enge schufen sie Werke, die ewigen deutschen Ruhmes würdig sind.

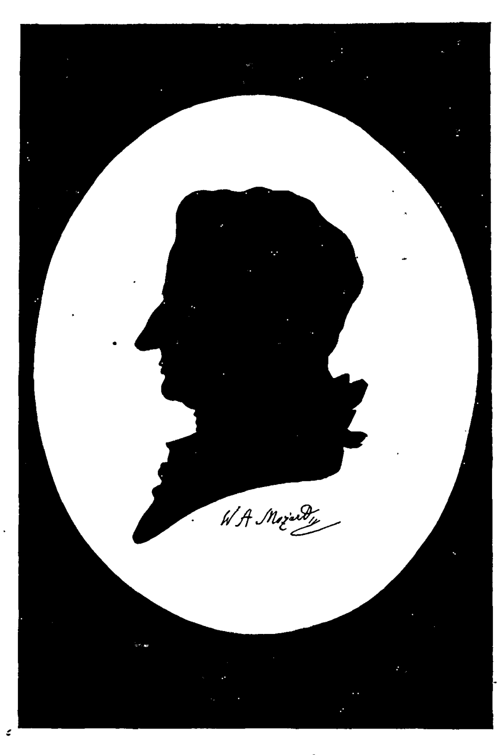
Das deutsch-österreichische Musikschaffen der Gegenwart

Von Dr. Andreas Ließ, Wien

Bild und allgemeine Grundlagen

Zwei Grundgegebenheiten sind es, die Wesen und Besonderheit der musikalischen Kunst Deutsch-Österreichs im alldeutschen Musikraum bestimmen. Die eine ist die volksmäßige urmusikalische Veranlagung des Donaulandes überhaupt, die zweite die gewaltige Tradition, die auf diesem musikalischen Boden erwuchs und wiederum mit der Begabung zusammen fortzeugend wirkte. Wie in den letzten Jahrhunderten Wien den größten Anteil am Ruhme der deutschen Musik hatte, so kann auch in der Gegenwart Österreich, der musikalischen Volkssubstanz nach, weiterhin das Kernland deutscher Tonkunst genannt werden. Wechselseitig trieben Volksbegabung und Tradition die musikalische Kultur empor. Liebe zur Musik und Musizierfreudigkeit beherrschten stets das Bild Wiens. Im 17. und 18. Jahr-

hundert musizieren, ja komponieren die Kaiser selbst; Hof, Adel und Bürgerschaft sind den musikalischen Kunstfreuden zugewandt. Die Zeit der Klassik um 1800 zeigt die lebendige Fortsetzung jener regen Musikpflege, die nun ihre letzte Verfestigung in den bürgerlichen Kreisen erhält. Auf diesem Fundament ruht fest das Musikleben des 19. und 20. Jahrhunderts, das die große Tradition ruhmreich fortsetzt und gerade in dieser starken Verankerung seine Besonderheit hat. Denn nirgends findet sich eine solche Musikalisierung aller Bevölkerungsschichten wie in Wien und seinem Hinterland. Die Züge der Volksveranlagung und die der Tradition sind schwer auseinanderzuhalten. In jedem Falle zeigt sich diese Musikalität und Musikalisierung auch in der Gegenwart in der allgemeinen Musikbeflissenheit und dem regen Musikinteresse, mag man dabei nun an die Fülle der Chorvereinigungen, an das selbstverständliche private Musizieren in Bürgerhäusern, an die Laienkammermusikvereinigungen, an Konzertleben oder schöpferisches Talenttum denken.



Eine seltene Mozart-Silhouette
mit eigenhändiger Unterschrift des Meisters.
Im Besitz von Anton Gegenbauer, Reichenberg i. B.

Es ist folgerichtig, daß eine so große und starke Tradition, eine solche lebendige Verankerung in ruhmreicher Vergangenheit dem musikalischen Leben festgefügte Formen gibt und nicht dazu neigen läßt, einen Kompromiß mit Radikalismen zu schließen. Es liegt in Begriff und Wesen der Tradition eine schwer zu überschreitende Geschmacksbegrenzung, die den Reichtum der Differenziertheit in sich trägt, zugleich aber den Zug des Beharrens in den Vordergrund stellt. Der kultivierte und gebildete musikalische Geschmack Österreichs vermag nur Kunstwerke zu lieben, die dem Geiste seiner Musizierfreudigkeit entgegenkommen. Musikalische Kultur ist ihm ein „Besitz“ und darum nichts Problematisches mehr im Sinne eines Erwerbens. In diesem unproblematischen Geiste, dessen Gebiet sich bis zur sprichwörtlichen Wiener Leichtigkeit hin erstreckt, fand der Sturm und Drang der letzten Jahrzehnte naturgemäß Widerstand und Ablehnung und ging so ohne bei der bodenständigen Wiener Bevölkerung nachhaltige Wirkung zu hinterlassen, vorüber.

Dieser Zug des Beharrens entspringt nicht nur einer Traditionssättigung, sondern in gleicher Weise einer volkhaften Anlage wie auch historischen Bedingtheiten religiös-katholischer Geistes- und Formenwelt, der gegenüber der Norden die beweglichere und sich individueller entfaltende protestantische Haltung vertritt. Es gibt keinen deutlicheren und allgemein gültigeren Vergleich dieser beiden sich in der Musik auswirkenden Welten als eine Gegenüberstellung von J. S. Bach und J. J. Fux im 18. Jahrhundert. Bach, in der religiösen Welt fest verwurzelt, zieht doch mit offenem Blick alles an Anregungen Erreichbare in seinen Schaffenskreis hinein; Fux hingegen tritt nicht aus der Ewigkeit seiner religiösen Welt heraus, auch nicht in den äußeren Belangen seiner musikalischen Formsprache. Mit auf Palestrina zurückgewandtem Blick verharrt er in seiner traditionellen, kirchentonal fundierten Haltung, obwohl der Sieg des Dur-Moll längst entschieden war, und Bach zur gleichen Zeit sein Wohltemperiertes Klavier schrieb. — Man sagt übrigens, daß dieser Zug des Beharrens durch den Einfluß der Metternichschen Staatsführung sich bis ins letzte verfestigt habe.

Setzen also Traditionsgebundenheit wie beharrendes Wesen gewisse Grenzen für die Aufnahme des Neuen, so zeigt sich doch, daß sich diese Begrenzung in der musikalischen Haltung und Geschmackskultur, aufs große gesehen, unstreitig nur segensreich ausgewirkt hat. Das lebendige Werden ging an dem Musikleben Wiens nicht vorüber. Man hatte wohl den Blick für das Echte und Wertvolle neuer Strömungen; aber weder befürwortete man einen Bruch mit der Entwicklung, noch gab man verführerischen zeitgebundenen Ideen Raum. Bezeichnenderweise verschloß sich die Akademie für Musik in den letzten Jahrzehnten allen Radikalismen und behielt den Kurs einer fortschrittlichen, zugleich traditionsgesättigten Lehre bei.

Diese Haltung hat naturgemäß ihren tiefsten Grund in der immensen musikalischen Volksveranlagung. Auf ihr beruht die Möglichkeit traditioneller Durchdringung, und sie hatte ganz besonders und vor allem für das 19. und 20. Jahrhundert — die bedeutsame Auswirkung für die Musikgestaltung, daß die Kunstmusik die ständige und fruchtbringende Verbindung mit dem breiten Basisfuß der Volksmusik nie löste, die lebendige Einheit beider Kräfte erhalten blieb. Hierin scheidet sich deutlich die Hochkunst des Südens von der des Nordens. Während in der Zeitspanne der letzten hundert Jahre sich hier — bedeutsamster Punkt — das Schaffen restlos in den Bezirken einer ausschließlich kunstmusikalischen Haltung erschöpfte, sich das Bild einer in sich abgeschlossenen, in sich selbst weiterspinnenden Kunstmusik ergab, so lebte sich in Deutsch-Österreich in reichster Fülle die musikalische „Ganzheit“ aus, und der hier aufrechterhaltenen und lebensvollen Bindung von Kunstmusik und Volksmusik vermag nur ein Vergleich mit der Musik slavischer oder romanischer Völker gerecht zu werden. Diesen gegenüber hat jedoch Wien die einzigartige Besonderheit seiner zusätzlichen gewaltigen und hochkünstlerischen Schaffenstradition, die zwischen beiden in lebendiger Durchdringung verbundenen Gebieten ein schwebendes Gleichgewicht herstellt, nicht nur eine dünne Spitze hochkünstlerischer Erzeugnisse aus diesem breiten Volksmusikboden hervortreibt, wie etwa Spanien, Jugoslawien usw.

Hiermit tritt die grundsätzlich wesentliche und eigene Note, zugleich die Bedeutung der deutsch-österreichischen Kunstmusik und Musizierart im Rahmen der allgemeinen

deutschen Tonkunst deutlich heraus. Die Vorstädte Wiens waren von jeher in besonderer Weise gleichsam Umschlagplätze des Volksgutes für die Kunstmusik, und auch die ländlichen Bezirke trugen das ihre dazu bei. Es sei hier nur der Ländler und anderer Volkstänze gedacht, die über die Klassiker hinauf bis zu Bruckner, immer wieder lebendig zeugend, die Kunstmusik befruchteten, ja in ihren Urformen in sie eindrangen. Diese enge Verbindung riß auch in der Gegenwart nicht ab und sie tritt hier in gleicher Weise charakteristisch in dem unmittelbaren reichen Emporwachsen schaffender Kräfte aus der breitesten musikalischen Volkssubstanz selbst heraus zutage. Das musikalische Bevölkerungsbild zeigt, ebenso wie das ständige Empor- und Eindringen volkstümlichen musikalischen Gutes und seine Auswirkungen, die Einheit auf, die in der Gestalt einer Pyramide am besten gekennzeichnet ist. Wer Gelegenheit hat, dieses primär-ursprüngliche und gleichsam wildwachsende Talenttum einzusehen, der staunt über die breite Begabungsfülle, er versteht aber zugleich die aus den Grundgegebenheiten resultierende Eigenheit des Wiener künstlerischen Schaffens, das eben im Zusammensehen mit diesem Urgrund beurteilt werden will. In dieser breitesten Schicht musiziert und komponiert die Freude an gefälliger Melodie, am Klang, am reinen Einfall, ohne höhere Formvollendung anzustreben. Hier musiziert allein das Herz. Aus diesem Kreis wächst nun wieder organisch das höhere und höchste Kunstmusizieren und Schaffen heraus. Schubert ist der Grundtyp österreichischer Musik, der im Prinzip auch heute noch unverändert vorhanden ist.

So verstehen wir aus dieser einheitlichen pyramidenförmigen Staffelung und Durchwirkung von Volks- und Kunstmusik, daß Melos und Klangfreude in der Musikproduktion auch höherer Art naturnotwendig herrschen müssen und in gleicher Weise Annahme und Ablehnung eines Kunstwerkes bestimmen. Im Gegensatz zum Norden kann man heute noch in Wien, — auf dem Boden der Klassik und Romantik wie ihrer Fortentwicklung gewachsen — von einer „farbigen Schule" sprechen, die eben in höheren künstlerischen Regionen jene Melodie- und Klangseligkeit österreichischen Volkstums zur Geltung bringt und sich in der Welt der gefühlvollen Nuance auslebt. Dieser Wesenszug tritt übrigens überall und in jeder Hinsicht hervor. Man vergleiche z. B. das Spiel der Wiener Philharmoniker betreffs der individuellen Klanggestaltung der einzelnen Instrumente. Charakteristisch spricht sich diese Eigenheit auch in einem Vergleich norddeutscher und österreichischer Militärmusik und dem Musizieren solcher Kapellen aus.

Wenn die ältere Generation, wie Wilhelm Kienzl, Joseph Reiter, Julius Bittner, Max Oberleithner, Franz Moser, Otto Klob, Kasimir v. Pasthory u. a., dieses ausgesprochen klanglich-melodische Urfundament in ihrer Musik aufweist, so wird es für das zeitgenössische Gestalten in besonderer Weise wirksam in Werk und Unterweisung der beiden vorzüglichsten Lehrer der Staatsakademie, Franz Schmidt und Joseph Marx.

Schmidt ist der Symphoniker, der allen neuen Werten wahrhaft offen, das Harmonik und Kontrapunkt in sich ausgleichende Gut der Wiener Klassik und Romantik und ihre Formenwelten seiner Schülerschaft vermittelt. Er setzt gleichsam die Brahmssche Linie fort, wird aber in seinem Schaffen auch durch Regersche Anregungen mitbestimmt, und sein neuestes Oratorium scheut vor kühnsten Klangkombinationen nicht zurück. Die „farbige Schule" im engeren Sinne hat ihren Mittelpunkt in Marx, der — Träger italienischen Blutes — die ganze Fülle des französischen Impressionismus in seine Kunst aufnahm und die Klanglichkeit auf deutschem Gebiet in echt bodenständiger Art zu ihren letzten Konsequenzen führte. Sein Einfluß erstreckt sich in stärkstem Maße auf die lyrische Formenwelt und ist vornehmlich für die Gestaltung des Liedes letztbestimmend geworden.

Diese Melodie- und Farbfreudigkeit auf dem Boden volksnahen Urgrundes gibt auch der jüngeren und jüngsten Generation das vorherrschende Gepräge. Viel ursprüngliches Talent ist darunter, das reiner Musizierfreude lebt. So zeigt sich folgerichtig ein Gesamtschaffensbild, das sich vielleicht weniger differenziert erweist als das einer norddeutschen Komponistenschule, aber gerade in dieser stark hervortretenden Gemeinsamkeit der letzten Zeugungsbasis sein besonderes Charakteristikum besitzt. Ohne Anspruch auf Vollständigkeit zu erheben, ist diese melodisch-klangliche Kunst mit Namen gekennzeichnet, wie Egon Kornauth, Otto Siegl, der schon lange im Altreich wirkt, Hanns Holenia, Franz Salmhofer, beide besondere Vertreter des Operngebietes, Dr. Friedrich Bayer, vornehmlich Symphoniker, Friedrich Reidinger, Joseph Deninger, Paul Königer, Ernst Ludwig Uray, Rolph Sieber, Robert Ernst, Ernst und Robert Geutebrück, Günther Harum, Karl Winkler, der akklimatisierte Deutschamerikaner Ivan Shed Langstroth, Othmar Wetchy, Franz Buemberger, Leopold Welleba u. a. Daß die lyrische Aussprache einen breiten Raum einnimmt, ist eine aus der Gesamthaltung heraus nur selbstverständliche Erscheinung. — Die Männerchorspezialität Wiens hat naturgemäß auch nach der kompositorischen Seite ihre Auswirkungen. Namen, wie Hans Wagner-Schönkirch, Viktor Keldorfer als Vertreter der alten und Rudolph Pehm als solcher der jüngeren Generation mögen Art und Geist versinnbildlichen.

Neben dieser umfassenden Grundstilhaltung sind zwei andere Richtungen festzustellen:

Die ausgesprochen lineare Polyphonie liegt Nord- und Mitteldeutschland mehr als dem Südosten. So ist es an sich schon typisch, daß — abgesehen von den regelmäßigen Aufführungen der großen Werke — die Pflege Bachscher und überhaupt altpolyphoner Musik in Wien abseits der großen Heerstraße statthat. Als Brahms bei seiner kurzen Wiener Dirigententätigkeit reichlich Bach-Kantaten auf das Programm setzte, stieß er auf gewisses Unverstehen, und es ist charakteristisch, daß das Wiener Publikum, vor die Wahl Bach oder Mozart gestellt, die Werke des zweiten in jedem Falle vorziehen würde, ebenso Beethoven. So sind es auch relativ wenig Komponisten in der jüngeren Generation, die in der Welt des polyphonen Barock ihre Anregungen suchen und hier anknüpfen. Überragend ist der im Altreich wirkende J. Nepomuk David, ferner Wilhelm Jerger mit seinen Orchesterwerken. Auch Carl Pilß wandelt mit seinem Trompetenkonzert in diesen Bahnen. Naturgemäß hat die Polyphonie ihre besondere Auswirkung auf kirchenmusikalischem Gebiet. Joseph Lechthaler und der Salzburger Joseph Messner sind als die führenden Persönlichkeiten zu nennen.

Die letzte Richtung, die zu registrieren ist, neigt zu neoklassizistischen Stiltendenzen, einer modernen, aber betonten Polyphonie, die zugleich starke rhythmische Qualitäten in den Vordergrund treten läßt. Hier ist vor allem der junge urmusikalische Alfred Uhl zu nennen. Auch andere Künstler neigen gelegentlich dieser Kompositionsweise zu. So bekennt sich auch Rolph Sieber, nicht zwar zu einer ausgesprochenen Polyphonie, wohl aber zu drängenden rhythmischen Gewalten, die aus einer Übersteigerung expressiver Gesinnung heraus entstehen, ebenso Ludwig Zenk in konstruktiverem Sinne.

Das Bild der schaffenden Musik Deutsch-Österreichs ist ein reiches. Wenn wir nach den Tendenzen dieses Schaffens fragen, so steht in der Mehrzahl der Fälle keine ausgesprochen betonte technisch-theoretische Problematik in der Ziellinie, wie sie etwa bei dem Wien-verbundenen sudetendeut-

schen Tonsetzer Heinrich Simbriger in seiner „Klanglehre“ hervortritt. Die Kunst ist hier reiner Ausdruck einer Musizierfreudigkeit und einer Herzensaussprache. Ihre technischen Entsprechungen sind eingängiges Melos und Klanggesinnung. Hierin kommt gerade die Volksbindung wie auch das Wesen einer volksmusikhaften Haltung zum Ausdruck. Sie macht die hervorstechende Eigenart dieser Kunst aus, die darum wohl mit Recht im zeitgemäßen Sinne als „kunstgestaltete Gemeinschaftsmusik“ angesprochen werden darf.

Die Gesellschaft der Musikfreunde in Wien und ihre Sammlungen

Von Archivdirektor Dr. Hedwig Kraus, Wien

Die Gesellschaft der Musikfreunde in Wien, die vor wenigen Monaten das Fest ihres einhundertfünfundzwanzigjährigen Bestehens feiern konnte, spielt im Musikleben Wiens eine hochbedeutsame Rolle. Ihre reiche Konzerttätigkeit und die überaus kostbaren Schätze ihrer allgemein zugänglichen Sammlungen erheben sie zu einem Kulturfaktor allerersten Ranges in der Donaustadt. Es ist daher gewiß fesselnd, in kurzer Rückschau die Entstehung und Entwicklung der Vereinigung ins Auge zu fassen und einige der berühmtesten und wertvollsten Schätze ihres Museums kennenzulernen.

Als gegen Ende des 18. und zu Beginn des 19. Jahrhunderts die Tonkunst in Wien einen großen Aufschwung genommen hatte, als Gluck, Mozart, Haydn und Beethoven lebten und wirkten, da war die Musikübung zum größten Teil auf die Hausmusik beschränkt, die in den Palästen der Adeligen und in Privathäusern angesehener Bürgerfamilien für die Verbreitung der Werke unserer Tonheroen naturgemäß nur in bescheidenerem Umfang Sorge tragen konnte. Gab es doch in jener Zeit, abgesehen von der im Jahre 1771 gegründeten Tonkünstlersozietät, die jährlich einige wenige Aufführungen symphonischer Werke oder größerer Gesangskompositionen mit Berufsmusikern veranstaltete, keine musikalische Körperschaft, die sich die regelmäßige Pflege großer Chor- und Orchesterwerke zur Aufgabe gemacht hätte.

Da brachten die unglücklichen Kriegsjahre, während welcher die Franzosen bis Wien vordrangen, den Anlaß zum vorerst einmaligen Zusammenschluß zahlreicher Musikliebhaber zu gemeinsamer Kunstbetätigung. Zur Linderung der Not der vom Kriege Betroffenen wurden Wohltätigkeitskonzerte großen Stiles veranstaltet und der überaus günstige finanzielle und künstlerische Erfolg ließ den Wunsch nach dauernder Vereinigung der bei diesen Aufführungen Mitwirkenden rege werden. Tüchtige Sänger und Instrumentalisten aus dem Kreise der Musikliebhaber schlossen sich unter der Führung des Hoftheatersekretärs Josef Sonnleithner im Dezember 1812 zur Gesellschaft der Musikfreunde zusammen, die gemäß der 1814 von der Regierung genehmigten Satzungen sich „die Emporbringung der Musik in allen ihren Zweigen“ zur Hauptaufgabe stellte.

Um dieser idealen Forderung gerecht zu werden, rief die Gesellschaft im Laufe der Jahre drei Institutionen ins Leben, die alle noch heute im Musikleben Wiens eine hervorragende Rolle spielen: die Gesellschaftskonzerte, das Konservatorium und die Sammlungen.

In den Gesellschaftskonzerten, die seit dem Jahre 1815 bis auf den heutigen Tag diesen Namen führen, kommt alljährlich eine stattliche Anzahl von Meisterwerken der Chor- und Orchesterliteratur zum Vortrag. Der im Jahre 1858 gegründete „Singverein der Gesellschaft der Musikfreunde“ ist der ständig mitwirkende Klangkörper der Chorkonzerte. Eine Reihe bedeutender Männer waren und sind die Dirigenten dieser Gesellschaftskonzerte, von denen hier Johann Herbeck, Johannes Brahms, Ferdinand Loewe, Franz Schalk, Leopold Reichwein, Robert Heger, Wilhelm Furtwängler und Oswald Kabasta hervorgehoben seien. Das Konservatorium der Gesellschaft, die berühmte Musikschule, an welcher unter anderen auch Simon Sechter und Anton Bruckner als Lehrer tätig waren und aus der Künstler wie Ferdinand Loewe, Felix Mottl, Arthur Nikisch, Hans Richter, Franz Schalk und Hugo Wolf als Schüler hervorgingen, wurde 1909 in die Verwaltung des Staates übernommen und führt jetzt den Titel „Staatsakademie für Musik und darstellende Kunst“.



Museum der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien. Innenansicht.

Die Veranstaltung von Konzerten großes Stiles und die Führung der Schule bedingten naturgemäß die Anlage einer Musiksammlung, die im Laufe der Jahre ganz hervorragend ausgebaut wurde und in gleicher Weise der praktischen Musikübung wie auch der musikwissenschaftlichen Forschung wertvollste Dienste leistet. Ihren Grundstock bildet die reichhaltige Büchersammlung, die der bekannte Lexikograph Ernst Ludwig Gerber im Jahre 1814 der Gesellschaft verkaufte.

Die drei Zweige der Sammlungen, Archiv, Bibliothek und Museum, die anfangs nur von Mitgliedern der Leitung der Gesellschaft verwaltet, vom Jahre 1864 an aber von einem eigenen Archivar betreut wurden (der Beethoven-Forscher G. Nottebohm, der Haydn-Biograph C. F. Pohl und der hervorragende Musikgelehrte E. Mandyczewski sind hier vor allem zu nennen), erfuhren im Laufe des einhundertfünfundzwanzigjährigen Wirkens der Gesellschaft wesentliche und reiche Förderung von seiten verschiedener Gönner. Einer der ersten und bedeutendsten war Erzherzog Rudolf, der Bruder des Kaisers Franz, Schüler Beethovens in der Komposition, der einen großen Teil seiner umfangreichen Musikbibliothek und eine stattliche Anzahl von Autographen Beethovens den Sammlungen der Gesellschaft hinterließ. Der bekannte Sammler Alois Fuchs widmete in den dreißiger und vierziger Jahren des 19. Jahrhunderts zahlreiche Handschriften, der Beethoven-Schüler Karl Czerny und der Mozart-Forscher Ludwig Ritter v. Köchel bereicherten die Sammlungen bedeutend. Zu ihren eifrigsten Förderern zählte auch Johannes Brahms, der seinen gesamten Nachlaß an Musikalien und Büchern der Gesellschaft zudachte. Durch alle diese Spenden, denen sich eine große Anzahl anderer anreiht, sowie durch Ankäufe, mehrten sich die Sammlungen von Jahr zu Jahr und haben heute eine solche Bedeutung erlangt, daß sie mit zu den wichtigsten und umfangreichsten in deutschen Landen zählen.

Ihr kostbarster Besitz sind die Eigenhandschriften großer Meister der Tonkunst. Fast jeder namhafte Komponist seit J. S. Bach ist hier mit eigenhändigen Musikhandschriften oder Briefen vertreten. In abwechselnden Ausstellungen ihres Museums bietet die Gesellschaft dem Besucher Gelegenheit, die Schriftzüge der großen Meister zu studieren. Zwei Bände Haydnscher Streichquartette, die Partitur der *g*-moll-Symphonie von Mozart, die Handschrift der „Eroica", auf deren Titelblatt Beethoven als überzeugter Demokrat die Widmung an Napoleon so heftig ausradierte, daß zwei Löcher im starken Notenpapier entstanden, die Originalpartitur des „Deutschen Requiems" von Brahms bilden die meist bewunderten Schaustücke des Museums. Über achtzig eigenhändige Notenhandschriften und einhundertundvierzig eigenhändige Briefe machen die Beethoven-Sammlung der Gesellschaft zu einer der bedeutendsten. Von Franz Schubert besitzt die Gesellschaft neben zahlreichen Liedern und Tänzen Kammer- und Opernmusik sowie die autographen Partituren von sieben Symphonien, darunter die der großen in *C*-dur und der „Unvollendeten". Die Romantiker Weber und Schumann sind mit den Eigenhandschriften bedeutender Werke vertreten. Musikautographe und Briefe von Liszt, Berlioz, Wolf (Feuerreiter), Wagner (Konzertschluß des Vorspieles zu „Tristan"), Bruckner, R. Strauß, J. Haas, P. Graener, G. Schumann, H. Kaminski, R. Heger, E. N. v. Reznicek, Fr. Schmidt und vieler anderer bieten dem Besucher Schriftproben neuerer Musiker dar.

Neben den Handschriften befindet sich im Museum die über fünfhundert Katalognummern umfassende Instrumentensammlung, deren Stücke dem Zeitraum vom Beginn des 16. bis zum Anfang unseres Jahrhunderts entstammen; manchen von ihnen wohnt neben dem historischen auch ein sehr bedeutender Pietätswert inne, da sie einst Eigentum großer Meister waren: dies gilt vor allem von den Haydn-Instrumenten und vom Schumann-Klavier. Zum engeren Bestande des Museums gehört noch eine große musikalische Bildersammlung (Ölgemälde, Stiche, Lithographien, Holzschnitte usw.) sowie eine Sammlung von Münzen und Medaillen, die auf Musiker oder musikalische Ereignisse Bezug nehmen.

Wenn man nun bedenkt, daß die Gesellschaft diesen Museumschätzen, von denen hier nur einige wenige angeführt werden konnten, ein Notenarchiv von rund fünfzigtausend und eine Bibliothek von rund zwölftausend Katalognummern zur Seite stellt, deren Bestände, soweit sie im Verlustfalle ersetzbar wären, einem ausgedehnten allgemeinen Leihverkehr zugute kommen, dann muß man staunen, daß es ihr gelungen ist, in emsiger, privater Sammeltätigkeit wertvollstes Kulturgut in einem Ausmaße zusammenzutragen, wie es sonst nur einer öffentlichen Körperschaft möglich ist.

Deutsche Musik in Österreich

Von Emil Petschnig, Wien

Wie sich etwa der Neapolitaner vom Mailänder, der Südfranzose vom Pariser durch Dialekt, Temperament usw. unterscheidet, so gibt es auch unter den deutschen Stämmen eine große Mannigfaltigkeit der Wesensart, bedingt durch Blut, Landschaft, Berührung mit anderen, benachbarten Nationen. Besonders deutlich in charakterologischer wie geistiger Hinsicht werden diese Einflüsse am Deutschösterreicher, der, bis vor wenigen Dezennien im Habsburgerreiche politisch, wirtschaftlich und kulturell führend, infolge jahrhundertelangem Zusammenlebens mit den zehn übrigen Teilhabern dieses Nationalitätenstaates und angezogen durch ihr Gegensätzliches, Fremdartiges, physisch wie psychisch Eigenschaften derselben erworben oder übernommen hat.

Zumal Wien, die Hauptstadt der Monarchie, als Sitz des Hofes, dessen historische und verwandtschaftliche Bindungen einstmals bis in die Niederlande, nach Spanien, nach Italien sich erstreckten, als Zentrale vieler Regierungsstellen, welche Vertreter aller Untertanen in ihre Mauern zogen, mit ihrer zweitältesten Universität, die, 1365 gegründet, um 1450 schon laufend fremdsprachige Hörer zählte, war geradezu ein Dorado für diesen Amalgamierungsprozeß, der eine Vielfalt eigentümlicher Talente auf den verschiedensten Gebieten (die körperliche Parallele bildet der abwechslungsreiche Reiz der Wienerin), eine hohe Sensibilität des Gefühlslebens und eine — nie zufriedengestellte — Beweglichkeit des Denkens züchtete, die vor allem den Künsten jederzeit zustatten kamen; denen als Kehrseite der Medaille freilich auch eine gewisse Flüchtigkeit und Unbeständigkeit gegenübersteht. Bekanntlich ist das Wiener Publikum ob seiner raschen und richtigen Auffassungsgabe, ob seiner leichten Entflammbarkeit von Hans v. Bülow als „das beste der Welt" bezeichnet worden, Züge, die auch seine sonstige Lebensgestaltung dem „phäakischen" (Schiller) zuwendet, das je südlicher desto mehr ins dolce far niente mündet. Deshalb genießt der Österreicher die Künste wie einen Leckerbissen und liebt namentlich Musik und Tanz, aber es liegt ihm wenig oder nicht, darüber zu grübeln, Werke verstandesmäßig zu sezieren; weswegen Fachzeitschriften solchen Inhaltes sich bei uns nie eines langen Bestandes zu erfreuen hatten.

Diese aus einem starken, reichen Naturell hervorsprudelnde Naivität ist nun auch ein hervorstechendes, allen österreichischen Tonsetzern gemeinsames Merkmal des Schaffens, das sich sogar beim intellektuelleren Hugo Wolf nicht verleugnet; hat er doch jeden seiner umfänglichen Liederbände in einem wahren Produktionsparoxismus binnen weniger Wochen aus sich herausgeschleudert. Das heiße slavische oder welsche Blut seiner mütterlichen Vorfahren spricht sich darin ebenso aus wie die südliche Farbigkeit seiner weingesegneten Heimat in seinen chromatischen Harmoniefolgen. Schuberts weiche, oft etwas wehmütige Melodienseligkeit und die wenig straffe Formgebung weisen auf den von slavischen Elementen stark durchsetzten Boden Nordmährens und Schlesiens hin, dem seine Familie entstammt. Auch bei Bruckner ist trotz seiner kerndeutschen Urwüchsigkeit ein Versagen im Konstruktiven festzustellen, ersetzt durch ein Mosaik, welches das Erfassen seiner Werke lange behinderte. Andererseits ist er der klassische Zeuge für die Einwirkung des genius loci auf ein empfängliches Gemüt, denn wer das Stift St. Florian mit seinem herrlichen Gotteshaus, mit dem Marmorsaal, den prunkvollen Fürstengemächern nicht gesehen hat, die in Jugend und erstem Mannesalter des Meisters ständige Umwelt waren, wird ihn nie ganz verstehen können. Das Barockzeitalter Österreichs mit seinen vielen hervorragenden kirchlichen, öffentlichen und privaten Profanbauten, die so recht der Freude der Bevölkerung am pittoresken, sinnlichen Genüge tun, es feiert in des Oberösterreichers Symphonien seine tönende Wiedergeburt.

Auch Mozart, der Schöpfer der deutschen Oper aus italienischen Voraussetzungen, paßt durchaus in die gleichgeartete Atmosphäre Salzburgs, welche vorher lange das ganze Land beherrschte und in musikalischer Beziehung von den komponierenden Kaisern Leopold I. und Karl VI. mächtig gefördert wurde; wovon u. a. die berühmte Glanzaufführung von Cestis „Il pomo d'oro" 1667 beredte Kunde gibt. Der Rossini-Taumel zu Beethovens Zeiten und der noch heute getriebene Personenkultus mit Bel-canto-Größen decken weiter eine Seelenverwandtschaft auf, die durch die üppigere, sonnigere Natur da wie dort hervorgerufen wurde.

Haydn boten in Eisenstadt die Volkslieder der dort ansässigen kroatischen Kolonie willkommene Anregungen und Motive für seine Instrumentalschöpfungen. Wie schon Beethoven und Schubert, später Brahms wurden dem in der Nähe geborenen Liszt die Zigeunerweisen zum Erlebnis, das in der deutschen Klavierliteratur dann einen so bedeutsamen Niederschlag fand. Auch in Franz Schmidts Arbeiten werden Melodien aus Lenaus Vaterland immer zum Anlaß fesselndster Partien. Die slovakisch gerichtete Tonsprache Lehárs führt uns ins Reich der heiteren Muse. Da erstanden die zündenden Tanzrhythmen Spaniens durch einen von dort nach Österreich eingewanderten Urgroßvater Johann Strauß' d. j., in dessen welterobernden Walzern aufs neue. Auch Rudolf Kattniggs prononzierte Rhythmen kommen aus jenen Breitegraden: von der schon balkanischen Südspitze Dalmatiens. Bei dem Tiroler Arthur Kanetscheider tritt eine ladinische (rhätoromanische) Komponente in Erscheinung. Der Lyriker Y. Mary fühlt sich örtlich wie tondichterisch in H. Wolfs Nähe zu Hause, und in Robert Fuchs warmherzigen Kompositionen glaubt man die laue Luft der „windischen Bühel" zu spüren. Überhaupt stellt Steiermark einen großen Prozentsatz der österreichischen Musiker; auch W. Kienzl gehört ihr als Sohn eines Grazers zu, ferner S. v. Hausegger, von neueren Roderich v. Mojsisovics (ungarischer Herkunft) und Hans Holenia. Karl Rauschs Ahnen saßen in der gleichen Gegend wie diejenigen Schuberts; der klangliche Effekt ist demnach verwandt, und beim Schreiber dieser Zeilen erfuhr die sudetendeutsche Grundstimmung durch einen Schuß Slowenentum eine Auflockerung. Im allgemeinen darf man sagen, daß die Mischung des germanischen mit den musikalisch so begabten Slaven, entsprechend der Größe der beiden Volksgruppen im alten Österreich, die verbreitetste war. Der madjarische oder romanische Anteil kam erst in zweiter Linie zur Geltung. Der Vollständigkeit wegen können schließlich Mahler, Goldmark und Brüll als seriöse Vertreter eines jüdisch-deutschen Assimilationsversuches nicht übergangen werden.

Teils begrenzter Raum, teils Fehlen entsprechender Personaldaten verbieten jedoch ein weiteres Eingehen auf Zeitgenossen nicht nur schöpferischer, auch reproduzierender Tätigkeit. Aber schon aus diesen wenigen Andeutungen wird ersichtlich, daß sich da eine sehr interessante Welt auftut, der Blick auf eine Fülle fein und feinst nuancierter Blätter, Zweige und Äste am Stammbaum unserer Tonkunst und die Sippenforschung kann künftig auch in den Fragenkomplex der künstlerischen Vererbung manches erhellende Licht bringen, das dann dem besseren Verständnis der Bestrebungen jedes einzelnen Musikers, Dichters oder Bildners zugute kommen wird.

Von der Tiroler Volksmusik

Von Dr. Waldemar Rosen, Leipzig

Das russische und das alpenländische Volkslied sind seit jeher beliebte Opfertiere für geschäftstüchtige Salon- und Varietékomponisten gewesen, deren zweifelhafte Produkte dann allerdings mit der wirklich im Lande gepflegten Musik nicht mehr viel gemein haben. Während die „Chanson alpine: Hollorioh!" in Großmutters Klavieralbum das wahre Gesicht der Volksmelodie in graziösem Zierrat verbirgt, begehen die „Original-Tiroler Sängertruppen" oft unverzeihliche Sünden gegen den Geist ihres Vaterlandes in einer sentimental angelegten, verkitschten Wiedergabe solcher Lieder. Wenn mein alter Freund Michel, Senn auf der Schaflegeralm im Sellrainertal, einmal den „Andreas Hofer" in der üblichen Singhall-Aufmachung mit der kärntnerisch-wienerischen Begleitung der Hauptstimme in der Oberterz- und der Quintsext-Harmonik zu Ohren bekäme, so fürchte ich, er möchte das eher für einen türkischen Grabgesang denn für sein Freiheitslied halten.

Schaut man aber einmal tiefer in das Musikleben des Tiroler Volkes hinein (man kann das allerdings nicht gut in vier Sommerferien-Wochen), so erkennt man, daß die Pflege einer wirklich eigenen, bodenständigen Musik einen wesentlichen Inhalt des geistigen Lebens der Tiroler ausmacht, wenn auch nicht überall im Land in gleichem Maße und gleicher Art. Am krassesten und auch dem Fremden auffällig ist da zunächst der Unterschied zwischen Unter- und Oberland.

Das Klima des Oberinntales, also von Innsbruck aufwärts, ist rauh; die Höfe klein, die Bauern stumpf und — unmusikalisch: Hier spielen die kleinen Dorfkapellen manchmal überhaupt nur Märsche. Im grünen Unterland dagegen lebt in reichen Berghöfen ein grundmusikalisches Volk, das sein starkes Lebensgefühl nur zu gern im Musik umsetzt. Da ist die Hausmusik im kleinen Kreise sehr beliebt und hierbei spielt die kleine alte Bauernharfe eine wichtige Rolle. In der Gegend von Alpach und Kufstein oder in der Wildschönau ist der solistisch auftretende Harfenspieler noch heute keine Seltenheit, während im Ensemble — mit Geige, Klarinette, Trompete, Tenorhorn usw. — die Harfe statt des Klaviers als harmonisches Füllinstrument fungiert. Auch reine Zupfensembles sind sehr beliebt, z. B. zwei Zithern und Gitarre; gerade dieses Zusammenstellung klingt ganz ausgezeichnet.

Der Ort systematischer Musikpflege aber ist im ganzen Land die Dorfkapelle, sie ist der Mittelpunkt des geselligen Lebens im Ort, aber auch kulturell bedeutsam. Diese Dörfer in den engen, langen Bergtälern führen in weit stärkerem Maße als das im Flachland der Fall ist, ein Eigenleben. Nur nach einer Richtung hin, talabwärts, ist der Weg in die Welt offen, und der ist oft noch recht beschwerlich. So sind die einzelnen Täler in ihrer natürlichen Abgeschlossenheit im Lauf der Jahrhunderte zu Kulturgemeinschaften eigener und unterschiedlicher Prägung geworden. Heute nun droht der wachsende Verkehr diese besonderen Züge zu verwischen, und da sind es gerade die Dorfkapellen, die das Althergebrachte noch gewissenhaft weiter pflegen. Das drückt sich schon in der Tracht aus, die, wenigstens in Nordtirol, im profanen Leben mehr und mehr verschwindet, aber stets, wenn die Kapelle zusammentritt, wieder angelegt wird. Die einzelnen Täler unterscheiden sich darin in auffälligen Merkmalen, z. B. in der Form der Kopfbedeckung und dem Schnitt des Rockes, die Dörfer eines Tales untereinander aber nur in Kleinigkeiten. Wenn nun irgendwo im Land Tirol ein Fest gefeiert wird, so sind die einzelnen Ortschaften stets durch ihre Kapellen in ihrer besonderen Tracht vertreten, die Dorfkapelle ist also gleichzeitig der offizielle Repräsentant der Gemeinde nach außen. Kein Wunder also, wenn man als Kapellmeister in Tirol stets nur stattliche und — außergewöhnlich wohlbeleibte Herren trifft, die, beim Marsche von zwei Marketenderinnen eingerahmt, den Wohlstand des Dorfes recht sinnfällig vor Augen führen können.

Diese Kapellen sind in größeren Dörfern durchweg stark besetzt, und man staunt, wie geschickt oft vierzehn- oder sechszehnjährige Buben darin die Klarinette blasen. In der Besetzung tritt übrigens das Holz gänzlich zurück: die ausgezeichnete Haller „Speckbacher"-Kapelle hat beispielsweise bei sechsundzwanzig Blechbläsern nur drei Klarinetten. Melodieinstrument ist eben das Piston, also ein Horn, und da außerdem *A*-Stimmung geblasen wird, resultiert ein Klang, der von dem unserer Militärkapellen völlig verschieden ist. Als Kuriosum sei gesagt, daß die große Trommel, wie schon immer bei der österreichischen Militärmusik, nicht von ihrem Spieler selbst getragen, sondern auf einem Wägelchen vor ihm hergezogen wird.

Gesungen wird in Tirol eigentlich weniger als man allgemein glaubt, und, wenn im Chor, dann auch nur zweistimmig im Gegensatz zu den mehrstimmigen Weisen der östlichen Alpenvölker. Aus der Militärzeit der gedienten Leute haben sich noch Soldatenlieder erhalten; sonst ist natürlich das Jägerleben mit allen seinen Freuden und Gefahren ein beliebter Stoffkreis. Diesen, bisweilen von einer geradezu gewalttätigen Sentimentalität triefenden „G'sangln" stehen die lustigen Vierzeiler, „G'stanzln" genannt, gegenüber: Spottlieder, die oft aus dem Stegreif reihum gesungen werden. Im Sommer auf der Alm oder aber im Wirtshaus, wenn die Stimmung höher und höher steigt, kommt dann erst der Jodler hervor, den wir als Tiroler Volkslied schlechthin ansprechen, und hier offenbart sich nun die Eigenart dieses Volkes in ganz eigener melodischer Erfindung, die dem tiefinnerlichen, frohen Sinn des Stammes beredten Ausdruck verleiht.

Salzburger Festspiele 1938

II.

Konzerte

Im Mittelpunkt des Konzertwinters der Festspiele standen auch heuer wieder die Orchesterdarbietungen der Wiener Philharmoniker, sieben Konzerte, in die sich die Dirigenten der Festspiel-Opern, Wilhelm Furtwängler, Karl Böhm, Vittorio Gui und Hans Knappertsbusch teilten. Furtwängler, der die Opernabende mit den „Meistersingern" glanzvoll eröffnete, gab der Reihe von Orchesterkonzerten wiederum mit einem Pfitzner-Schubert-Bruckner-Programm einen Abschluß von tiefer Wirkung. Hans Knappertsbusch wählte für seine beiden Konzerte Beethoven (3. und 9. Symphonie) und Brahms (3. Symphonie). Seine Wiedergabe zeichnete sich durch starke ausdrucksmäßige Erfüllung aus. Wiederholt zeigte sich ein Neigung zu zurückhaltenden Zeitmaßen, die besonders bei dem Scherzo der „Eroica" ungewohnt wirkte. In der „Neunten" offenbarte sich bei der Darstellung des Dirigenten ausgesprochener Diesseitssinn, der die Aufführung in gewissen Gegensatz zur Auslegung Furtwänglers im Vorjahr stellte. Die sichere, Faszination, die Knappertsbusch trotz seiner sparsamen Bewegungen auf das Orchester ausübt, überträgt sich auch überzeugend auf die Zuhörerschaft. Vittorio Gui verhalf den beiden Brahms-Ouvertüren („Tragische" und „Akademische") zu merkwürdig farbiger und beschwingter Wirkung. Er brachte eigene Bearbeitungen Bachscher Choräle und eines Concerto grosso von Nikola Porpora, bezog mit Debussys „Iberia", mit Cesar Francks „Symphonischen Variationen", mit einer tüchtigen Talentprobe seines jungen Landmanns, N. Porino, „Sardinia" auch ausländische Meister ein, bot endlich auch eine sehr schwungvolle Aufführung von R. Strauß' „Don Juan". Als ebenso eleganter wie feinfühliger Interpret des Soloparts der genannten Klaviervariationen muß Claudio Arrau genannt werden.

Karl Böhm führte sich mit einer Folge Weber-Mozart-Beethoven nun auch als Konzertdirigent in Salzburg glücklich ein. In der Freischütz-Ouvertüre und der Schicksalssymphonie baute er äußerst wirkungsvolle Schlußsteigerungen auf. Mozarts einfallsreiche „Haffner"-Symphonie sowie das Klavierkonzert in *C*-dur des gleichen Meisters fanden stilvolle Wiedergabe. Bei der letztgenannten Komposition konnte sich nach langer Zeit wieder einmal Friedrich Wührer als ausgeglichenster Techniker und trefflicher Mozart-Spezialist bewähren. Bei einem Haydn-Mozart-Programm vereinigte Edwin Fischer den Dirigenten und Solisten in einer Person. Sein Mozart erscheint auffallend nach Beethoven hin orientiert, wodurch die Eigenpersönlichkeit dieses Genius etwas zu kurz kommt. Es liegt viel vom Geist der Apassionata-Sonate in der Wiedergabe des *d*-moll-Klavierkonzerts, ja selbst des Doppelklavierkonzerts (mit Ferry Gebhardt zusammen gespielt), wie Fischer die Werke anpackt. Das echte und unmittelbare Musikantentum des großen Pianisten besticht aber auch da, wo man seine Auffassung rein objektiv nicht teilen kann. Bei allen Konzerten bewährten die Wiener Philharmoniker ihren trefflichen Ruf aufs beste. Auch der Wiener Staatsopernchor, der bei Beethovens „Neunter" mitwirkte, zeigte sich in günstiger Verfassung.

Domkapellmeister Joseph Meßners sechs Domkonzerte enthielten viel von dem, was bereits in früheren Jahren an dieser Stätte zu hören war, viel Mozart (zwei Messen, Requiem), Schubert (große *Es*-dur-Messe), Brahms (Deutsches Requiem), Bruckner (Bläsermesse in *e*-moll). Auch die auserwählten Proben altsalzburger Meister, Pergolesis „Stabat mater" und Meßners eigenes Te deum mit seiner festlich prunkvollen Klangfülle war wieder zu hören. An Solisten wirkten unter anderen Eide Horena, Hilda Bittner, Adelheid Holz im Sopran, Fany Elsta, Emilie Rutschka im Alt, Georg Müller, Jan Schipper, Hans Depser im Tenor und Dr. Paul Lorenzi, Laurens Boghnan im Baß. Der Domchor und das Mozarteumsorchester gaben den Aufführungen verdienstvoll die künstlerische Grundlage. Als Dirigent fungierte Joseph Meßner, als Organist Franz Sauer.

Bei den Serenaden in der alten fürsterzbischöflichen Residenz wurden die reichen Möglichkeiten an Aufführungsorten genützt. Je nach der Witterung wurde in dem stimmungsvollen Residenzhof oder unter den schönen Arkaden dieses mit der reizvollen Figur des keulenschwingenden Herkules oder in dem geräumigen Carabinieri-Saal oder in dem intimer wirkenden Ritter-Saal gespielt. Das Salzburger Mozart-Orchester musizierte diesmal ohne Dirigenten und kam so der alten historischen Gepflogenheit nach. Das Salzburger Mozart-Quartett, das Weißgärber-Quartett (Wien), die Bläservereinigung der Wiener Staatsoper waren ebenfalls an diesen Veranstaltungen beteiligt. Aus Mozarts reichem Schaffen an Kammermusik, Divertimentos, Cassationen, Serenaden kam manches Meisterstück zu schönem Erklingen. Aber auch Joseph Haydn, Johannes Brahms, Hugo Wolf fanden Berücksichtigung. Als historische Delikatesse wurde Rossinis Bläserquartett empfunden.

Auch an Einzelveranstaltungen fehlte es keineswegs. In dem ungemein anmutig-heiter wirkenden Saal des Mozarteums fand eine bestrickende Schubertiade des Österreichischen Schubert-Quartetts statt, bei der auch Elly Ney in hervorragendem Maße ihre pianistische Kunst bewähren konnte (Wanderer-Phantasie, Forellenquintett). Dem Gedenken Joh. Seb. Bachs war an des Meisters Todestage ein Orgelkonzert Franz Schützs im Salzburger Dom gewidmet, das einige der gigantischen Orgelwerke und Kantaten-Arien des großen Thomaskantors brachte. Mozarts große *c*-moll-Messe fand auch heuer wieder eine eindrucksvolle Aufführung, wobei am Dirigentenpulte diesmal der Münchener Staatskapellmeister Meinhard v. Zallinger tätig war. Der Wiener Staatsopernchor stellte vortreffliche Kräfte. Als Solisten waren Münchener Staatsopern-Sänger (Felizie Hüni-Mihacsek, Julius Patzak, Georg Hann) sowie Helene Vierthaler aus Wien tätig. Johann Strauß kam in einem KdF.-Konzert des Mozarteumsorchesters unter der beschwingenden Leitung des neuen Kapellmeisters der Wiener Staatsoper, Wilhelm Loibner, zu Worte. Eine Jubiläumsfeier des Fünfzigjahresbestandes der Salzburger Mozart-Gemeinde setzte sich aus verschiedenen gesellschaftlichen Veranstaltungen und einem Festkonzert zusammen, das von dem Salzburger Mozart-Quartett, von Karl Stumvoll (Viola d'amore) und Julia Menz (Cembalo) bestritten wurde.

Die Fülle und die hohe künstlerische Stufe der Darbietungen bei den Salzburger Festspielen im heurigen Jahre bieten sichere Gewähr für eine glückliche Entwicklung dieser Feste im Großdeutschen Reich und lassen für die Zukunft viel Schönes und Großartiges erwarten. Dr. Roland Tenschert

Opernsommer in Verona

Es ist dem Vernehmen nach seit langen Jahren nicht vorgekommen, daß das Wetter so wie heuer den Besuchern und den für die sommerlichen Opernaufführungen in der Arena von Verona Verantwortlichen ein paar Striche durch die Rechnung machte und auch einen eigenmächtigen Zwang auf den ganzen Spielplan ausübte: Gleich die Vorstellung des ersten Abends — die Erstaufführung von Verdis Jugendoper „Nabucco" (Nebukadnezar) schien wegen eines heftigen Gewitters, das am Nchmittag in Norditalien wütete, in Frage gestellt und war deshalb nur mäßig besucht; ein Sturmwind richtete während des ersten Aktes der letzten „Bohème"-Wiedergabe arge Zerstörungen im Bühnenrahmen an, und die erste Vorführung des „Tannhäuser" mußte sogar um ein paar Tage verschoben werden. Der Kassierer wird also diesmal leider wenig Freude gehabt haben. Mit solchen Tücken müssen Freilichtbühnen nun einmal rechnen; im allgemeinen sind ja südländische Theater dagegen mehr gefeit als solche in nördlicheren Himmelsstrichen.

Die Zahl der Werke, die sich in den altertümlichen Rahmen der Arena stilistisch zwanglos einfügen, ist nicht eben groß. Am wenigsten eignet sich dafür natürlich „intimes Theater", am besten Opern voll kraftvoller Dramatik, starker Chor- und Orchesterentfaltung und süd- oder morgenländischen Bühnenbauten erhabenster, wuchtiger Architektonik. Man möchte dem „italienischen Bayreuth" — so hat man Verona mit einiger dichterischer Freiheit genannt — einige ausgesprochen für sein Amphitheater geschaffene Festspielopern gönnen, wie sie das „Haus auf dem grünen Hügel" im Parsifal und im Ring-Zyklus besitzt. Leider erfreut sich Italien seit dem Tode Verdis und Puccinis keines wirklich überragenden Operntondichters; daher müssen sich die für das Amphitheater künstlerisch Verantwortlichen in der Weltliteratur der Schaffensgattung nach geeigneten Werken umsehen. Am vollkommensten paßt sich wohl die von den Italienern geliebteste bodenständige Oper der Stätte ein: Aida. (Mit dieser wurden die Festspiele gerade vor einem Vierteljahrhundert auch eröffnet.) Wie wäre es, wenn man sie alljährlich neben anderen geeigneten Werken

in glanzvollster Aufmachung und Besetzung aufführte, sie also zu einer Art Veroneser Festspiel erhöbe? Von der vortrefflichen Eignung abgesehen, würde das Werk bei mehrfacher alljährlicher Wiedergabe ja auch stets eine sichere Gewähr für einen guten Kassenabschluß bieten. Bei seiner letzten Wiedergabe im vergangenen Jahre mußten sogar die Emporen hinter der Szene freigegeben werden, so daß dem Vernehmen nach nicht weniger als 40000 Zuhörer anwesend waren.

Kaum weniger gut als „Aida" fügt sich die Jugendoper desselben Tondichters „Nabucco", womit die diesjährigen Festspiele eröffnet wurden, in die Muschel der Arena stilistisch ein. Auf der begrenzten Bühne auch großer geschlossener Theater können die Volksszenen, obgleich sie von Haus aus dafür gedacht sind, nun einmal nicht so stark zur Geltung kommen wie in der herrlichen Weite und Tiefe des Veroneser Amphitheaters, und es würde wohl auch schwer halten, in einer geschlossenen Schauburg für ein so stark besetztes Orchester, wie es die auf der Bühne stehenden Menschenmassen bedingen — rund 150 Musiker —, den nötigen Raum zu schaffen.

Mit dem „Nabucco", einer ausgesprochenen großen Choroper, errang Verdi seinen ersten bedeutenden und nachhaltigen Erfolg und begründete damit (Uraufführung 1842 in der Mailänder Scala) überhaupt seine Stellung in der Musikgeschichte. Erst seine späteren Hauptwerke haben das Werk in den Hintergrund gedrängt, und auch in Italien steht es heute nur noch selten auf dem Spielplan. Immerhin verströmt es mehr Verdischen Atem als einzelne der Opern, die im Zuge der neueren „Wiedergeburt" des Tondichters auch in Deutschland bekannt geworden sind. Für die meisten Zuhörer wird die Oper, die vor allem melodisch und harmonisch gesättigte Chöre enthält, eine wertvolle Bekanntschaft, eine willkommene Ergänzung zum Bilde des Meisters bedeutet haben, nicht zuletzt auch für die italienischen. Die Leiter der Wiedergabe, der gegenwärtig an der Mailänder Scala wirkende musikbesessene und mitreißende Maestro Franco Capuana und der umsichtige Spielwart Mario Frigerio, brachten das Werk in Aschieris großflächigen und wuchtigen Bühnenbauten so glänzend und kraftvoll heraus, wie es von Verdi durchfühlt worden ist. Die Aufführung war mit der Stignani (Fenena), der Jacobo (Abigail), mit Tagliabue (Nabucco), Pasero (Oberpriester) und einigen anderen fast durchgängig gut besetzt.

Von den anderen drei Werken des heurigen Spielplans — „Bohème", „Die Favoritin" von Donizetti und „Tannhäuser" — stand die Oper Puccinis noch unter derselben Musik- und Bühnenleitung wie „Nabucco". Die vollendetste Leistung verdankte man hier Mafalda Favaro, die als Mimi tief ans Herz griff. Giuseppe Lugo sang und spielte den Rudolph mit allem Anstand; sattelfest bewährte sich wieder der Chor, auch die muntere Kinderschar. Aschieris Bühnenbilder hatten auch in dieser anderen Welt den passenden Stil. (Leider konnte ich bei einer Wiedergabe der „Favoritin" nicht anwesend sein.)

Die Erstaufführung des „Tannhäuser" an dieser Stätte — sie war dort eine wirkliche erste Wiedergabe und ging ganz in italienischer Sprache vor sich — war das zweite große Erlebnis des Veroneser Opernsommers. Daß sich nicht alle Bühnenbauten des Werkes überzeugend in die südländische Arena fügen und ihr seine urdeutsche Romantik ganz fremd bleiben muß, ist selbstverständlich; aber wenigstens der „höfische" Anteil der Szene, natürlich noch mehr die festlichen Musikpartien klingen mit dieser Umgebung doch gut zusammen. (Man sollte übrigens mit seinen Forderungen an den Stilausgleich bei Freilichttheatern doch nicht zu weit gehen, vielmehr gerade in der Welt des Scheins dem Einbildungs- und Vorstellungsvermögen auch etwas überlassen. Daher sei den künstlerisch Verantwortlichen aus der Wahl der Oper kein Vorwurf gemacht.) Musikalischer Leiter der Oper war diesmal der begabte Maestro Sergio Failoni, ein gebürtiger Veroneser, der seit Jahren an der Budapester Staatsoper wirkt; die Bühne überwachte Gustav Olah, der sich, gleichfalls aus Budapest kommend, schon von seinen heurigen Florenzer Gastspielen her in Italien eines guten Rufes erfreut. In der Titelrolle sang sich Eyvind Laholm (Berlin) von Akt zu Akt freier und riß die Zuhörer wiederholt inmitten der Aufführung zu lautem Beifall hin. Auch Gabriella Gatti bot als Elisabeth mit wohllautender Stimme ihre beste Leistung im letzten Akt. Sehr tüchtig Ella de Nemethy (Budapest) als Venus, stimmgewaltig der Wolfram Borgiolis, würdig der Landgraf Barontis, taufrisch der Hirtengesang der Schweizerin Nelly Burkhard.

Die Ungunst des Wetters bei den heurigen Festspielen wird weder den künstlerischen Willen der Oberleitung zu brechen vermögen, noch den vielen nord- und mittelitalienischen Opernfreunden die Lust am Wiederkommen im nächsten Jahre verleiden. Denn wie Venedig die Feststätte Norditaliens für die moderne Konzertmusik geworden ist, so Verona eine für die Standwerke der Oper. — Es ist dem ausländischen Festgaste endlich noch eine angenehme Pflicht, den bei der Vorarbeit und der geschäftlichen Leitung der Spiele wirkenden Herren — Generalintendant Donati, Prof. Centorbi und Sekretär Manchisi — für ihre in jedem Betracht bewährte Zuvorkommenheit und Obsorge aufrichtigen Dank abzustatten. Max Unger

Musikbriefe

Breslau

Oper. Wenn man in jeder Phase der Gemeinschaftsarbeit aller am Werk Beteiligten, die in ehrlichem Dienen einen lebensvollen Parsifal schufen, die Weihe und grenzenlose Ehrfurcht vor der Größe Wagners und seines Werkes fühlte, so bedeutet das die schönste Anerkennung, die man dieser österlichen Neuinszenierung mit fünf ausverkauften Aufführungen entgegenbringen kann. Köhler-Helffrichs erlebnisstarkes, gesundes Empfinden für Natürlichkeit, z. B. in der Auflockerung der Blumenmädchenszene, durch Einbeziehung des Balletts und Aufstellung des Frauenchores hinter der Szene, sowie Prof. Wildermanns teils erhabenen Frieden atmende, teils gigantisch-phantastische Bühnenbilder, einschließlich der den beengten Bühnenverhältnissen angepaßte geglückte Versuch einer Lösung der Frage der Wandeldekoration mit Hilfe der Projektion boten den würdigen Rahmen, in den Phil. Wüst die sakral-vergeistigte Musik in edlem Feinschliff fügte. — Die Ostmesse bot den erfreulichen Anlaß zu einer im Eindruck noch nachhaltigeren Wiederholung der szenischen Aufführung von Händels Herakles in der Jahrhunderthalle, über die wir bereits anläßlich des Händel-Festes im vergangenen Jahre an dieser Stelle (64. Jahrg., Nr. 44) eingehend berichteten. Die einzige Umbesetzung war die Iole mit Barb. Reitzner, die in bewunderswerter Weise den heroischen Stil Händels traf. Der künstlerische Beitrag unserer Oper für den Gautag Schlesien war eine Festaufführung von Beethovens Fidelio, dem am 74. Geburtstag von Rich. Strauß die Arabella folgte, in deren Titelpartie sich in der letztmaligen Wiederholung Barb. Reitzner verabschiedete. Einen ebenfalls großen Verlust bedeutet der Weggang von Anton Imkamp, der als zwerchfellerschütternder Falstaff Die lustigen Weiber von Windsor als Abschiedsvorstellung gewählt hatte.

Kurz vor Schluß der Spielzeit erfolgte noch eine zyklische Gesamtaufführung des Ringes. Während sich Rud. Streletz wieder als Siegfried und Siegmund bestens bewährte, mußte bei der Partie der Brünnhilde, die im letzten „Siegfried" Minna Krasa-Jank sang, sonst zu Gastspielen gegriffen werden, in die sich mit gleichem künstlerischen Einsatz Maria Rösler-Keuschnigg (Stuttgart) und Marg. Bäumer (Leipzig) teilten. Mit letzterer ist auf Grund ihrer Erfolge für die nächste Spielzeit ein Gastspielvertrag abgeschlossen worden, so daß also das Fach der Hochdramatischen wieder unbesetzt bleibt. Lisa Walters gesanglich vorzügliche Gutrune — sie bot uns auch gastweise eine ebenso hervorragende Pamina — hat zum Engagement geführt. Hahnenfurth stellte einen eindrucksvollen Wotan auf die Bühne. Überragend der Mime Paul Schmidtmanns. Für den erkrankten Generalmusikdirektor Wüst, dessen eindringliche Stabführung alle Schätze der kostbaren Partituren zu heben vermochte, sprang im letzten Abend Kapellmeister Schmidt-Belden als sicherer Gestalter ein. Erich Kronen ging im Rahmen des Gegebenen Wagners Vorschriften weitgehends nach, so daß auch dieser Ring von einer würdigen Wagner-Pflege an unserer Bühne beredtes Zeugnis ablegte.

Alljährlich gibt die ihrem Ende entgegengehende Spielzeit auch dem Ballett Gelegenheit, sein vielseitiges Können in einem eigenen Abend unter Beweis zu stellen. Neben den ekstatischen Polowetzer Tänzen von Borodin kamen die Landsknechte (Musik von Jul. Weismann, Handlung von Tatjana Gsovsky) und Des Königs neue Kleider nach Andersens Märchen mit Musik von Jean Français zur Erstaufführung. Gertr. Steinweg zeigte in der choreographischen Gestaltung eine sich reich auslebende Phantasie, wobei die musikalische Leitung von G. Reinwald mit den eindrucksvollen Bühnenbildern Wildermanns und den farbigen Kostümen von Paul Simon die Gesamtwirkung glücklich zu unterstreichen vermochten. Das Deutsche Turn- und Sportfest führte nach Schluß der Spielzeit unser Opernensemble noch einmal zu einer Festspielwoche zusammen. Eine Neuinszenierung des Tannhäuser war der Auftakt, die man musikalisch (Wüst), solistisch, im dramatischen Aufbau und bühnenbildnerisch — bis auf die mehr an einen Hörsaal erinnernde, in Stufen aufsteigende Halle — als vom Geiste Wagners erfüllt, bezeichnen darf. Es folgten als Neueinstudierungen zwei der deutschesten Werke der Opernliteratur: Freischütz und Zar und Zimmermann, endlich die neuinszenierte Operette Der Vetter aus Dingsda. Besonderes Interesse erweckten diese vom Publikum leider nicht gebührend gewürdigten Aufführungen durch die Bekanntschaft mit den für die kommende Spielzeit neu verpflichteten Kräften, denen gegenüber man größte Erwartungen für die Zukunft hegen darf.

Arthur Schmidt

Kopenhagen

Die letzten Monate der Konzertsaison wurden im wesentlichen von einheimischen Künstlern bestritten. Die Schwierigkeiten, die heutzutage überall im Künstlerverkehr über die Landesgrenzen hinaus entstehen, machten sich mehr denn je geltend, so daß die fremden Solisten auffallend in der Minderzahl waren. Ein bedauerlicher Umstand, denn auch auf künstlerischem Gebiete kann gesunde Konkurrenz nur fördernd wirken. Unter den uns besuchenden Pianisten ist zuerst Lamond zu nennen, der diesmal nur ein Konzert gab, in dem er von seinem geliebten Beethoven meist kleinere und weniger gespielte Stücke vortrug und wie immer außerordentlich gefiel. Ein junger Österreicher, Karl v. Baltz, kam zum erstenmal und hatte mit einem stilvoll und musikalisch vorgetragenen Programm berechtigten Erfolg. Aus Rußland kam Iso Elinson und zeigte sich als eleganter und empfindsamer Chopin-Spieler. Alexander Borowsky ist ebenfalls Russe, hat aber seit mehreren Jahren festen Fuß bei uns gefaßt. Er gab drei Bach-Abende, ein Wagstück, das ihm gut gelang. Das ganze wohltemperierte Klavier und sämtliche zwei- und dreistimmige Inventionen beleuchtete er klar und innig empfindend ohne in Gefühlsduselei zu geraten. Der hervorragende deutsche Sänger Willy Domgraf-Faßbender hatte sich schon voriges Jahr vorteilhaft eingeführt. Diesmal waren es besonders Hugo Wolf und Moussorgsky, die er stimmlich wie musikalisch gleich hervorragend wiedergab. Der junge schwedische Tenor Jussy Björling, gab auf dem Wege nach Amerika, wo er stärksten Erfolg hatte, hier ein Konzert, das ihn in musikalisch ausgereifter Form und mit der wunderbaren Stimme in vollster Blüte zeigte. Die Don-Kosaken besuchten uns wieder erfolgreich unter Jaroff; auch die herrlichen Wiener Sängerknaben waren da und konnten drei Abende geben. Ihre Konzertleistungen sind noch unübertroffen an Stimmklang und Ursprünglichkeit. Die Operettchen aber wirken oft reichlich naiv und kindisch.

Wenden wir uns an die eigene Musikpflege, so ist zuerst das zweite Konzert der königlichen Kapelle unter Tango zu nennen. Beethovens 1. Symphonie gelang dem temperamentvollen Italiener nur teilweise. Aber mit Händels concerto grosso in *B*-dur leistete er Hervorragendes. Solist war die junge Pianistin France Ellegaard, die erfolgreich und elegant die Symphonischen Variationen von César Franck vortrug. Unser tüchtiges „Akademisk Orkester" hatte sich diesmal unter Meyer-Radon die *Es*-dur-Messe von Schubert als Aufgabe gestellt. Die Ausführung war in vielem lobenswert. Das im Herbst gestiftete „Ny Koncertforening" gab vor vollem Saal sein drittes Konzert, von Reesen sicher und tüchtig geleitet. Er brachte eine Neuigkeit von besonderem Interesse: Knudager Riisagers „3 danske Peblingeviser", fein und lustig und in elegantem Orchestergewande. Von Riisager hörte man auch im letzten der von „Det unge Tonekunstnerselskab" arrangierten Konzerte im Thorvaldsens Museum — die meist vor ausverkauftem Haus stattfinden — eine interessante Neuigkeit, Sinfonia concertante, deren Mittelsatz eine warme, tiefempfundene Melodie bildet. Auch Jörgen Bentzon brachte hier etwas Neues: Römische Erzählung für Chor und Soli, die elegant und in humorvoller Weise einen gewagten Text von Petronius behandelt.

Unter den Sängern ist Else Ammentorp zu nennen, die mit Rudolf Simonsen am Flügel verdienten Erfolg fand; ferner Inger Raalöff, deren eigenartiges Talent besonders in Moussorgskys Kinderliedern sich geltend machte. Der junge talentierte Flötist Erik Thomsen gab einen Abend. Eine andere junge Begabung, der Geiger Egon Madsen, der voriges Jahr erfolgreich debutierte, hatte sich diesmal mit Bach und Mozart zu große Aufgaben gestellt, wogegen er mit Corelli wieder seine Violinbegabung klarlegte. Die bekannte Pianistin Mary Schou gab in Mozart-Konzerten Proben einer leichten, eleganten Klavierbehandlung und sicherer, warmer Stilempfindung. Mit Haraldur Sigurdsson zusammen erntete sie im Doppelkonzert stürmischen Beifall. Egisto Tango leitete das Orchester; einen besseren Mozart-Interpreten gibt es bei uns nicht. Schließlich sei noch erwähnt, daß die tüchtige Pianistin Astrid Reisinger einen erfolgreichen Abend gab, und daß das Rafn-Quartett sich mit klassischen Programmen wieder unter den ersten unserer Ensembles behauptete. Fritz Crome

Nürnberg

Der Pflege der großen Chorwerke des deutschen Barock und der Klassik widmet sich in traditioneller Weise der Nürnberger Lehrergesangverein, den Karl Demmer, sein zielbewußter Leiter auch in diesem Jahre vor große Aufgaben stellte (Beethovens „Missa solemnis" und Haydns „Schöpfung"). Beide Aufführungen, zu denen u. a. Henriette Klink-Schneider (Nürnberg), Jos. Witt (Braunschweig) und K. O. Dittmer (Berlin) als Solisten herangezogen wurden, ergaben ein Gesamtbild von eindringlicher Geschlossenheit des Vokalen und Instrumentalen. In erster Linie ein Verdienst K. Demmers, dessen vor Chor und Orchester in gleicher Weise bewährten dirigentischen Fähigkeiten leider noch immer das ihnen gebührende Wirkungsfeld versagt ist. Eine Aufführung der Johannes-Passion von Bach in der St. Sebalduskirche unter Fr. Ehrlinger wurde zu einer Feierstunde der Besinnung und Sammlung. Der Esche-Chor (Konzertverein e. V.) gab seiner Konzertreihe mit einem Gastkonzert Manowarda einen würdigen Ausklang.

Weitgehend wird das Nürnberger Musikleben von den einheimischen solistischen Kräften bestimmt. Aus der Überfülle der hier zu buchenden Abende nennen wir die Klavierabende der Prof. Krug und Rast, den Sonatenabend El. Oswald-K. Drechsel, dieser bemerkenswert durch die Uraufführung einer sehr gediegenen, romantische Pfade beschreitende Violinsonate des einheimischen Komponisten Hans Weiß. Starken Widerhall findet auch die Kulturarbeit, die unsere Organisten — allen voran Walter Körner, der unermüdlich an die Wertarbeit des neuen Orgelschaffens (Kaminski, Distler, David, Müller) erinnert, dann Rudolf Zartner, Fr. Ehrlinger, A. Fischer und K. Stirnweiß — jahraus jahrein mit ihren Abendmusiken leisten.

Das musikalische Gegenwartsschaffen hat in Nürnberg bereits festen Boden gewonnen. Die entscheidenden Auseinandersetzungen mit ihm fallen in den „Kammerkonzerten zeitgenössischer Musik", die unter der tatenfrohen Initiative des Dr. Adalbert Kalix zu einem maßgebenden Faktor des hiesigen Musiklebens geworden sind. Dieser großangelegte Konzertzyklus bezeugt, wie fruchtbar und notwendig es ist, das wertvolle Neue auf breitester Basis herauszustellen. Bedeutend war wieder die Ausbeute der letzten Abende. Zwingende Eindrücke hinterließen die uraufgeführten „Ernsten Gesänge für eine Altstimme, Viola und Klavier" von Ludwig Gebhard in ihrer linearen Ausgewogenheit und formalen Geschlossenheit, die der gesanglichen Entfaltung keineswegs im Wege stehen. Aus Richard Soldners (ebenfalls Haas-Schüler) „Kleiner Klaviermusik" und „Musik für Violine und Klavier" spricht stark der Wille nach persönlicher Ausdrucksweise und unerzwungener Formklarheit. Das stilistische Vorbild des Barock ist unverkennbar, nimmt seiner Musik aber nichts von ihrer Eigenwilligkeit. In erhöhtem Maße gilt dies für die Klavierwerke Heinrich Kaminskis (Klavierbuch), einer Musik, die selbst im Spielerischen und Ornamentalen von ethisch-geistiger Spannkraft erfüllt ist. Ein andrer Abend war der „Neunürnberger Kammermusik" gewidmet. Man hörte ein von reifer Handwerklichkeit und edler Gefühlskraft getragenes Quartettino von Karl Rorich, von Hermann Wagner eine „Konzertante Musik", reich an besinnlicher Poesie und innerer Schwungkraft, dabei sparsam im Satz und originell im Formalen. Das Ergebnis dieser vorbildlichen Pionierarbeit der „KZM": Der Dienst am zeitgenössischen Schaffen wird zusehens auch von den anderen konzertgebenden Institutionen und Kräften als Ehrenpflicht betrachtet.

Dr. Willy Spilling

Wien

Die 5. Reichstheaterfestwoche wurde in der Staatsoper mit „Rosenkavalier" eröffnet. Im Redoutensaale der Hofburg folgte „Figaros Hochzeit". Dann kam der neueinstudierte und ausgestattete „Zigeunerbaron"; alle drei Aufführungen von Dr. Karl Böhm in schwungvoller Weise geleitet. Das Gesamtgastspiel der Berliner Staatsoper unter Heinz Tietjens Regie und Stabführung schloß den Reigen der Festvorstellungen mit „Lohengrin" in der Bayreuther Inszenierung glanzvoll ab.

Enthielt das Programm der offiziellen Veranstaltungen demnach ausschließlich längst bekannte und anerkannte Werke, so brachte das 3. Gesellschaftskonzert eine abendfüllende Uraufführung: das dem Institute zu seinem einhundertfünfundzwanzigjährigen Bestandsjubiläum gewidmete Chorwerk „Das Buch mit sieben Siegeln" von Franz Schmidt. Den Text stellte sich der Komponist aus der Offenbarung des Johannes selbst zusammen, auf einen inhaltlich logischen und dramatisch sich steigernden Aufbau bedacht, der insbesonders im Prolog und ersten Teile der Vertonung reiche Möglichkeiten zu satztechnischer Abwechslung bietet, die auch voll und mit souveräner Beherrschung des großen Klangapparates genutzt wurden. Man kann wohl sagen, daß diese Schöpfung die Krönung von Schmidts bisherigem Schaffen bedeutet. Den Gipfel des ganzen Werkes bildet zweifellos der Doppelchor der mordenden, brandschatzenden Krieger und der flehenden, wehklagenden Frauen, der mit seinem alle vokalen und orchestralen Mittel entfesselnden Furor in unerbittlich festgehaltenen Rhythmen ein ebenso grausiges wie großartiges Tongemälde bietet. Die Schilderung der Vernichtung der in Sünde und Verstocktheit verharrenden Menschheit durch Erdbeben, Sintflut und Weltbrand beendet in wirksamer Weise den ersten Abschnitt. Der gleichfalls durch die Orgel eingeleitete letzte Teil bringt zunächst zarte Lyrik bei der Erwähnung Marias, gegen die der Drache des bösen Prinzips auftritt, eine mit achtunddreißig Zeilen Prosatext für den Evangelisten etwas zu breit ausgesponnene

Episode. Dann ertönt mit sieben Posaunenrufen der große Appell, welcher mit Hilfe einer kunstreichen Quadrupelfuge erzählt wird. Ein besseres, schöneres Zeitalter bricht an, und ein ungemein eigenwüchsiges, etwas an ungarische Metra anklingendes „Halleluja" sowie ein dagegen stark kontrastierendes gedämpftes Responsieren der Männerstimmen danken Gott dafür. Die letzten Worte des Johannes knüpfen textlich wie musikalisch wieder an den Anfang an und runden so die Komposition in vollendeter Weise ab.

Die Wiedergabe ihrer enormen geistigen und technischen Schwierigkeiten unter Oswald Kabastas Führung war bewundernswürdig. Rudolf Gerlach aus München bewältigte die anstrengende Partie des Johannes, die sich meist in Sprechgesang und kleinen Ariosi zu tonmalender Begleitung ergeht, mit Geschmack und Sicherheit. J. v. Manowarda faszinierte durch sein Prachtorgan, Erika Rokyta, Enid Szantho und Anton Dermota vertraten die anderen, weniger beschäftigten Soli mit vollem Gelingen. Kein Wort des Lobes aber ist zu hoch für den Singverein, und auch das Symphonieorchester gab das letzte her. Endlich trat Prof. Franz Schütz in den beiden Orgelpräludien gebührend hervor. Es war ein großer Erfolg und der Autor wurde stürmisch gefeiert.

Aus der Zahl der Veranstaltungen anläßlich des fünfundzwanzigjährigen Jubiläums der hiesigen „Akademischen Mozart-Gemeinde" in letzter Zeit seien hervorgehoben ein Abend mit alter Musik, an dem Isolde Ahlgrimm auf einem Cembalo aus dem Jahre 1770 mit feinstem Stilgefühl Kompositionen von Haydn und Mozart zu entzückender Wirkung brachte und der Mozart-Knabenchor unter Dr. Georg Gruber Stücke aus dem 16. Jahrhundert, köstliche Kanons von Mozart u. a. sowie Volksweisen verschiedener Nationen vortrug. Diese musikalisch sattelfeste Jugend wirkte zusammen mit einem Männerchore und dem Orchester der Wiener Symphoniker auch bei der Wiedergabe der selten gehörten Mozartschen Kantate „Davidde penitente" mit, die im stimmungsvollen Hofe des Deutschen Ritterordens als Freiluftserenade stattfand, und bei der man sich besonders an den hervorragenden Leistungen der Solisten: Erika Rokyta, Betty Rutgers und Dr. Heinrich Klapsia erfreute. Die Schönheiten des Werkes, welches bekanntlich Sätze der unvollendet gebliebenen c-moll-Messe verwertet, erglänzten unter O. Kabastas liebevoller Ausdeutung in unverminderter Frische.

Der Abschluß des „Internationalen Musikwettbewerbes" für Gesang, Klavier und Holzbläser ergab erste Preise für Gesang an Maria v. Bartsch (Wien) und Dietrich Knusik (Estland), für Klavier an Luigi Gorini (Italien) und für Flöte an François Brun (Frankreich). Weiter wurden ausgezeichnet Mario Boriello (Gesang), Maria Pasi und Gherardo Carmignoni (Klavier), endlich Henri Longatte (Oboe) und Ferdinand Marsenau (Flöte).

Emil Petschnig

Westdeutsches Musikleben

Köln

Oper. Die Neuinszenierung von Gounods „Margarete" ließ dem romanischen Geist dieser Oper mit Recht weiten Raum. Im Spiel (Leitung: H. Schmid) trat nicht die psychologische Entwicklung, sondern das theatralische Geschehen in den Vordergrund, gestützt auf die wirkungsvollen, aus malerischer Phantasie geschaffenen Bühnenbilder E. Metzoldts. Das Orchester strahlte unter W. Hindelangs umsichtiger Führung äußeren Glanz und schwellende Melodik aus, die von P. Hammers einstudierten Chöre und die von Inge Herting geleiteten Tänze steigerten wesentlich die Auswirkung des Ganzen. Die Titelrolle spielte Henny Meumann-Knapp, in ihrer lebensvollen Gestaltung über das Theatralische der Oper zu seelischer Vertiefung weiterführend. Die Gestalt des Faust umriß J. Schocke mit sicherer Zeichnung und die des Mephisto S. Tappolet mit kraftvollen Farben. Den Valentin verkörperte F. Knäpper mit gutem Ausdruck, in den Nebenrollen wirkten erfolgreich mit Käthe Russart (Siebel), Lotte Loos-Werther (Marthe) und F. Schüttler (Brander).

Paul Graeners Oper „Don Juans letztes Abenteuer", deren Vorzüge wenige Wochen vorher bei den Reichsmusiktagen in Düsseldorf herausgestellt wurden, erhielt in der festlich dekorativen und die psychologischen Feinheiten hervorhebenden Inszenierung E. Bormanns, zu der A. Björn einen prunkvollen Rahmen geschaffen hatte, eine stark beeindruckende Aufführung. Mit sensiblem Klangsinn und mit lebendigem Temperament wurde E. Bodart den impressionistischen Werten und den dramatischen Akzenten der Partitur gerecht; die Chöre hatte P. Hammers vorzüglich einstudiert. Der Titelrolle verlieh S. Tappolet ausgeglichene Züge in feiner seelischer Zeichnung, für die Rolle der Cornelia setzte Olga Tschörner ihre hohen stimmlichen und dramatischen Fähigkeiten ein. Mit kraftvoll eigenartiger Prägung fügten sich in das Gesamtspiel ein J. Schocke (Francesco), A. Germann (Spinelli), Else Oehme-Förster (Lukrezia) und P. Nohl (Mantoni). Höhepunkt und Ausklang der Spielzeit bildeten die Richard Wagner-Festwochen, die Rechenschaftsbericht waren über die hohe Leistungskraft der Bühne in ihrer Gesamtheit und der einzelnen Mitglieder, die durch die Verpflichtung auswärtiger Dirigenten (K. Dammer, C. Elmendorff, C. Kittel — von den einheimischen Dirigenten leitete F. Zaun den Ring und die Meistersinger, E. Papst den Tristan) und auswärtiger Sänger (Marg. Klose, Tiana Lemnitz, Maria Müller, Luise Willer, Rudolf Bockelmann, C. Hartmann, G. Pistor, F. Völker, L. Weber) neue Impulse bei den Kölner Künstlern und Opernfreunden auslösten.

A. Weber



Mainz

Konzerte. Der Mainzer Konzertwinter hat bis zu seinem Schluß die Höhe durchgehalten, die von Beginn an versprochen war. Weniger erfüllt wurden die Hoffnungen, die man auf die Beteiligung des Mainzer Publikums baute. Es ließ es an hinreichendem Interesse fehlen, was Anlaß wurde zu wiederholten Diskussionen in der Presse: hat doch Mainz nach Jahren — in denen die musikalischen Leiter rasch wechselten und zum Ausbau eines auf die Dauer gedeihlichen und sich höher entwickelnden Konzertlebens weder Zeit noch reichere Mittel hatten — wieder einen Generalmusikdirektor, dessen Interpretationsweise, Orchesterpflege und organisatorische Einrichtung deutlich genug seine musikalische und geistig-musische Begabung verraten. Glücklicherweise haben sich die nicht unbegründeten Gerüchte, Karl Maria Zwißler werde Mainz vor Ablauf seines Vertrages verlassen, nicht bestätigt. Damit bleibt die Hoffnung ungeschwächt, daß seine von ihm so versprechlich angefaßte Mission in Mainz allmählich auch von den Mainzern bemerkt und besser gewürdigt wird.

Gefüllte Häuser brachten meistens die Symphoniekonzerte, an denen namhafte Solisten ihr virtuoses Können zeigten, so der amerikanische Geiger Albert Spalding, die dänische Geigerin Cäcilia Hansen und die polnische Pianistin Lubka Kolessa. Auch war verdienten Musikern des städtischen Orchesters, dem rühmlichen Oboisten Otto Hausmann und dem Violoncellisten Willy Wunderlich, Gelegenheit gegeben, sich als Konzertsolisten zu zeigen.

Betrübliche Lücken in der Besucherschaft wiesen die ausgezeichneten, von der Stadt veranstalteten Kammerkonzerte auf: je ein Abend des Pariser Calvet-Quartettes, des Kammertrios für alte Musik Ramin-Wolf-Grümmer, des Violoncello-Klavier-Paares Cassado-Wührer und des Mainzer Streichquartetts, geführt von Konzertmeister Peinemann. Dagegen waren völlig ausverkauft: ein Abend für „Alte Musik" in historischen Kostümen und bei Kerzenlicht und ein anderer, den Franz Völker mit Liedern und Operngesängen bestritt.

Sehr schöne und in ihrem Wert für die Chorpflege in der Provinz nicht zu unterschätzende Leistungen bot unter Zwißlers werkvertrauter und wahrhaft idealisch darstellender Führung die „Mainzer Liedertafel" mit dem Werk von Hermann Reutter: „Der große Kalender" und der Johannes-Passion von Bach. Echte „Cantorey" betrieb Kantor Hans Kuhnert mit einer wohl geformten und also schlichten Wiedergabe der Matthäus-Passion des Altmeisters Schütz durch seinen schon mehrfach an dieser Stelle gerühmten Madrigalchor.



Von den einheimischen Künstlern trat die oft erprobte Geigerin Maxi Jagschitz sehr erfolgreich in einem KdF.-Konzert mit dem Konzert in g-moll von Max Bruch und den „Zigeunerweisen" von Sarasate hervor. Das Peter Cornelius-Konservatorium rief einen großen Kreis von Interessenten zu einem Vortragsabend zusammen, an dem Lieder und kleine Instrumentalwerke des preisgekrönten Mainzer Komponisten Hans Oscar Hiege geboten wurden: Beispiele einer vorzüglichen Kunst des Satzes, die mit alten und modernen Stilmitteln wohl vertraut ist. Hanns Ulbricht

Paderborn

Hauptträger unseres Musiklebens ist immer noch die Städtische Chorvereinigung unter ihrem unermüdlichen und schaffensfreudigen Leiter, dem Städtischen Musikdirektor H. Eccarius. Starke Eindrücke hinterließ gleich die erste Veranstaltung, ein Kammerkonzert, ausgeführt von dem „Hammer Kammerorchester" unter Führung von H. Eccarius. Zweimal hatten wir die Freude und den seltenen Genuß, das Reichssymphonieorchester in voller Stärke bei uns zu haben. Erich Kloß und Franz Adam leiteten das Orchester. Beide Konzerte, Orchester, der Solist Michael Schmidt und die Dirigenten fanden rauschenden Beifall. Im 4. Konzert hatte der Chor der Städtischen Vereinigung Gelegenheit, sein Können unter Beweis zu stellen. Im Verein mit dem Stadtorchester Hamm bot der Chor Hermann Reutters Kantate nach Liedern von M. Claudius: „Der glückliche Bauer", ein Werk, das an die Musikalität seiner Sänger hohe Anforderungen stellt. Eccarius führte den Chor und das Orchester mit gewohnter Könnerschaft über alle Klippen und erzielte mit der prächtigen Leistung einen durchschlagenden Erfolg. Ganz besonders müssen auch die Leistungen des Hammer Orchesters hervorgehoben werden.

Den krönenden Abschluß des Konzertlebens bot uns Eccarius mit der Aufführung von Brahms' Requiem, unterstützt von den hervorragenden Leistungen der Solisten Helene Fahrni (Leipzig) und Rudolf Watzke (Berlin). Das Westfälische Landestheater bot einige wohlgelungene Opern- und Operettenaufführungen, die sich in Paderborn immer eines guten Besuches erfreuen. Zu erwähnen bliebe noch das Festkonzert des Paderborner Männergesangvereins (Leitung Fr. Viefhues) anläßlich seines hundertjährigen Bestehens. Unter Mitwirkung sämtlicher Gesangvereine, eines Knabenchores und der Reiterkapelle war Höhepunkt des Konzertes die Aufführung der „Vaterländischen Hymne" von Jochum.

Frz. Viefhues

Neue Lieder

Der gewaltige Umschwung in der Musik unserer Zeit wirkt sich in all ihren Formen aus. Für die Sonate, das Instrumentalkonzert, das Oratorium usw. hat ein neues Leben begonnen. Indessen sind zwei Formen in diese Wandlung nicht mit hineingezogen worden. Die eine ist die Oper. Alle Bemühungen, sie aus den alten Bahnen herauszureißen, sind im Versuch stecken geblieben. So kommt es, daß wir im eigentlichen Sinne keine „Oper unserer Zeit" haben. Ein noch stärkeres Beharrungsvermögen hat sich beim Lied geltend gemacht. Ohne seine tausendjährige Geschichte zu vergessen, muß es im engeren Sinne doch als wesenseigene Form des 19. Jahrhunderts angesprochen werden. Die Zeit der Bürgerlichkeit, der Individualität, womit wir noch eine Steigerung über die Persönlichkeit hinaus meinen, der Ich-Bekenntnisse mußte ja auch eine Blüte des Liedes bringen, denn eine reinere Form ichbezogener Kunst ist schlechterdings undenkbar.

Unsere Zeit strebt aber vom Ich zum Wir. Während im vorigen Jahrhundert das Chorlied ein mehr oder minder hochstehendes Anhängsel des Sololied-Schaffens war, an Kunstwert jedenfalls in zweiter Linie stand, ist es heute genau umgekehrt. Das Lied unserer Zeit ist das Chorlied. Das Sololied ist eine späte Nachblüte geworden. Seine Lage gleicht in fast allem der Lyrik, mit der es ja auch auf Gedeih und Verderben verbunden ist.

Es darf daraus aber nicht gefolgert werden, daß nicht noch immer schöne Lieder geschaffen würden. Das Erbe einer Zeit von Schubert bis Wolf ist so ungeheuer, daß immer wieder von ihm ausgegangen werden kann. Theodor Hausmanns „Drei Lieder" op. 27 (Verlag Kistner & Siegel, Leipzig) z. B. sind Blätter an diesem Baum. In ihnen webt eine ähnlich weitgeschwungene harmonisch reizsam untermalte Melodie wie bei Wolf. Das zweite Lied „Sterb ich ..." berührt durch besonders zarte Innigkeit.

Ähnlich sind die acht Lieder Frauenseele von Hermann Buchal op. 62 nach Gedichten von Maria Oberdieck (Verlag Kistner & Siegel, Leipzig). Harmonisch sind sie einfacher gehalten. Viel Wert ist auf eine zündende Steigerung gelegt. Das Beispiel von Strauß macht sich, wenn auch natürlich nur von fern, geltend.. Auch Friedrich Karl Grimm hat sich in seinen Liedern des Meeres op. 59 (Verlag Otto Wrede, Regina-Verlag, Berlin) ganz der Romantik verschrieben. Er sucht die Wirkungen in einer ungemein schillernden Harmonik, die noch Reger und Graener weit hinter sich läßt. Die Gelegenheiten zur Tonmalerei sind natürlich hier besonders gegeben. Grimm ist ihnen aber nur mit Maß nachgegangen. Bei „Amaliens Lied" von Henning Rechnitzer-Möller op. 41, Nr. 3 (Afa-Verlag Hans Dünnebeil, Berlin) zeigt sich wieder einmal, daß Schiller fast unmöglich zu vertonen ist. Dieses Lied aus den Räubern ist gewiß ein Stück schönklingender Musik. Aber im Grunde ist die hohe Welt des Schillerschen Wortes nur wenig getroffen. Die chromatisch absteigenden Harmonien im Mittelteil sind kein taugliches Mittel dazu.

An Bedeutung werden alle diese Lieder durch das Wandsbecker Liederbuch von Othmar Schoeck op. 52 (Verlag Universal-Edition) übertroffen. Es ist ein wenig seltsam, daß der niederdeutsche Dichter gerade von einem Schweizer vertont wurde. Indessen verstehen sie sich über alles Erwarten gut. Die Klarheit, Schlichtheit und unendliche Güte von Matthias Claudius spiegelt sich in der herben Lichtheit von Schoeck wider. Die hundert bis hundertundfünfzig Jahre zwischen Claudius und Schoeck wirken sich allenfalls im Schillern und glasendem Schwirren der Töne aus. Die Einfalt und stille Frommheit solcher Worte wie „Der Mond ist aufgegangen, die goldnen Sternlein prangen . . ." ist von einem Heutigen mit so reiner Bescheidenheit gar nicht wiederzugeben. Schoecks Liederspiel birgt dennoch unzählige Schönheiten in sich. Besonders rührend die fast nur flüsternde Weise „Tausend Blumen um mich her . . .", innerlich steil dagegen so große Deklamationsgesänge wie „S'ist Krieg, s'ist Krieg . . .". Schoecks Liederbuch beweist uns, wieviel sich im Lied immer noch sagen läßt.

Im allgemeinen bleibt es in den romantischen Liedern bei der Lobpreisung der Natur und der Liebe. Dennoch sind die Bemühungen, aus diesem Kreis herauszukommen, zahlreich. Kennzeichnend dafür sind z. B. Lieder von Hugo Rasch. Er bietet einmal „Fünf Gesänge des Hafis" op. 16, in der Übertragung von Hans Bethge. Der Weg in die Exotik ist allerdings schon vor ihm begangen. Rasch gibt indessen weniger exotische Farbe, sondern singt aus einer Empfindung über Länder und Völker hinweg. Auch seine Drei Lieder nach alten Texten op. 21 überzeugen weniger durch die Neuartigkeit als durch ihren menschlich ungemein warm berührenden Gehalt. Wilhelm Busch zu vertonen ist aber etwas vom breiten Weg durchaus Abliegendes (Vier Gedichte von Wilhelm Busch op. 17). Eine wie lohnende Aufgabe es ist, die Philosophie der Heiterkeit in Tönen einzufangen, hat sich dabei gezeigt. Offenbar spricht gerade aus diesen Liedern Raschs eigenstes Wesen. Die Verdische Einsicht, daß alles im Leben Spaß sei, ist nicht die schlechteste. (Alle Lieder von Hugo Rasch im Verlag Friedrich Mörike, Stettin.)

Von der schwelgenden Naturbetrachtung und der ichbefangenen Liebeslyrik wegzukommen, versucht auch Hans Maria Dombrowski in seinem Dritten Liederheft nach Worten von Hermann Löns (Verlag Anton Böhm & Sohn, Augsburg). Die Reinheit der Lüneburger Heideluft klingt in den aufrechten Weisen Dombrowskis wieder. Der Pfitzner-Schüler zeigt übrigens dabei eine starke Abhängigkeit von Brahms. Fünf Gesänge von Johannes Bammer (Verlag Hug & Co., Leipzig und Zürich) zeigen eine ähnliche Haltung, wenn sie auch unruhiger wirken. In seinen Zwölf Liedern der Zeit (Sudetendeutschen Verlag Franz Kraus, Reichenberg) geht Bammer einige Schritte auf das Volkslied zu. Man muß den schweren Kampf der Sudetendeutschen ermessen, um die seltsame Knorrigkeit der Bammerschen Melodien zu verstehen. Äußerste Schlichtheit strebt auch Willy Heß in seinen Zwölf Gesängen (Kommissionsverlag Hug & Co., Zürich) an. Fast möchte man hier von Kinderliedern sprechen oder wenigstens die Ansicht bekennen, daß Heß dort am glücklichsten war, wo er die Wege des großen Kunstliedes möglichst gemieden hat und im Rahmen der Hausmusik geblieben ist, aus der seine Gesänge offensichtlich entstanden sind. Karl Heinz Tauberts Drei volkstümliche Duette bekennen sich von vornherein als „Deutsche Hausmusik der Gegenwart" und erscheinen darum in der von Prof. Dr. W. Altmann herausgegebenen Sammlung im Verlag für musikalische Kultur und Wissenschaft, Wolfenbüttel. Der Name Taubert weckt ja in uns vertraute Vorstellungen von alters her. Die drei kleinen lieben Duette liegen von dem nicht sonderlich weit ab.

Unter den Besonderheiten geht Georg Stolzenberg den Weg in die Vergangenheit. Volkslieder, Legenden und Liturgiegesänge gibt er „klavieruntermalt", „harmonieuntermalt" und „formgeläutert" heraus. (Verlag Litolff, Braunschweig.) Natürlich müssen

wir die alten Weisen immer wieder für uns zu gewinnen suchen. Ein gewisser Widerspruch bleibt indessen zwischen der herrlichen Würze und Schlichtheit der alten Melodien und dem neuen, aufgeschlossenen, harmonisch reichen Satz. Als der Engländer Vaughan Williams „Two old german song“ und zwar „Entlaubet ist der Walde . . .“ und „Wolauf, gut G'sell . . .“ zu Kunstliedern verarbeitete (Oxford University Press) sind im Grunde — Händelsche Arien entstanden. Kurt Lissmann sucht eine etwas engere Verbindung zu unserer Zeit und zwar in seinen Ernsten Liedern (Musikverlag P. J. Tonger, Köln). Zwar sind auch sie Naturbetrachtungen. Aber geht es in ihnen nicht um Stimmungen des Morgens, Mittags und Abends, sondern um deren tieferen Symbolgehalt. Die Vertonung folgt dabei der Richtung, die die Worte von Willi Krahé einschlagen.

Bleibt auch die Frage offen, wie hoch die innere Ergiebigkeit des neueren Liedschaffens anzusetzen ist, so liegt doch zum mindesten der Zahl nach eine erhebliche Produktion vor. Bei der Ballade ist nicht einmal dies der Fall. Nur von einem einzigen Versuch ist zu berichten, von Carl Hofers Schiff ahoi! nach Worten von M. v. Strachwitz (Kommissionsverlag Raabe & Plothow, Leipzig). Die schauerliche Mär erinnert von fern an den Fliegenden Holländer, wenn auch Hofer die Wege Wagners völlig gemieden hat. Er wandelt vielmehr auf Löwes Bahnen. Daß er den Feuerreiter von Mörike noch einmal komponierte, beweist außerordentlichen, begreiflicherweise aber vergeblichen Mut.

Die praktischen Erfahrungen bei der Durchsicht des neueren Liedschaffens bestätigen also durchaus die grundsätzlichen Erwägungen, daß das Lied nicht die wesenseigenste Form unserer Zeit sein kann.

Friedrich Herzfeld

Kleine Mitteilungen

Die **nächstjährigen Bayreuther Festspiele** werden in der Zeit vom 25. Juli bis 28. August durchgeführt. Zur Aufführung gelangen „Der fliegende Holländer“, „Tristan und Isolde“, „Der Ring des Nibelungen“ und „Parsifal“.

Zwecks Überleitung der bisherigen österreichischen Autorengesellschaft in die Staatlich genehmigte Gesellschaft der Autoren, Komponisten und Musikverleger fand in Wien eine **außerordentliche Generalversammlung der „Stagma“** statt. In den Beirat der „Stagma“ wurde Franz Lehár berufen.

Die ursprünglich für Mai dieses Jahres geplante **Sudetendeutsche Musikwoche** in Teplitz-Schönau, die man im September abzuhalten gedachte, wurde nunmehr auf das kommende Frühjahr verlegt.

Die drei Preise für das vom NSLB. erlassene **Männerchorpreisausschreiben** wurden den Komponisten Fritz Schulze (Dessau), Fritz Werner (Potsdam) und Hans Lang (München) zugesprochen. Den **Rostocker Musikpreis** erhielt der junge Komponist Curt Beck, ein Schüler Hermann Grabners, der zur Zeit an einer Oper „König Lear“ arbeitet.

Unter Leitung des Kantors Prof. Dreßler (Hermannstadt) unternahm der **Siebenbürgische Sachsen-Chor** eine Volkskunstreise durch die Vereinigten Staaten, die in erster Linie dem Besuch der nach Amerika ausgewanderten rund 50000 Siebenbürger Sachsen galt. Auf der Rückreise konzertierte der Chor u. a. in München.

In Worms fand ein **Konzert auf Glasinstrumenten** (Kunstharzglas, Plexiglas) statt. Während die Blasinstrumente in Stimmung und Ton den Erwartungen vollauf entsprachen, hatten die Streichinstrumente die gewohnte Wärme und Leuchtkraft nicht.

Für den diesjährigen **Tag der Hausmusik** (15. November) hat der Reichsminister des Innern im Interesse der Kunstpflege die Gemeinnützigkeit im Sinne der Bestimmungen über die Vergnügungssteuer vom 7. Juni 1933 anerkannt soweit Reinertrag bei diesen Veranstaltungen nicht erzielt wird, sondern Eintrittsgelder nur in der zur Deckung der Unkosten erforderlichen Höhe erhoben werden. Ausgeschlossen sind Veranstaltungen geselliger Art oder solche, bei denen geraucht oder getanzt wird und gleichzeitig Speisen oder Getränke verkauft werden.

Hugo Riemanns Musik-Lexikon wird im Verlag B. Schotts Söhne in 12. Auflage ungekürzt in einem Band erscheinen. Die Neubearbeitung hat Prof. Dr. Josef Müller-Blattau übernommen.

Heft 189 der **Mitteilungen des Hauses Breitkopf & Härtel** berichtet über die starken Erfolge, die J. N. Davids *a*-moll-Symphonie bisher gefunden hat. Es enthält ferner Ankündigungen neuer Werke von Gottfried Müller, Kurt Thomas, Lilo Martin, Willy Rössel, Richard Süßmuth, S. W. Müller u. a., ferner — mit Faksimile — der von J. N. David herausgegebenen Mozartschen Einrichtungen von sechs Fugen Joh. Seb. und Friedemann Bachs. Mitteilungen aus der Musikwelt vervollständigen den Inhalt des kostenlos zur Verfügung stehenden Heftes.

Personal-Nachrichten

In Potsdam starb im 73. Lebensjahre Musikdirektor **Wilhelm Kempff.** Der Künstler, Vater des bekannten Pianisten und Komponisten gleichen Namens und des gleichfalls bekannten Erlanger Universitätsmusikdirektors Prof. Georg Kempff, war einer der verdienstvollsten deutschen Kirchenmusiker, der sich an seiner Wirkungsstätte, der Nikolaikirche, vor allem für die Erneuerung der liturgischen Musik einsetzte. Mit den Oratorienaufführungen seines Bach-Chors, der jetzt eine der Hauptstützen des neugegründeten Städtischen Chors ist, hat er dem Potsdamer Musikleben bedeutsamen Auftrieb gegeben.

In München feierte der auch als Komponist von Kirchenmusik, Opern usw. hervorgetretene Domorganist, Musikdirektor **Josef Schmid,** seinen 70. Geburtstag.

An den Folgen einer Blutvergiftung starb der erst vierunddreißigjährige Leiter der Abteilung Kunst am Reichssender Köln, **Paul Heinrich Gehly.**

Theater und Oper

Belgrad. Zur Erlangung von Plänen für den beabsichtigten Opernhausneubau soll ein internationaler Wettbewerb ausgeschrieben werden.

Breslau. Generalintendant Max Berg-Ehlert hat die neuen Opern „Der Friedenstag" und „Daphne" von Richard Strauß zur Erstaufführung für die Städtischen Bühnen angenommen. Die beiden Werke gelangen noch in der ersten Hälfte der Spielzeit 1938/39 gleich nach der Dresdener Uraufführung der „Daphne" zur Wiedergabe. Der Spielplanentwurf sieht ferner an zeitgenössischen neueren Werken u. a. noch vor: Wagher-Régeny: Die Bürger von Calais, Weismann: Die kluge Pernille, Wolf-Ferrari: Die schalkhafte Witwe. Als besondere Seltenheit wird „Das Geisterschloß" von Moniuszko geboten. Neben Generalmusikdirektor Philipp Wüst wirken als Kapellmeister Carl Schmidt-Belden, Hans Klugmann, Dr. Herbert Lindner. Neu verpflichtet wurde die Ballettmeisterin Marta Welsen und zahlreiche Solokräfte.

Dortmund. Das Stadttheater Dortmund wird in der kommenden Spielzeit einen unter der Schirmherrschaft des italienischen Botschafters stehenden Italienischen Zyklus veranstalten, in dessen Rahmen fünf Werke des modernen italienischen Opernschaffens zur Aufführung gelangen, und zwar „Gloria" von Cilea, „Fedora" von Giordano, „Francesca da Rimini" von Zandonai, „Scampolo" von Camussi und „L'Amante in Trappola" von Pedrollo.

Frankfurt a. M. Als Erstaufführung durch die Städtischen Bühnen ist die Volksoper „Erzgräber" von Carl Ueter angezeigt.

Hamburg. Die seinerzeit wegen der Ereignisse in Österreich verschobene Festwoche zum zweihundertsechzigjährigen Jubiläum der Hamburger Oper wird vom 15.—22. Oktober stattfinden. Für die Festwoche sind folgende Aufführungen angesetzt: „Julius Cäsar", „Iphigenie in Aulis", „Die Entführung aus dem Serail", „Fidelio", „Der Freischütz", „Tannhäuser", „Zar und Zimmermann", „Ariadne auf Naxos" und „Palestrina". Die Gesamtleitung hat Generalintendant Heinrich K. Strohm.

Karlsruhe. Die Oper des Badischen Staatstheaters wird alsbald nach der Uraufführung in Dresden zum 75. Geburtstag von Richard Strauß dessen Opern „Daphne" und „Friedenstag" zur Erstaufführung bringen und „Ariadne auf Naxos" neu einstudieren. Zum 80. Geburtstag von Zöllner kommt dessen „Versunkene Glocke" in Karlsruhe zur Erstaufführung und zum 70. Geburtstag von Pfitzner wird „Das Herz" neueinstudiert. Zum Gedenken von Siegfried Wagner wird anläßlich des 70. Geburtstages „Der Schmied von Marienburg" zum erstenmal gegeben werden. Man hört außerdem von der Uraufführung eines Werks „Dorian" von Hans Leger.

Kassel. Als Uraufführung sieht der Opernspielplan „Elisabeth von England" von Paul v. Klenau vor.

Saarbrücken. Intendant Bruno v. Nießen hat die Oper Heinrich III. des Frankfurter Komponisten Bodo Wolf zur Uraufführung angenommen. Der Text stammt von Dr. Hans Hartleb, Dramaturg und Spielleiter der Berliner Volksoper.

Konzert-Nachrichten

Bad Mergentheim. In Bad Mergentheim setzte in diesem Sommer Kapellmeister Dr. Julius Maurer seine Wirksamkeit mit wachsendem Erfolg fort. Das verstärkte Göttinger Städtische Orchester wuchs in der Hand dieses Orchesterführers zusehends in seinen Leistungen. Besondere Sorgfalt wurde dem Schaffen der lebenden Komponistengeneration gewidmet: über die Hälfte der in den Sonderkonzerten aufgeführten Werke ist dem heutigen Schaffen zuzurechnen. Die einhundertundfünfzigste Wiederkehr des Entstehungsjahres der großen Symphonien Mozarts wurde mit eindrucksvollen Aufführungen dieser Meisterwerke gefeiert; das herkömmliche Beethoven-Fest hatte als Solisten W. Stech (Klavier) und das Lenzewski-Quartett; ferner hörte man noch Fred Drissen (Bariton), K. Gehr (Violine), W. Rehberg (Klavier), W. Schuster (Violine) und Maria Trunk (Sopran).

Buenos Aires. Die Singakademie in Buenos Aires, eine der rührigsten deutschen Chorvereinigungen im Ausland, bereitet für Oktober ihr 100. Konzert vor. Zur Aufführung gelangt das Oratorium „Die heilige Elisabeth" von Joseph Haas unter der Stabführung von Joseph Reuter mit Kammersängerin Elisabeth Laube aus Breslau als Solistin.

Karlsruhe. Für die acht Symphoniekonzerte des Badischen Staatstheaters sind wiederum bedeutende Solisten verpflichtet worden. Sechs Konzerte stehen unter Leitung von Generalmusikdirektor Josef Keilberth, das fünfte Konzert wird Hermann Abendroth, das sechste Staatskapellmeister Karl Köhler leiten. Von Werken in der Urfassung Bruckners werden die 4. und die 9. Symphonie zur Aufführung kommen. Von neuzeitlichen Tonschöpfern verzeichnet das Programm: Variationen über ein deutsches Volkslied (Uraufführung) von Karl Marx, die Kartenspielsuite von J. Strawinsky, Variationen über ein Wiener Lied von Egk, Concerto da camera op. 11 von Boris Papandopulo, Sinfonia concertante von Wolfgang Fortner und Violinkonzert von Francesco Malipiero. E. St.

München. Außer den zehn städtischen Konzerten der Münchener Philharmoniker unter Oswald Kabasta finden außerordentliche Orchesterkonzerte statt unter Leitung von S. v. Hausegger, Bernardino Molinari und Adolf Sandberger. Zum erstenmal erscheinen Gastdirigenten auch bei den zwanzig Volkssymphoniekonzerten, die Adolf Mennerich leitet. Es sind dies: Carl Ehrenberg, Josef Pembaur, Hans Pfitzner, Heinz Drewes, Jenö Kenessey (Budapest), Zygmunt Latoszewski (Posen), Hidemaro Konoye (Tokio) und Francisco Mignone (Rio de Janeiro).

Würzburg. Prof. Hanns Schindler hat seine diesjährigen Orgelfeierstunden in der Universitätskirche beendet. U. a. brachte er dabei eine „Nordische Stunde" mit Gurli Svedman (Stockholm) und eine „Italienische Stunde" mit Leda Benigni (Rom) als Gast. Auch eine Max Reger-Stunde konnte man hören. Die Feierstunden erfreuten sich ausgezeichneten Besuches.

Aus Künstlerkreisen

Die Kölner Sopranistin **Adelheid Holz** sang mit großem Erfolg unter Leitung von Prof. Josef Meßner das Sopransolo im Requiem von Brahms bei den diesjährigen Salzburger Festspielen.

Das „Feierliche Vorspiel" von **Julius Kopsch** (komponiert zur Grundsteinlegung des Hauses des Deutschen Rechts in München) wird Anfang Oktober 1938 im Leipziger Gewandhaus unter Leitung von Hermann Abendroth erstmals in einem öffentlichen Konzert zur Aufführung gelangen.

Beim isländischen Abend des 8. nordischen Musikfestes in Kopenhagen war **Maria Markan** aus der Gesangsschule Ella Schmücker einzige Solistin.

Für die Bandel-Feier am Hermannsdenkmal im Teutoburger Wald, mit der am 13. Oktober die diesjährigen Detmolder Grabbe-Tage eröffnet werden, schrieb **Hans Heinrich Dransmann,** der Komponist des Oratoriums „Einer baut einen Dom", im Auftrage ein Chorwerk auf Worte aus Grabbes Schauspiel „Die Hermannsschlacht".

Dr. **Wilhelm Buschkötter** wurde zu einem Gastkonzert nach Budapest eingeladen.

Mark Lothars neue heitere Oper „Schneider Wibbel", die bei ihrer Uraufführung an der Berliner Staatsoper einen ungewöhnlich starken Erfolg hatte, wird in der nächsten Spielzeit zunächst in Düsseldorf, Mainz, Aachen, Köln (Stadttheater und Reichssender), Koblenz, Wuppertal, Saarbrücken, Stuttgart, Kiel, Gera, Detmold, Königsberg, Magdeburg und Freiburg aufgeführt werden.

Prof. **Hans Chemin-Petit** wird im September an den Reichssendern München und Hamburg Gastkonzerte leiten.

Die Berliner Altistin **Ruth Geers** wurde von Prof. Berberich in München zur *h*-moll-Messe verpflichtet. Außerdem singt die Künstlerin in Rom, Budapest, Berlin, Frankfurt und Stuttgart.

Verantwortlich für die Schriftleitung: Für den Teil „Berliner Musikleben" wie für alle Berlin betreffenden Beiträge: Paul Schwers, Berlin-Südende, Doelle-Straße 48. — Verantwortlich für den gesamten übrigen redaktionellen Inhalt: Dr. Richard Petzoldt, Berlin-Wilmersdorf, Rudolstädter Straße 127. — Verantwortlich für den Anzeigenteil: Elly Schumacher, Berlin-Südende, Doelle-Straße 48. — Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel, Leipzig C 1. Erfüllungsort und Gerichtsstand Leipzig. II. Vj. D. A. 950

Wohnungs-Tafel
Künstler / Unterricht / Institute

Gesang

Sopran und Mezzosopran

Helene Fahrni Oratorien u. Lieder. Leipzig C 1 Lortzingstraße 14II, Tel. 22289

Hilde GAMMERSBACH Sopran / Oratorien-Lieder KÖLN-Roisdorf, Bonner Str. 31, Tel. Bonn 5762

Eva Gilbert-Lessmann Konzert- und Oratoriensängerin (Sopr.) Hamburg 39, Agnesstr. 37

Adine Günter-Kothé hoher Sopran SEKRETARIAT: GLIMPF BERLIN W 15, Xantener Straße 14 / Telefon 92 57 27

Edith Laux Oratorien / Liederabende. Leipzig S 3 Kaiser-Wilhelm-Str. 69 / Ruf 33667

MARGOT MÜLLER — Oratorien • Lieder / Sopran — Hagen (Westf.), Fleyerstraße 16

ELSE REUTER-NEEB Konzert- und Oratoriensängerin - Sopran Weilburg / Lahn Adolfstraße 5, Tel. 514

ELSE RUECKER Konzert- und Oratoriensängerin — Sopran Wiesbaden, Dotzheimer Straße 51, Telefon 208 97

Marta Schilling Sopran · Lied, Oratorium Berlin-Zehld., Sven-Hedin-Str. 64 · 848622

Sopran und Mezzosopran

Lotte Schrader Sopran, Oper-Konzert-Oratorium Sekretariat: Berlin-Charlottenburg 1 Fernsprecher 34 59 77

Aenny Siben Oratorien und Lieder Frankfurt a. M., Wiesenau 11, Tel. 75637

Heddy VOSS Sopran / Berlin, Kaiserdamm 83 II Wuppertal-Barmen, Brahmsstr. 4

Hilde Wesselmann Sopran—Oratorium—Lied W.-Barmen, Oberbergische Str. 64. Tel. 60000

Alt

Lore Fischer ORATORIEN / LIEDERABENDE Stuttgart W, Gaußstr. 74, Fernruf 65394

RUTH GEERS ORATORIEN — LIEDER — ORCHESTERGESÄNGE SEKR.: BERLIN-CHARLOTTENBURG 1. TEL. 345977

Eva Jürgens ALT-MEZZO W.-Barmen, Wertherhof 6, Tel. 52291

Vera Littner Oratorien / Lieder / Arien Dresden-A. Tiergartenstraße 226 / Ruf 46697

Hede WEIMANN Oratorien, Liederabende KIEL, Schillerstraße 7 / Telefon 7089

Bariton

Hans Friedrich MEYER LIED-ORATORIUM, Berlin-Neuwestend, Bolivarallee 7, Tel. 991682

Nummer 37 · 16. September 1938

Allgemeine Musikzeitung

Rheinisch-Westfälische Musikzeitung · Süddeutscher Musikkurier
Berlin · Leipzig · Köln · München
65. Jahrgang

Mit Opernstatistik der Spielzeit 1937/38!



Prof. Dr. Hermann Grabner, der bekannte Komponist und Pädagoge, wurde an die staatl. Hochschule für Musik in Berlin berufen

Postversand ab Leipzig

ALLGEMEINE MUSIKZEITUNG

Hauptschriftleitung und Geschäftsstelle: Berlin-Südende, Doelle-Straße 48 • Fernspr. 75 12 38

Telegramm-Anschrift: Musikzeitung Berlin-Südende. Bankkonto: Deutsche Bank und Diskonto-Gesellschaft, Depositenkasse L III, Berlin-Tempelhof. Postscheckkonto: Berlin 283 28. Zu beziehen durch die Geschäftsstelle Berlin-Südende, Doelle-Straße 48, und Köln a. Rh., Am Hof 30—36, sowie durch alle Musikalien- bzw. Buchhandlungen und Postanstalten. Geschäftsstelle für die Rheinprovinz und Westfalen: Musikalienhandlung P. J. Tonger, Köln a. Rh., Am Hof 30—36; Fernsprecher 22 59 48; Postscheckkonto: Allgemeine Musikzeitung Köln 559 23 • Schriftleitung: Studienrat Alois Weber, Köln-Deutz, Markomannenstraße 12; Fernsprecher 126 74

Geschäftsstelle für München und Süddeutschland: Süddeutsche Konzertdirektion Otto Bauer, G.m.b.H., München, Wurzer Straße 16, u. Musikalienhandlung Otto Bauer, München, Maximilianstraße 5 • Stadtauslieferungsstelle für Groß-Berlin: Bote & Bock, Berlin W 8, Krausenstraße 61 • Auslieferung in Leipzig: Breitkopf & Härtel, Leipzig C 1, Nürnberger Straße 36—38 • Die Zeitung erscheint jeden Freitag, vom 15. Juli bis 1. September zweiwöchentlich • Bezugspreis durch Postzeitungsamt und den Buchhandel bezogen RM. 6.25 vierteljährlich einschließl. Bestellgeld • Bei Versand nach dem Ausland werden Porto und Streifbandkosten berechnet • Preis der Einzelnummer RM. 0.70

Anzeigenpreise werden nach Millimeterzeilen berechnet. Zur Zeit gilt Preisliste Nr. 5 vom 1. Januar 1938. Ausführliche Auskunft auf schriftliche Anfragen

Für unverlangt eingesandte Manuskripte keine Gewähr. Rückporto ist beizufügen

Allgemeine Musikzeitung

Wochenschrift für das Musikleben der Gegenwart

RHEINISCH-WESTFÄLISCHE MUSIKZEITUNG / SÜDDEUTSCHER MUSIK-KURIER

Herausgeber: Paul Schwers

65. Jahrgang — Berlin, Leipzig, Köln, München, 16. September 1938 — Nummer 37

Die Bedeutung J. S. Bachs für Richard Wagner

Von Liesbeth Weinhold, Leipzig

So bekannt die Tatsache ist, daß Beethoven im Leben und Schaffen Richard Wagners von richtunggebendem Einfluß und geradezu erzieherischer Wirkung gewesen ist, so wenig wissen die meisten von dem Eindruck, den J. S. Bach, der große Meister des 18. Jahrhunderts, auf den des 19. Jahrhunderts ausgeübt hat. Eine ganze Reihe von Äußerungen Richard Wagners aus allen Lebensaltern läßt sich durch seine Schriften verfolgen und erschließt uns die Beziehungen zwischen den beiden unmittelbar und getreu. Eine kleine Schrift: „Von Bach zu Wagner. Ein Gedenkblatt, in wörtlichen Anführungen aus den Schriften Wagners zusammengefaßt ..." hat es bereits 1885 unternommen diese Aussprüche zu sammeln. Sie wurde herausgegeben von dem Rigaer Richard Wagner-Verein, und zwar aus Anlaß des 200. Geburtstages J. S. Bachs. Diese für einen Wagner-Verein ungewöhnliche Huldigung begegnete damals wie heute der erstaunten Frage, was denn die beiden so entgegengesetzten Meister miteinander gemeinsam haben könnten. In diesem Jahr, wo wir noch unter dem Eindruck des 25. Bach-Festes und Wagners 125. Geburtstages stehen, liegt es nahe, einmal die Bedeutung Bachs für Wagner ins Bewußtsein zu rücken, zumal die obenerwähnte Schrift sich nicht der Herausstellung klarer Gesichtspunkte unterzieht.

Schon in jungen Jahren, während seiner Leipziger Lehrzeit bei dem Thomaskantor Weinlig, bemühte sich Wagner, Bach nahezukommen. Daß er durch seine kontrapunktischen Studien notwendig auf ihn stoßen mußte, liegt auf der Hand. Es war aber nicht eigentlich diese theoretische Sphäre, in der er ihm begegnen wollte; sondern die jugendlich überschäumende Phantasie, die gerade völlig im Bann der Spukgestalt E. T. A. Hoffmanns stand, suchte nach Berührung mit den mystischen Tiefenregionen, deren Vorhandensein sie mit feinem Gefühl ertastete. Da aber der Wall technischer Schwierigkeiten, der sich dem tiefinnersten Verstehen entgegensetzte, nicht überwunden werden konnte, war die Folge, daß sich der Jüngling enttäuscht und „mit ennui", wie er sich selbst ausdrückt, abwandte.

Diese mißglückte Begegnung hielt ihn aber nicht von erneuten Bemühungen ab. Aus Berichten seiner Freunde aus den Pariser Elendsjahren um 1840 wissen wir, daß Wagner in einer Art von Kunsterziehungsabenden im häuslichen Kreise die Erscheinungsformen der Musik aller Zeiten spielend und erklärend mit großer Lebendigkeit veranschaulichte. Der Maler Friedrich Pecht erzählt in seinen Erinnerungen, daß er in diesem „Freundeskreis der Armen" von Bach „überhaupt erst einen Begriff" bekommen habe. Wir dürfen uns allerdings nicht vorstellen, daß es sich dabei um einen Überblick über das Gesamtschaffen gehandelt habe. Mit der Matthäus-Passion war ja Bach vor wenigen Jahren eben erst aus fast hundertjährigem Schlaf wieder zum Leben erweckt worden. Und im Druck war nur erst ein geringer Teil der Werke erschlossen. Wagner befaßte sich vor allem mit dem „Wohltemperierten Klavier", das ihm als Quintessenz des gesamten Bachschen Schaffens erschien. Nicht nur für Wagner galt diese Einstellung, sondern auch die sonstigen Kreise damaliger Bach-Pflege näherten sich ihm vom Klavier her.

Während seiner Dresdner Kapellmeisterzeit hatte er verschiedentlich Gelegenheit, in Ferdinand Hillers Salon die Präludien und Fugen des Wohltemperierten Klaviers zu hören. Der Stil dieser Vorträge reizte ihn allerdings zu bissigen Urteilen wie dem folgenden über das *Es*-moll-Präludium im ersten Teil, das er sich einmal erbeten hatte, weil es eine besonders starke Anziehungskraft auf ihn ausübte: „Da war denn allerdings von düsterer deutscher Gothik und all den Alfanzereien nicht mehr die Rede. Dagegen floß das Stück unter den Händen meines Freundes (Ferdinand Hiller) mit einer ‚griechischen Heiterkeit' über das Klavier dahin, daß ich vor Harmlosigkeit nicht wußte, wohin, und unwillkürlich in eine neuhellenische Synagoge mich versetzt sah, aus deren musikalischem Kultus alles alttestamentarische Accentuiren auf das Manierlichste ausgemerzt war." Diese Äußerung deutet die Richtung an, in der Wagner Bach und im besonderen dieses Präludium auffaßte und läßt deutlich

erkennen, daß er sich auch jetzt noch von der romantischen Seite her nähert. „Mondscheinartig" nennt er es an anderer Stelle, „da hört der Dämmer gar nicht auf". Und mit dem charakterisierend hingeworfenen Schlagwort „Gotik" reiht er sich in eine Linie mit den Vertretern der Romantik, deren Versenken in die Vergangenheit sich aus dem Aufgehen in gewissen Einzelzügen der historischen Erscheinungen erklärt, ohne daß deren Ganzheit Rechnung getragen wird. Für diese Romantisierung Bachs spricht ebenso Wagners Vorliebe für den unfaßbaren Zauber des erwähnten, besonders frei gestalteten *Es*-moll-Präludiums wie die Tatsache, daß ihn die Motette „Singet dem Herrn ein neues Lied", die er im ersten Dresdner Abonnementskonzert zum Entsetzen der Kritik trotz haarsträubender Schwierigkeiten in feurigem Tempo aufführte, deshalb so gefangen nahm, weil in ihr „der lyrische Strom der rhythmischen Melodie wie durch ein Meer von harmonischen Wogen braust". Und schließlich sei erwähnt, daß er — freilich später — in seiner Schrift „Beethoven" Bachs Werk als Zauberbuch des Nekromanten bezeichnet, „der das Licht des Makrokosmus über den Mikrokosmus hinleuchten läßt"[1]. Es ist ganz offensichtlich, daß in dieser Zeit das Wunderbare in Bachs Musik verwandte Saiten in Wagner aufklingen ließ und daß er denjenigen Zügen in Bach nachging, in denen er sich selbst wiederfand. Er feiert Bach als Romantiker.

Dieser Zeit subjektiven Eingehens in das Werk des „musikalischen Wundermannes", wie er Bach einmal bezeichnet, folgt eine anders geartete Spanne, die Abstand nimmt und in geschichtlicher Schau rückwärtsgewendet ist. Diese theoretisierende Einstellung kennzeichnet ganz allgemein die Jahre nach Wagners Verbannung wegen der Mai-Revolution 1848, als der musikalische Schaffensstrom ins Stocken geraten war und aller Gestaltungsdrang sich in seinen kunstbetrachtenden und kritischen Schriften niederschlug. Unter denen, die sich mit Bachs musikgeschichtlicher Stellung auseinandersetzen, sind besonders „Das Judentum in der Musik" und „Zukunftsmusik" zu nennen, später noch die „Beethoven"-Abhandlung, die sich ausführlich mit Bach und Beethoven befaßt. Für uns heute kann Wagners Darstellung der musikgeschichtlichen Zusammenhänge und deren Wertung keinen Anspruch auf unbedingte Gültigkeit erheben, da sie aus einer Blickrichtung entspringt, die zwar aus der Zeit heraus bedingt, aber eben einseitig ist: Wagner stand unter dem Einfluß des Darwinschen Entwicklungsgedankens, der von der Naturwissenschaft her in die Geisteswissenschaften eingedrungen war. So ist für ihn die Musikgeschichte eine Entwicklung vom Einfachen zum Komplizierten, vom Primitiven zum Hochentwickelten. Daran ändert auch nichts die Tatsache, daß er gelegentlich nach Anhören der Chromatischen Phantasie begriffsstutzig ausruft: „Was soll man da vom Fortschritt denken? Seitdem (seit Bach) sind die Formen eher kleinlicher geworden." Infolgedessen muß für ihn Bach von vornherein eine Stufe tiefer stehen als Beethoven, wie es deutlich in folgendem Urteil zum Ausdruck kommt: „Die Sprache Bach's steht zur Sprache Mozart's, und endlich Beethoven's in dem Verhältnisse, wie die ägyptische Sphinx zur griechischen Menschenstatue ... Die Sprache Bach's kann füglich von einem sehr fertigen Musiker, wenn auch nicht im Sinne Bach's, nachgesprochen werden, weil das Formelle in ihr noch das Überwiegende und der rein menschliche Ausdruck noch nicht das so bestimmt Vorherrschende ist, daß in ihr bereits unbedingt nur das Was ausgesagt werden könne oder müßte, da sie eben noch in der Gestaltung des Wie begriffen ist. Die Sprache Beethoven's hingegen nur von einem vollkommenen, ganzen, warmen Menschen gesprochen werden, weil sie eben die Sprache eines so vollendeten Musikmenschen war ..." Dieser quantitativen Abgrenzung, die wir heute ablehnen, widerspricht er allerdings im selben Aufsatz durch die Feststellung, daß in den Sprachen Bachs und Beethovens nicht nur „ein individuell formeller, sondern vielmehr ein kulturgeschichtlich wirklicher" Unterschied bestehe, wodurch Wagner dem Wesen der Sache viel näherkommt.

Auf dem Entwicklungsgedanken fußt auch die Bemerkung, daß in den Bachschen Fugen die unendliche Melodie schon vorgebildet sei. Von der Melodie her findet Wagner den Zugang zu der musikalischen Form J. S. Bachs. Und es berühren ihn gerade diejenigen Stellen besonders stark, wo er bereits die unendliche Melodie, die Forderung seines eigenen Schaffens, vorfindet. Es sei daran erinnert, daß Wagner in einer scherzhaften Anwandlung das Meistersinger-Vorspiel als angewandten Bach bezeichnete. Unendliche Melodie beglückt ihn im *fis*-moll-Präludium, und von dem *h*-moll-Präludium, ebenfalls aus dem ersten Teil des Wohltemperierten Klaviers, sagt er, Bach habe hier „Melos förmlich vergeudet". Als „Original-Melodiker" führt er die Komponisten an, die ihm besonders nahestanden: Bach, Beethoven, Mozart, Weber. So sah er auch den eigentlichen Fortschritt der Musik von Bach zu Beethoven in der Entwicklung der Melodie. Beethoven hat nach Wagners Meinung die Melodie erst dem allgemeinen Verständnis erschlossen und aus ihrer zopfigen Tradition befreit. Deshalb sei auch dessen Musik ohne kunstgeschichtliche Überlegung verständlich, während zu Bach eben doch Erziehung gehöre.

Diesen Standpunkt des notwendigen Vorbereitetseins hat Wagner jedoch aufgegeben in dem Augenblick, als Liszt seiner Bach-Sehnsucht wahre Erfüllung bescherte durch den Vortrag des so sehr geliebten *cis*-moll-Präludiums des ersten Teils mit Fuge. In seinem Aufsatz über das Dirigieren gedenkt er dieser eindrucksvollen Stunde. Die überwältigende Wirkung von Liszts Spiel auf Wagner drücken am tiefsten seine eigenen Worte aus: „Was ich jetzt kennenlernte, hatte ich aber von Bach selbst nicht erwartet, so gut ich ihn auch studiert hatte. Aber hier ersah ich eben, was alles Studium ist gegen die Offenbarung; Liszt offenbarte mir durch den Vortrag dieser einzigen Fuge Bach, so daß ich nun untrüglich weiß, woran ich mit diesem bin, von hier aus in allen Teilen ihn ermesse, und jedes Irrewerden, jeden Zweifel an ihn kräftig gläubig mir zu lösen vermag." Wie aufschlußreich und bezeichnend ist dieses Bekenntnis für den späten Wagner, der regelmäßig seine Bach-Studien trieb und dem Bach ebenso zum Glaubenssymbol geworden war, wie es einst bei Beethoven in seinem Mannesalter der Fall gewesen war. Was war es aber letzten Endes, das ihn in den Bannkreis des großen Meisters zog? Bestimmt nicht bloß die einfache Tatsache, daß auch er einer von den „Originalmelodikern" war; vielmehr schon, daß Bach ihm gleich jenen als einer von den Tröstern erschien, „deren es gar wenige in der Welt gegeben hat". Tröster in dem Sinne, daß er innerlich die Kleinlichkeit und Enge des menschlichen Daseins überwand und seine Mitmenschen überragte. „Diese Musik kann man nur unter dem Begriff des Erhabenen verstehen, ich sehe dabei immer die alten Dome, und es ist wie die Stimme des Dinges an sich. Das Nervöse, Sentimentale erscheint einem kleinlich dagegen ..." äußert Wagner. Der Mensch, die große Persönlichkeit war es, die durch die Musik ihre bezwingende Macht auf ihn ausübte; eine Musik, die nach Wagners Ausspruch fern von aller Effekthascherei „nur für sich selbst" geschaffen sei, die nicht nach dem Beifall des Publikums fragt, sondern in sich gefestigt in gläubigem Vertrauen und gegebenfalls kampfbereit sich dem Schicksal stellt. Bach, dem Kämpfer und dem Märtyrer, der sich allen Widerständen zum Trotz zu höchster

[1]) Bach ist ihm der Abschluß der mittelalterlichen Welt und er nennt ihn in einem Zuge mit Wolfram, den Mystikern, Albrecht Dürer und Luther.

Kunstentfaltung und zugleich zu überwältigender Schaffensfülle durchrang, fühlte sich Wagner so eng verbunden.

Und gerade durch diese Wesenszüge wurde ihm Bach zum Vertreter und Künder der deutschen Seele in der Musik. In seinen Motetten fühlt Wagner „das ganze Wesen, den ganzen Gehalt der deutschen Nation verkörpert". Denn darin sieht Wagner mit Recht das Wesen der deutschen Musik, daß sie von einem heiligen Ernst erfüllt ist, von einem Ernst wie er uns bei den Reformatoren gegenüber der Religion begegnet. „So wurde in Deutschland die Musik mehr eine erhabene als eine schöne Kunst." Und so war ihm Bachs Geist gleichbedeutend mit deutschem Geist. Er versinnbildlicht uns die „wunderbare Eigentümlichkeit, Kraft und Bedeutung des deutschen Geistes", der nicht um des Vorteils, ja nicht einmal um des Ruhmes und der Anerkennung willen in die Welt tritt. „Und alles was im Sinne dieser Lehre gewirkt wird, ist ‚deutsch' und deshalb ist der Deutsche groß; und nur, was in diesem Sinne gewirkt wird, kann zur Größe Deutschlands führen." Mit diesen Worten, in die er seine innersten Wünsche für die Zukunft einschloß, verherrlicht Wagner in seiner bedeutsamen Aufsatzreihe „Was ist deutsch?" den Wesenskern Bachs und des Deutschen zugleich.

Und in diesem Zusammenhang gesehen fällt es keineswegs ins Gewicht, daß Wagner von der geschichtlichen und formalen Blickrichtung her nicht immer zu gültigen Urteilen gelangt ist. Der innerste Gehalt von Bachs Musik hat sich ihm schließlich doch erschlossen, offenbart, wie er selbst dankbar bekennt. Der Weg, der ihn zu diesem Ziele führte, war lang und voll wechselnder Erkenntnis, aber gerade darin bekundet sich ja das Wesen stetig sich wandelnder Naturen, deren innerstes Gesetz nicht Stillstand, sondern unablässige Erneuerung ist.

Der goldene Schnitt im Tonsystem?

Von Johannes Conze, Berlin

Im Aufsatz von Ernst Boucke „Ton-Farbe oder Musik-Malerei?" (AMZ., Nr. 28) heißt es S. 452: „Hans Bartolo Brand stellt fest, daß die Farbakkorde rot-gelb-blau (Fraunhofersche Linien *A*, *D*, *G*) und orange-grün-violett (Linien *a*, *b*, *H*) im Verhältnis des ‚Goldenen Schnittes' 5:8:13 stehen wie der Dur-Akkord"[1]). Da nun der Naturdreiklang bekanntlich das Schwingungsverhältnis 4:5:6 aufweist, liegt es nahe, das angegebene Schwingungsverhältnis (5:8:13) zur Stichprobe dem natürlichen Tonsystem einzufügen. Dabei ergibt sich aber 5:8:13 (bei Annahme des großen *C* als Ausgangspunkt) = $e':c'':a''$, also ein Moll-Dreiklang (Quartsextakkord in weiter Lage). Vermutlich handelt es sich bei H. B. Brand um einen Druckfehler oder ein Versehen. Es ist zu dem angeführten „Natur-moll-Dreiklang" noch zu bemerken, daß er bei dem Mangel der reinen Quarte (3:4) das Reinheitsgefühl verletzt; rein müßte er schwingen wie $5:8:13\frac{1}{3}$ (oder 15:24:40 in höherer Obertonordnung, d. i. unter derselben Voraussetzung *h-g-e*).

Zum Bezug des goldenen Schnitts auf unser Tonsystem sei noch grundsätzlich bemerkt: Der goldene Schnitt ist ursprünglich und rein ein geometrischer Begriff, der sich aus der Lösung der Aufgabe ergibt, eine gerade Linie in zwei ungleiche Teile so zu teilen, daß sich der kleinere Teil (*a*) zum größeren (*b*) verhält wie der größere zur ganzen Linie, also $a:b = b:(a+b)$. Dieser rein geometrische Schnitt spielt denn auch bei der Konstruktion eines regelmäßigen Fünf- oder Zehnecks in der Architektur eine besondere Rolle. Die arithmetische (zahlenmäßige) Übertragung dieses Raum-Verhältnisses aber verlangt logisch die Quadratwurzel aus der Grundzahl 5. Diese Wurzel aber ist irrational, ihr vierstelliger Wert (2.233) nur „annähernd richtig", wenn auch nur wenig zu klein ($2.233 \times 2.233 = 4.986289$, also fast 5). Die arithmetische Darstellung des goldenen Schnitts, die zudem noch methodisch mit einer „Abrundung" der genannten Wurzel operiert, durch 5:8:13 ist daher ungenau und für Tonverhältnisse nicht verwendbar, was durch die Stichprobe ($8 \times 8 = 5 \times 13$, also $64 = 65$) sofort in die Augen springt. Auch größere Zahlen (8:13:21; 13:21:34 usw.) bringen das Verhältnis zwar immer genauer, nie aber ganz richtig. — Ins rein Musikalische übersetzt, müßte bei unserm moll-Akkord $e':c'':a''$ (5:8:13), wenn er wirklich rein „goldschnittig" wäre, die Sext *e:c* genau so groß sein wie die Sext *c:a* (!!). Musico sat! — Daher sei hier Gelegenheit genommen, vor jeder „Geometrisierung"[1]) der Tonkunst zu warnen. (Atonalismus, Linearismus u. dgl. stützen sich im Grunde auf starre geometrische Vorstellungen, die das Licht der eindeutigen „Zahl" zu scheuen haben.) Fort mit dem „Vertikalen" (bleibt das „Simultane"); fort mit dem „Horizontalen" (bleibt das „Nacheinander"). Die Schuld an den irreführenden geometrischen Vorstellungen trägt das — Notenpapier („Du siehst, mein Sohn, zum Raum wird hier (— der Klang, die Zahl —) die Zeit"). Vergessen wir nicht, daß es nur der Übertragung des zahl- und zeitgemäß Klanglichen ins Räumliche dienen sollte.

Der goldene Schnitt findet also in unserm Tonsystem keinen Platz.

[1]) Sperrung vom Verf.

[1]) Vgl. auch des Verf. „Die verflossene Musikalität in natürlicher Beleuchtung" — Abs. 2 —, AMZ., 62. Jahrg., Nr. 45.

Muzio Clementi und sein „Gradus ad Parnassum"

Von Dr. Bernhard v. Koskull

„Wer Clementi gründlich durchstudiert, hat zu gleicher Zeit Mozart und andere Autoren mitgelernt, aber umgekehrt ist dies ja nicht der Fall." Beethoven[2]).

Die Studien des „Gradus ad Parnassum" sind Fundament, Ausgangs- und Gipfelpunkt der klassischen Klavieretüde. Die drei Bände des „Gradus" erschienen 1816—1826[3]). Sie umfassen hundert mit besonderer Sorgfalt und Liebe gearbeitete Kompositionen, die in Etüden im engeren Sinne und Kanons, Präludien und Fugen einzuteilen sind. Wie viele Tonsetzer gibt es, die einen klareren Stil geschrieben hätten als Clementi? Er ist ein bedeutender Kontrapunktist. Er gebietet über eine unerschöpfliche Phantasie. Seine Studien gleichen echten edlen Spitzen, die, obgleich im einzelnen bis auf den letzten feinsten Stich mit Hand und Nadel ausgeführt, gerade im Ganzen durch ihre Schönheit wirken, durch ihre Durchsichtigkeit und klaren Umrisse. Erst der gebildete, gereifte Klavierspieler lernt den Wert des „Gradus" voll einschätzen. Nie sollten sich Wenigerberufene Finger und Köpfe daran zerbrechen.

Als beste Vorbereitung für den „Gradus" nennt Bülow mit Recht die Etüden von J. B. Cramer[4]), der ja ein Schüler Clementis war. Ihr reiner Stil, ihr wertvoller musikalischer und technischer Gehalt, ihr mäßiger Umfang empfiehlt sie am meisten dazu. Cramers Etüden sind wie jene gediegene, schöne und zur Erziehung der Jugend immer noch unentbehrliche Literatur, die man im Alter immer wieder gern aufschlägt, um in angenehmen Erinnerungen darin zu blättern. Clementis „Gradus ad Parnassum" aber wird man einen Ehrenplatz zwischen Bachs „Wohltemperiertem Klavier" und Beethovens Sonaten einräumen. Soweit übertrifft der Lehrer den Schüler an künstlerischer Begabung.

Cramer hatte die eigentümliche Gabe, sich in bedeutendere Vorbilder hineinzuhören, das für ihn Brauchbare herauszuhorchen und das Erhorchte stilvoll und wohllautend zu gestalten. So hat er sich geistiges Eigentum seines Meisters nicht nur in einem, ja sogar in mehreren Fällen angeeignet: Er nimmt für seine Etüdensammlung „Dulce et utile"[5]) das schöne Adagio aus einer von Clementis vierhändigen Sonaten[6]). Dieser, entrüstet, klagt darüber in einem Brief an Chr. Härtel, 12. April 1818: „In a preceding Number (Allg. Mus.-Ztg.) another critic takes notice very properly of Cramers plagiarism in his ‚Utile dulce', for he certainly stole the

[2]) Anton Schindler, Biogr. von Ludw. van Beethoven, S. 197, Anmerkung. Münster 1840.

[3]) Vollständige Ausgabe bei Peters (Leipzig).

[4]) Vgl. Bülows Vorrede zu seiner Cramer-Ausgabe.

[5]) op. 55. 1818.

[6]) op. 14, 3.

best and most striking part of my ‚Adagio‘, out of my 3. Duet op. 14“[1]). Es sei ihm gestohlen, und um den Dieb des Plagiats um so besser zu überführen, nahm er eben dieses Thema in seine 14. Etüde auf: „Indeed it is to expose his plagiarism that I have inserted, in my ‚Gradus‘ the same ‚Adagio‘ with the words at the head — ‚Tulit alter honores‘ from Donatus's life of Virgil.“ Vielleicht den schlimmsten „Diebstahl“ soll er an Clementis damals berühmter Sonate in *C*-dur[2]) verübt haben. Die Entlehnungen Cramers aber blieben nicht nur beim rein Musikalischen: Er eignet sich, durch Mitteilung Dritter, sogar Clementis Bezeichnung „Studio“, d. i. „Study“, „Etüde“, an. Auch war es kein schöner Zug von ihm, das er seines Meisters Verdienste an seiner künstlerischen Ausbildung zugunsten seiner früheren Lehrer Schröter und Abel[3]) herabzusetzen suchte; besonders darum wenig schön, weil er sicherlich sein Bestes nur Clementi zu verdanken hatte: Dieser aber beantwortete den Undank seines früheren Schülers nicht mit einem endgültigen Fallenlassen, wie man das wohl annehmen könnte. Sogar unser großer Mozart hat Clementi ausgenutzt: Er nahm das Anfangsthema aus dessen *B*-dur-Sonate[4]) zu seiner „Zauberflöte“-Ouvertüre. Clementi spielte diese Sonate 1784 in Wien vor Kaiser Josef II., während seines „Klavierkampfes“ mit Mozart. Schließlich darf man annehmen, daß sowohl Schumann als auch Chopin stets ein „Handexemplar ‚Gradus‘ in greifbarer Nähe hatten“. Es ist sehr wahrscheinlich, daß dieser z. B. Clementis „Indroduzione in *es*-moll“, wie auch das „Finale“ in *G*-dur[5]) kannte, als er seine „Préludes“ komponierte. Und Schumanns große *C*-dur-Toccata könnte direkt durch Clementis kurzes „Presto“ in *A*-dur[6]) eingegeben sein.

Ein kritikloses Üben von Etüden hemmt jeden Fortschritt; dagegen ein überlegtes, verbunden mit entsprechenden Werken Bachs, bildet das sicherste Fundament für jedes gediegene Klavierspiel. „Schwerere Etüde — leichteres Stück!“ soll die Devise lauten. Clementi hat in seinem „Gradus ad Parnassum“ sämtliche Elemente der klassischen Klaviertechnik genial vereint. Immer wieder kann man sein „schadhaftes Fundament“ daran ausbessern. In unerreichter Weise versteht es Clementi, den Finger gerade auf den jeweils wundesten Punkt des Studierenden zu setzen. Den „Gradus“ kann man sein Leben lang üben; man wird ihn nie überdrüssig; man wird ihn „immer besser“ spielen. Die technischen Probleme, die hohen stilistischen und ästhetischen Werte darin fesseln einen immer wieder.

Eine Reihe von „Gradus“-Auslesen oder -Auswahlen gab es und gibt es. Sie bringen zuwenig oder zuviel. Die weitaus populärste unter ihnen ist wohl noch immer die „Tausig“; jedenfalls die weitaus künstlerischste. Der leider früh verstorbene Liszt-Schüler Carl Tausig (1841—1871), unerreicht als Klaviervirtuose, wählte neunundzwanzig aus den hundert Studien des „Gradus“[7]). Der Empfehlung Bülows, diese Auswahl dürfe „der Adoption seitens aller intelligenten Klavierlehrer empfohlen werden“[8]), möchten wir nicht bedingungslos beipflichten; besonders, wenn man mit Bülow die Cramer-Etüden als Vorbereitung zum „Gradus“ betrachtet. Tausig ließ manch Schwieriges fort, nahm manch Erledigtes auf. Hauptsächlich ist die Kenntnis der eigenartigen Linkstechnik Clementis in den von Tausig übergangenen Studien[9]) unerläßlich zur richtigen Beurteilung des Komponisten und vollständigen Ausbeutung der „Gradus“-Werte. Dies nimmt einen Wunder, da Tausig sich nie genug tun konnte mit der Lösung technischer Fragen[10]). Dank seiner hohen künstlerischen Begabung waren es bei ihm sicherlich nicht nur technische Motive, die seine Auswahl bestimmten, sondern auch künstlerisch-ästhetische. Was ihm nicht gefiel, nahm er eben nicht[1]). Auch möchte man meinen, seine Arbeit sei ihm eines schönen Tages „über“ geworden, er habe sie, einer Künstlerlaune folgend, jäh abgebrochen — so sehr vermißt man Eigenartiges, Ergänzendes. So bleibt seine Auswahl leider mehr oder weniger ein schöner Torso. Von Bedeutung, Tausig ureigen und neu — im ganzen — ist der Fingersatz. Im einzelnen wird aber auch hier Ausgetüfteltes, kaum Spielbares, Unnützes geboten. Ganze Kolonnen von Ziffern türmen sich, den Blick verwirrend, über den einzelnen Noten. Wozu soll man gleich Kunstwerke wie die beiden ersten Etüden seiner Auswahl; die sich so genial aus der einfachen Fünffingerübung aufbauen, durch ein Üben mit 1 2 1 2 entstellen? Dazu genügt die Fingerübung! Ähnlich bei der *H*-dur[2]).

Überflüssig sind die beiden in *C*-dur[3]). Viel wichtiger statt dessen sind die große *E*-dur und die *H*-dur[4]) als schwierige und eigenartige Studien für die Linke. Als ergänzend dürften für die wertvolle Tausig-Auswahl in Betracht kommen, ungefähr progressiv: „Gradus“ 1, *F*-dur. Der schmäleren schwarzen Tasten wegen auch nach *Fis*-dur transponieren. Sie wird durchaus nicht überflüssig durch die *H*-dur[5]), wo hauptsächlich die Rechte spielt. „Gradus“ 60, *es*-moll. Doppelgriffe, Kreuzung der Hände. „Gradus“ 99, *e*-moll. Von Cramer verkürzt und verwässert. „Gradus“ 96, *c*-moll: „Il faut souvent changer de doigt sur la même touche“ (Clementi). Gleitender Fingerwechsel. „Gradus“ 84, *D*-dur. Linke zweistimmig, Sechzehntel mit eingestreuten Prallern und Vorschlägen. Mittelsatz: Doppelgriffkanon. „Gradus“ 66[6]), *A*-dur. Feinste Linkstechnik[7]). Schließlich sei hingewiesen auf die schöne „Gesangsstudie“ mit figurierter Begleitung in *H*-dur[8]), die Cramer zu seiner einfach lieblichen Etüde in *E*-dur[9]) angeregt haben mag, und auf das „Presto“ in *h*-moll[10]).

Muzio Clementi war 1752 in Rom, angeblich von einer deutschen Mutter, geboren. Ein reicher Engländer, entzückt vom Klavierspiel des vierzehnjährigen Knaben, nahm ihn aus Italien mit nach England, das seine eigentliche Heimat werden sollte. Hier fand denn jenes bedeutungsvolle Verschmelzen italienischer und deutscher Elemente statt — der Geister eines Domenico Scarlatti, eines Domenico Paradies mit denen eines Bach und Händel — das seine edle Verkörperung in Muzio Clementi finden sollte. Louis Spohr schildert ihn „als einen Mann von äußerst froher Laune und einnehmendem Wesen“. Ein anderer, ein „Anonymus“, kommt kurz nach dem Hinscheiden Clementis auf ihn zu sprechen: „Seine Rechtschaffenheit wurde niemals angefochten; sie war unanfechtbar. Vom Wuchs war er klein (small), weit unter dem Durchschnittsmaß; sein Verstand war groß und übertraf den Durchschnitt seiner scharfsinnigen Zeitgenossen bei weitem. Manche werden erst durch ihren Beruf emporgehoben; Clementi zeichnete sich den Weg vor, den er verfolgte.“ Er starb als achtzigjähriger Greis am 10. März 1832 auf seinem Landgute Evesham bei London, „nachdem er wenige Tage vorher noch eine Gesellschaft seiner Schüler und Verehrer, unter denen sich auch J. B. Cramer“ befand, durch sein Klavierspiel erbaut hatte[11]).

---

1) Max Unger, J. B. Cramer und Clementi. („Blätter für Haus- und Kirchenmusik“, XIII. Jahrg. 1908/09, S. 53.)

2) op. 2, 1.

3) Ch. Schröter, 1763, gab sich für den „Erfinder des Pianoforte“ aus. Carl Friedr. Abel, 1764, Kapelldirektor der Königin Charlotte von England.

4) op. 47, 2.

5) „Gradus“ 60 u. 81.

6) „Gradus“ 68.

7) Es handelt sich hier nur um die Etüde im engeren Sinne. Die meisterhaft geschriebenen Präludien und Fugen ließ Tausig fort.

8) Vorrede zu seiner „Cramer-Auswahl“, die allerdings an Qualität und Quantität noch immer unübertroffen dasteht.

9) „Gradus“ 66, 71, 84, 91.

10) Wohl verwertete Tausig technische Elemente des „Gradus“ in seinen von seinem Freunde Heinrich Ehrlich herausgegebenen „Täglichen Studien“, die zwar im einzelnen sogar sehr Wertvolles, im ganzen aber zu viel Ausgetüfteltes und den Fortschritt Hemmendes bringen. Hier wird die Fingerübung Selbstzweck!

---

1) Vgl. auch Tausigs Auswahl des „Wohltemperierten Klaviers“ von Bach.

2) Tausig 11.

3) Tausig 12 u. 24 (Orig.: 31 u. 23).

4) „Gradus“ Orig.: 71 u. 91. Letztere apart üben, Sechzehntel in Sextolen und Zweiunddreißigstel verwandeln. Rechte nur gelegentlich mitspielen.

5) Tausig 23 (Orig. 27).

6) Gr. 66 [Notenbeispiel] mit diesem Fingersatz üben. Schnell, leise, deutlich!

7) „Gradus“ 29.

8) Bülow 56 (Orig. 41).

9) „Gradus“ 89.

10) „Harmonicon“, April 1832, S. 88, in „Extracts from the Diary of a Dilettant“. Vgl. M. Unger, „Muzio Clementis Leben“, S. 277. Langensalza 1914. Ein Porträt Clementis, gestochen von Jaquemot 1856, schmückt die von Dr. Fr. Chrysander besorgte Gesamtausgabe des „Gradus ad Parnassum“, Wolfenbüttel (Holle).

11) C. F. Weitzmann, Geschichte des Clavierspiels, 2. Ausgabe. Stuttgart 1879.

Opernstatistik vom August 1937 bis Juli 1938

Vom Prof. Dr. Wilhelm Altmann

Auch für diese Statistik (vgl. die letztvorhergehende[1]) in Jahrgang 1937 Nr. 40 der AMZ.) ist wieder der monatlich erscheinende Deutsche Bühnenspielplan die Quelle; daher sei auch wieder darauf hingewiesen, daß er die Bayreuther und Göttinger Festspiele nicht verzeichnet, wohl aber die früheren österreichischen sowie die deutschsprachigen Bühnen der Schweiz[2]) und der Tschecho-Slowakei, also nicht bloß die reichsdeutschen berücksichtigt. Leider kann ich aus Platzmangel auch diesmal wieder nur die Gesamtsumme der Aufführungen jedes einzelnen Werkes angeben, nicht auch, wo und wie oft es aufgeführt worden ist, doch ist wenigstens (wie seit 1935) mitgeteilt, über wie viele Bühnen jede Oper gegangen ist; wenn es sich nur um eine handelt, ist stets auch der Ort angegeben, bei Ur- und Erstaufführungen Ort und Tag.

Die Titel der **ur-** bzw. auf deutschsprachigen Bühnen erstaufgeführten Opern sind wieder **fett** gedruckt, die der ausgegrabenen aber gesperrt. Ein † vor dem Titel bedeutet, daß das Werk in der vorhergehenden Spielzeit, also 1936/37, ur- bzw. erstaufgeführt worden ist. Die den Abend nicht füllenden Opern, meist Einakter, sind mit * bezeichnet. Die in runden Klammern stehenden Ziffern hinter den Angaben der Bühnen- und Aufführungszahl geben zum Vergleich die betreffenden Zahlen der letzten 3 bzw. 4 Spielzeiten, und zwar in der Reihenfolge 1936/37, 1935/36, 1934/35 und 1933/34 an. Ein — statt der Zahl bedeutet, daß die betreffende Oper damals noch kein Bühnenleben gehabt hat, eine 0, daß sie in der betreffenden Spielzeit nicht wieder aufgeführt worden ist.

Ist eine Oper von einer Bühne auch anderen Orts (z. B. vom Braunschweiger Theater auch in Hildesheim) aufgeführt worden, so ist sie nur als von einer Bühne aufgeführt gerechnet. Kurz angeführt, aber statistisch nicht einbezogen ist die Aufführung eines Werks durch die Antwerpener Oper in Köln. Wohl aber sind die Aufführungen deutscher Bühnen im Auslande, soweit sie im Deutschen Bühnenspielplan mitgeteilt sind, berücksichtigt.

Wieder ist hier im wesentlichen nur das trockene Zahlenmaterial gegeben. Erläuternde Bemerkungen und Ergänzungen, gewissermaßen die Ergebnisse sollen bald folgen.

I. Die aufgeführten Opern nach dem Alphabet der Tonsetzer geordnet nebst Angabe der Zahl der Bühnen, über die sie gegangen sind, und der Aufführungsziffern.

Adam, Adolphe: König für einen Tag (Wenn ich König wäre) 6 (3, 8, 7) Bühnen[3]) 12 (20, 43, 39, 19) Aufführungen[4])
— Die Nürnberger Puppe* 1 [Nürnberg] (0, 0, 3) B. 8 (0, 0, 17, 31) A.
— Der Postillon von Lonjumeau 10 (9, 5, 7) B. 76 (51, 39, 66, 41) A.
d'Albert, Eugen: Die Abreise* 2 (0, 4, 3) B. 9 (0, 11, 8, 0) A.
— Tiefland 34! (45, 40, 47) B. 172! (266, 201, 308, 235) A.
— Die toten Augen 6 (9, 12, 15) B. 17! (47, 55, 89, 51) A.
Auber: Fra Diavolo 15 (18, 11, 9) B. 79! (136, 71, 70, 85) A.
Beethoven: Fidelio 39 (39, 34, 45) B. 205 (203, 206, 308, 223) A.
Bellini: Norma 1 [Berlin, Dtsch. OH] (2, 4, 1) B. 3 (9, 18, 1, 0) A.
Bittner, Julius: Höllisch Gold* 1 [Rostock] (1, 0, 2) B. 2 (3, 0, 4, 5) A.
Bizet: Carmen 32! (48, 45, 49) B. 266! (415, 308, 375, 287) A.
— Djamileh* 1 [Wien] (0, 2, 0) B. 1 (0, 4, 0, 0) A.
— Die Perlenfischer 1 [Hanau] (0, 1, 2) B. 6 (0, 4, 12, 13) A.
Bodart, Eugen: **Spanische Nacht** (16. 10. 37 Mannheim) 7 B. 36 A.
Borodin: Fürst Igor 1 [Hamburg] (1, 2, 1) B. 7 (10, 12, 1, 6) A.

v. Borries, Fritz: **Magnus Fahlander** (2. 10. 37 Düsseldorf) 2 B. 13 A.
Bossi, Renzo: **Volpino der Kupferschmied*** (7. 11. 37 Lübeck) 1 B. 5 A.
Caetani, Roffredo: Hypatia 1 [Basel] (0, 0, 0) B. 5 (0, 0, 0, 0, zuletzt 1927/28: 1) A.
Casella, Alfredo: **Orpheus*** (11. 5. 38 Stuttgart) 1 B. 2 A.
Cilea, Francesco: A d r i a n a L e c o u v r e u r [Urauff. 1902] 2 (0, 0, 0) B. 20 (0, 0, 0, 0) A.
Cornelius: Der Barbier von Bagdad 6 (10, 11, 3) B. 31! (52, 56, 10, 34) A.
— Der Cid 1 [Stuttgart] (0, 0, 0) B. 6 (0, 0, 0, 0) A.
Dittersdorf: Doktor und Apotheker 1 [Koblenz] (0, 3, 0) B. 4 (0, 27, 0, 0) A.
Donisch, Max: Soleidas bunter Vogel* 2 (2, 2, 0) B. 8 (8, 9, 0, 7) A.
Donizetti: Don Pasquale 8 (6, 4, 4) B. 46! (25, 25, 27, 20) A.
— Lucia von Lammermoor 3 (1, 1, 1) B. 25 (1, 1, 3, 1) A.
— Die Regimentstochter 12 (12, 10, 12) B. 83 (81, 75, 91, 34) A.
Dvořák: Russalka 1 [Außig] (0, 0, 0) B. 3 (vorher zuletzt 1930/31: 4) A.
Egk, Werner: Die Zaubergeige 4 (8, 19, 2) B. 13! (43, 104, 9, —) A.
Flotow: Alessandro Stradella 3 (6, 7, 9) B. 13! (30, 32, 31, 25) A.
— Martha 28 (35, 36, 27) B. 228! (259, 306, 221, 193) A.
v. Franckenstein, Clemens: Li-Tai-Pe (Des Kaisers Dichter) 1 [Wiesbaden] (0, 0, 1) B. 5 (0, 0, 6, 3) A.
†Frank, Marco: Die fremde Frau 2 (1, —, —) B. 3 (6, —, —, —) A.
Gerdes, Kurt: **Ein Fest auf Haderslevhuus** (17. 10. 37 Krefeld) 1 B. 5 A.
†Gerster, Ottmar: Enoch Arden 23! (10, —, —) B. 117! (62, —, —, —) A.
— Madame Liselotte 1 [Frankfurt a. M.] (3, 0, 7) B. 5 (18, 0, 36, 43) A.
Giannini, Vittorio: **Das Brandmal** (2. 6. 38 Hamburg) 1 B. 3 A.
Giordano: André Chenier 2 (2, 4, 2) B. 11 (4, 20, 6, 1) A.
Glinka: Das Leben für den Zaren 1 [Stuttgart] (1, 0, 0) B. 2 (4, 0, 0, 0) A.
Gluck: Der betrogene Kadi* 2 (0, 0, 3) B. 4 (0, 0, 10, 28) A.
— Iphigenie in Aulis 5 (2, 2, 1) B. 26 (8, 7, 5, 4) A.
— Iphigenie auf Tauris 11 (3, 2, 1) B. 44 (19, 19, 3, 15) A.
— D i e L i e b e d e r D i a n a* [ursprünglicher Titel?] 1 [Remscheid 2. 12. 37] B. 1 A.
— Die Maienkönigin* 2 (1, 2, 2) B. 7 (3, 15, 11, 4) A.
— Orpheus und Eurydice 13 (8, 8, 5) B. 48 (32, 32, 27, 29) A.
— P a r i s u n d H e l e n a 1 [Weimar 30. 11. 37] B. 3 A.
— Die Pilger von Mekka 2 (0, 1, 2) B. 11 (0, 6, 7, 0) A.
Götz: Der Widerspenstigen Zähmung 7 (2, 1, 3) B. 42! (12, 24, 10, 13) A.
Goldmark: Die Königin von Saba 1 [Wien vor dem 13. 3. 38] (1, 0, 1) B. 2 (2, 0, 3, 2) A.
Gotovac, Jacob: **Ero der Schelm** (3. 4. 38 Karlsruhe) 1 B. 7 A.
Gounod: Margarete (Faust) 28! (17, 10, 16) B. 85 (80, 51, 76, 46) A.
Graener, Paul: Don Juans letztes Abenteuer 2 (3, 1, 0) B. 10 (11, 8, 0, 0) A.
— Friedemann Bach 1 [Bonn] (3, 5, 3) B. 9 (19, 22, 13, 52) A.
— Hanneles Himmelfahrt 1 [Mannheim] (1, 0, 1) B. 10 (5, 0, 1, 8) A.
— Schirin und Gertraude 3 (5, 5, 0) B. 13 (22, 21, 0, 32) A.
Grétry: F r e u n d s c h a f t u n d L i e b e* 1 [Erfurt 10. 5. 38, bearb. von Bruno Laass] 4 A.
Haas, Joseph: **Tobias Wunderlich** (24. 11. 37 Kassel) 1 B. 13 A. [davon 3 Berliner Gastspiel]
Händel: Herakles 2 (1, 0, 0) B. 3 (1, 0, 0, 0) A.
— Julius Caesar 2 (5, 6, 6) B. 15 (36, 37, 21, 12) A.
[— P t o l o m e o. Göttinger Festspiele 2]
— Radamisto 1 [Düsseldorf] (1, —, —) B. 5 (3, —, —, —) A.
— Rodelinde 1 [Halle] (0, 1, 3) B. 7 (0, 5, 19, 0) A.
— Xerxes 1 [Münster] (3, 4, 3) B. 11 (14, 22, 18, 0) A.
†Haug, Hans: Tartuffe 1 [Bern] (1, —, —) B. 4 (5, —, —, —) A.
Haydn (Mark Lothar): Die Welt auf dem Monde 1 [Oldenburg] (2, 0, 0) B. 4 (20, 0, 0, 10) A.
Heger, Robert, Bettler Namenlos 2 (1, 2, 1) B. 9 (4, 10, 8, 7) A.
Hindemith, Paul: **Mathis der Maler** (28. 4. 38 Zürich) ? A.
Humperdinck: Hänsel und Gretel* 23 (23, 24, 26) B. 145! (165, 190, 144, 119) A.
— Königskinder 11 (12, 10, 8) B. 60! (84, 59, 42, 117) A.

---

[1]) In dieser sind leider Casellas Ungetreue Tochter, Strawinskys Persephone als Opern angeführt, während es Ballette sind.

[2]) Das Z ü r i c h e r S t a d t t h e a t e r hat seit Oktober 1937 seinen Spielplan nicht mehr eingeschickt. Der Versuch, ihn nachträglich zu erhalten, ist leider ergebnislos gewesen. Es wurde aber wenigstens die Uraufführung von Hindemiths Mathis der Maler in diese Statistik aufgenommen.

[3]) Im folgenden mit B. abgekürzt.

[4]) Im folgenden mit A. abgekürzt.

Janáček, Leoš: Jenufa 3 (2, 6, 1) B. 14 (6, 22, 5, 0) A.
— Sache Makropoulos 1 [Wien, Theater a. d. Wien] B. 1 (zuerst und zuletzt 1928/29: 4) A.
Ibert: Der König von Yvetot 1 [Prag] (1, 1, —) B. 5 (2, 9, —) A.
Kaminski, Heinrich: Jürg Jenatsch 1 [Nürnberg] (0, 0, 0) B. 6 (zuerst und zuletzt 1928/29: 5) A.
Kempff, Wilhelm: **Die Fastnacht von Rottweil** (27. 11. 37 Hannover) 1 B. 9 A.
Kienzl: Der Evangelimann 14! (21, 23, 31) B. 65! (123, 117, 106, 115) A.
— Der Kuhreigen 1 [Wien] (1, 3, 0) B. 3 (1, 10, 0, 26) A.
†v. Klenau, Paul: Rembrandt van Rijn 1 [Berlin] (2, —, —) B. 1 (11, —, —, —) A.
Kodály, Zoltán: **Die Spinnstube*** (9. 2. 38 Braunschweig) 1 B. 8 A.
Křenek, Ernst: **Karl V.** (22. 6. 38 Prag) 1 B. 1 A.
Kreutzer, Konradin: Das Nachtlager von Granada 5 (4, 7, 3) B. 45! (16, 41, 15, 71) A.
Kusterer, Arthur: Der Diener zweier Herren 3 (3, 2, —) B. 11 (14, 12, —, —) A.
Leoncavallo: Bajazzi* 45 (37, 36, 42) B. 354! (243, 228, 264, 297) A.
Lichius, Josef: **Der Sohn** (24. 5. 37 Königsberg) 1 B. 5 A.
Lortzing: Die beiden Schützen 6 (7, 5, 3) B. 46! (80, 28, 10, 20) A.
— Die Rolandsknappen u. d. T. Die Glücksnarren, bearb. v. Hensel-Haerdrich (26. 10. 37 Kassel und Rostock) 2 B. 11 A.
— Der Großadmiral (Treumann-Mette) 2 (4, 1, —) B. 9 (22, 6, —, —) A.
— Die kleine Stadt (Hans Sachs, bearb. v. Hensel-Haerdrich) 1 [Wilhelmshaven] (3, 10, 9) B. 6 (11, 61, 54, —) A.
— Die Opernprobe* 2 (1, 3, 4) B. 6 (7, 9, 16, 17) A.
— Undine 20 (18, 22, 28) B. 179! (155, 143, 215, 138) A.
— Der Waffenschmied 33 (29, 25, 33) B. 269! (247, 163, 223, 370) A.
— Der Wildschütz 22! (34, 24, 24) B. 137! (241, 205, 207, 218) A.
— Zar und Zimmermann 31 (25, 39, 36) B. 288! (192, 293, 321, 317) A.
Lothar, Mark: **Schneider Wibbel** (12. 5. 38 Berlin, Staatsop.) 1 B. 6 A.
Lualdi, Adriano: **Der Hummer*** (5. 3. 38 Leipzig) 1 B. 9 A.
— **Der Teufel im Kirchturm*** (11. 5. 38 Stuttgart) 1 B. 2 A.
Maillart: Das Glöckchen des Eremiten 3 (2, 11, 4) B. 12 (6, 49, 18, 39) A.
Malipiero, G. F.: Der falsche Harlekin* 1 [Stuttgart] (0, 0, 0) B. 2 (zuletzt 1928/29: 10) A.
Marschner: Hans Heiling 7 (6, 4, 5) B. 38 (30, 30, 24, 39) A.
— Der Holzdieb* 1 [Berlin, Dtsch. OpH.] B. 4 (zuletzt 1927/28: 1) A.
— Der Vampyr 1 [Stendal] (1, 0, 1) B. 3 (5, 0, 5, 2) A.
Mascagni: Cavalleria rusticana* 45! (37, 30, 40) B. 352! (232, 181, 244, 285) A.
Massenet: Manon 6 (3, 2, 3) B. 36! (8, 7, 17, 15) A.
Maurick, Ludwig: **Simplizius Simplizissimus** (23. 4. 38 Düsseldorf) 1 B. 4 A.
Meyer-Olbersleben, Ernst: **Irrwisch** (17. 6. 38 Wiesbaden) 1 B. 4 A.
Mohaupt, Richard: **Die Wirtin von Pinsk** (10. 2. 38 Dresden) 1 B. 2 A.
Moniuszko: Halka 1 [Würzburg] (2, 3, 2) B. 4! (11, 20, 12, 12) A.
Mozart: Bastien und Bastienne* 4 (4, 3, 6) B. 9 (11, 6, 20, 14) A.
— Così fan tutte 14 (15, 15, 10) B. 75 (76, 62, 49, 47) A.
— Don Giovanni 17 (24, 25, 17) B. 94! (128, 138, 98, 79) A.
— Die Entführung aus dem Serail 27 (24, 24, 18) B. 128 (130, 196, 98, 96) A.
— Figaros Hochzeit 27 (30, 32, 35) B. 162! (192, 233, 192, 194) A.
— Die Gärtnerin aus Liebe 2 (6, 10, 5) B. 8! (43, 45, 21, 0) A.
— Idomeneo (Wolf-Ferrari) 1 (1, 1, 0) B. 1 (1, 1, 0, 0) A.
— Der Schauspieldirektor* 2 (1, 3, 4) B. 17! (4, 6, 17, 21) A.
— Titus 1 [Nürnberg; bearb. v. Meckbach z. 1. M.] (2, 1, 0) B. 1 (6, 1, 0, 4) A.
— Zaide* 1 [Mannheim] (1, 1, —) B. 3 (1, 1, 0, 0) A.
— Die Zauberflöte 22 (23, 26, 31) B. 144! (168, 162, 212, 186) A.
†Müller, Sigfrid Walther: Schlaraffenhochzeit 1 (1, —, —) B. 5 (8, —, —, —) A.
Mussorgsky: Boris Godunow 6 (10, 8, 6) B. 26! (52, 66, 45, 12) A.
— (Tscherepnin): **Die Heirat*** (14. 11. 47 Essen) 1 B. 3 A.
— Der Jahrmarkt von Sorotschintzy 1 [Essen] (1, 0, 1) B. 3 (2, 0, 4, 0) A.
Neefe, Chr. Gottl.: Die Einsprüche* (A. Henseler) 1 B. [Bonn 12. 11. 37] 7 A.
Neßler, Der Trompeter von Säkkingen 1 [Konstanz] (0, 0, 3) B. 10 (0, 0, 12, 21) A.
Nicolai: Die lustigen Weiber von Windsor 23! (30, 26, 29) B. 160! (199, 173, 195, 247) A.
Offenbach: Hoffmanns Erzählungen 3 (7, 3, 7) [nicht reichdtsche] B. 8 (31, 12, 18, 86) A.
†Orff, Carl: Carmina Burana* 1 [Frankfurt a. M.] (1, —, —) B. 5 (4, —, —, —) A.
Paumgartner, Bernhard: Rossini in Neapel 1 [Nürnberg] (5, 1, —) B. 8 (26, 10, —, —) A.
Pergolese: Die Magd als Herrin* 1 [Rostock] (1, 5, 3) B. 5 (1, 15, 12, 7) A.
Pfitzner: Der arme Heinrich 1! (6, 8, 5) B. 1! (30, 24, 33, 8) A.
— Christelflein 2 (7, 5, 7) B. 9! (28, 19, 34, 58) A.
— Das Herz 2 (3, 2, 3) B. 15 (11, 14, 18, 13) A.
— Palestrina 5 (3, 6, 6) B. 27! (6, 31, 16, 41) A.
— Die Rose vom Liebesgarten 1 [Wiesbaden] (2, 0, 1) B. 3! (10, 0, 3, 10) A.
Puccini: Bohème 41 (43, 52, 33) B. 238! (349, 338, 214, 216) A.
— Gianni Schicchi* 5! (12, 9, 11) B. 37! (74, 54, 50, 17) A.
— Madame Butterfly 37! (52, 36, 44) B. 317! (407, 285, 260, 284) A.
— Das Mädchen aus dem goldenen Westen 6 (6, 4, 5) B. 23 (27, 13, 15, 35) A.
— Manon Lescaut 5! (10, 1, 7) B. 22! (52, 4, 47, 25) A.
— Der Mantel* 2 (4, 6, 6) B. 7! (15, 21, 28, 30) A.
— Die Schwalbe 1 [Chemnitz] (0, 0, 1) B. 7 (0, 0, 7, 0) A.
— Schwester Angelica* 1 [Pforzheim] (0, 1, 1) B. 3 (0, 2, 3, 0) A.
— Tosca 44 (46, 46, 45) B. 201! (242, 341, 228, 161) A.
— Turandot 9 (7, 5, 9) B. 64! (41, 24, 37, 39) A.
Reiter, Joseph: Der Bundschuh*, neu bearb. 1 [Berlin, Dtsch. OpH.] B. 5 A. [zuletzt 1901]
— Der Totentanz* 1 [Berlin, Dtsch. OpH.] B. 5 [zuletzt 1906] A.
Respighi, Ottorino: Die Flamme 2 (3, 1, —) B. 7 (13, 3, —, —) A.
Reutter, Hermann: Dr. Joh. Faust 3! (11, 2, —) B. 11! (57, 11, —, —) A.
v. Reznicek, E. N.: Donna Diana 1 (4, 8, 4) B. 1! (15, 40, 13, 28) A.
— Der Gondoliere des Dogen* 1 [Pforzheim] (1, 0, 1) B. 3 (2, 0, 2, 3) A.
— Spiel oder Ernst?* 1 [Wiesbaden] (2, 4, 2) B. 8 (11, 20, 6, 0) A.
Rimsky-Korssakow: Die Legende von der unsichtbaren Stadt Kitesch 1 [Berlin, Staatsop.] (2, 1, 1) B. 1 (8, 1, 7, —) A.
Roselius, Ludwig: Godiva 1 [Freiburg] (2, 1, 0) B. 2 (7, 4, 0, 9) A.
Rossini: Angelina = Cenerentola (Röhr) 1 [Stettin] (0, 3, 1) B. 8 (0, 20, 14, 7) A.
— Der Barbier von Sevilla 32 (28, 23, 18) B. 232! (314, 109, 91, 138) A.
— Die diebische Elster, bearb. v. A. Treumann-Mette 1 (Breslau 24. 11. 37) B. 7 A.
— Die Italienerin in Algier (Röhr) 2 (2, 0, 1) B. 10 (3, 0, 5, 0) A.
— vgl. Paumgartner: Rossini in Neapel
— Wilhelm Tell 1 [Aachen] (0, 1, 3) B. 7 (0, 3, 14, 14) A.
Saint-Saëns: Samson und Delila 1 [Bern] (0, 0, 1) B. 6 (0, 0, 6, 15) A.
Salmhofer, Franz: **Iwan Sergewitsch Tarassenko*** (9. 3. 38 Wien, Staatsop.) 1 B. 1 A.
Schenk: Der Dorfbarbier* 1 [Münster] (1, 0, 1) B. 4 (2, 0, 6, 6) A.
Schillings, Max: Ingvelde 1 [Berlin, Staatsop. 3. 5. 38] B. 4 A. [zuletzt 1915?]
— Mona Lisa 10 (12, 11, 9) B. 44! (61, 69, 39, 100) A.
†Schoeck, Othmar: Massimilla Doni 1 [Dresden] (2, —, —) B. 1 (14, —, —, —) A.
†Schultze, Norbert Schwarzer Peter 32 (2, —, —) B. 298! (27, —, —, —) A.
Schumann, Robert: Genoveva 1 [Chemnitz] (0, 0, 1) B. 9 (0, 0, 5, 0) A.
Sehlbach, Erich: **Signor Caraffa** (Der musikalische Quacksalber) (19. 3. 38 Duisburg) 1 B. 5 A.
v. Simon, Walter: Das korsische Gesetz* 1 [Tilsit] (1, 0, 0) B. 2 (7, 0, 0, 3) A.
Smetana: Dalibor 2 (0, 1, 1) B. 8 (0, 2, 1, 4) A.
— Die verkaufte Braut 41 (27, 17, 35) B. 286! (200, 100, 108, 102) A.

Spontini: Die Vestalin 1 [Duisburg] (1, 0, 0) B. 1 (6, 0, 0, 0) A.
Stieber, Hans: Der Eulenspiegel 1 [Lübeck] (1, 1, —) B. 1 (5, 12, —, —) A.
Strauß, Richard: Die ägyptische Helena 1 [Graz] (0, 0, 1) B. 3 (0, 0, 9, 6) A.
— Arabella 12 (10, 10, 27) B. 57 (38, 39, 115, 431) A.
— Ariadne auf Naxos, Urfassung 1 [Liegnitz] (0, 0, 0) B. 3 (zuletzt 1928/29: 6) A.
— Ariadne auf Naxos, II. Fassung 14 (6, 6, 12) B. 59! (23, 20, 44, 32) A.
— Elektra 10 (8, 3, 1) B. 28 (38, 4, 17, 28) A.
— **Der Friedenstag*** (24. 7. 38 München) 1 B. 2 A.
— Intermezzo 1 [München] (1, 2, 3) B. 2 (4, 7, 9, 14) A.
— Der Rosenkavalier 35 (33, 28, 32) B. 230! (207, 143, 218, 139) A.
— Salome 2 (4, 3, 11) B. 8! (22, 5, 31, 39) A.
Thomas, Ambroise: Mignon 19 (5, 5, 13) B. 149! (17, 32, 63, 62) A.
Trantow, Herbert: **Odysseus bei Circe** (29. 5. 38 Braunschweig) 1 B. 4 A.
Tschaikowsky: Eugen Onegin 6 (5, 6, 11) B. 32 (20, 18, 53, 20) A.
— Jolanthe* 1 [Gera] (0, 1, 0) B. 6 (0, 7, 0, 0) A.
— Mazeppa 1 [Mannheim] (0, 0, 1) B. 8 (0, 0, 5, 0) A.
— Pique Dame 2 (3, 2, 4) B. 11 (19, 8, 16, 13) A.
Ueter, Karl: **Der Erzgräber** (21. 10. 37 Freiburg) 1 B. 7 A.
Veidl, Theo: Kleinstädter 1 [Breslau] (1, 0, 1) B. 4 (6, 0, 5, —) A.
Verdi: Aida 37 (31, 37, 41) B. 226 (233, 235, 260, 198) A.
— Don Carlos 16 (6, 8, 13) B. 72! (36, 35, 42, 58) A.
— Falstaff 4 (6, 4, 3) B. 21 (31, 23, 18, 7) A.
— Das heilige Feuer — s. Die Schlacht bei Legnano
— Luise Miller 1 [Karlsruhe] (1, 0, 0) B. 2 (12, 0, 0, 0) A.
— Macbeth 1 [Dresden] (4, 5, 6) B. 3! (13, 18, 37, 37) A.
— Die Macht des Schicksals 10 (16, 18, 15) B. 65! (91, 93, 109, 92) A.
— Der Maskenball 25 (22, 35, 23) B. 149! (110, 206, 106, 102) A.
— Othello 18 (15, 17, 15) B. 104! (84, 89, 71, 104) A.
— Rigoletto 40 (45, 47, 48) B. 226! (281, 296, 268, 266) A.
— Die Schlacht bei Legnano u. d. T. Das heilige Feuer (Jul. Kapp) 1 [Chemnitz] (1, —) B. 11 (1; Or. 0, 0, 7) A.
— Simon Boccanegra 1 [Bremerhaven] (0, 1, 3) B. 4 (0, 16, 12, 30) A.
— Die sizilianische Vesper 3 (2, 3, 6) B. 19 (9, 10, 37, 39) A.
— La Traviata (Violetta) 36 (31, 32, 29) B. 236 (215, 219, 235, 100) A.
— Der Troubadour 42 (41, 38, 43) B. 267! (228, 254, 256, 234) A.
[Veremans: **Anna Marie.** Antwerpener Gastspiel in Köln].
Wagner, Richard: Die Feen 1 [Leipzig] (0, 0, 0) B. 8 (zuletzt 1932/33: 8) A.
— Der fliegende Holländer 32 (39, 30, 34) B. 199! (271, 203, 200, 241) A.
— Die Götterdämmerung 29 (24, 23, 25) B. 64 (60, 61, 73, 61) A.
— Die Hochzeit* 1 [Leipzig] (0, 0, 0) B. 2 (zuerst und zuletzt 1932/33: 3) A.
— Das Liebesverbot 2 (3, 0, 1) B. 16 (22, 0, 4, 6) A.
— Lohengrin 35 (34, 36, 38) B. 236 (244, 229, 251, 271) A.
— Die Meistersinger von Nürnberg 41 (34, 35, 43) B. 203 (195, 218, 226, 258) A.
— Parsifal 27 (24, 33, 25) B. 82! (73, 108, 85, 103) A.
— Das Rheingold 34 (26, 25, 24) B. 87 (84, 93, 73, 80) A.
— Rienzi 6 (8, 12, 15) B. 26! (57, 61, 97, 102) A.
— Siegfried 32 (31, 31, 34) B. 84 (77, 104, 93, 79) A.
— Tannhäuser 30! (36, 39, 41) B. 192! (231, 316, 292, 232) A.
— Tristan und Isolde 29 (27, 25, 32) B. 69 (73, 62, 102, 60) A.
— Die Walküre 43 (37, 36, 39) B. 134 (122, 162, 145, 139) A.
Wagner, Siegfried: Der Bärenhäuter 1 [Köln] (2, 1, 3) B. 5 (13, 6, 17, 3) A.
— Der Schmied von Marienburg 1 [Berlin, Staatsop.] (0, 1, 2) B. 2 (0, 5, 9, 0) A.
— Schwarzschwanenreich 1 [Mannheim] (1, 0, 0) B. 2 (4, 0, 0, 0) A.
— Sonnenflammen 1 [Königsberg] (1, 0, 0) B. 2 (7, 0, 0, 0) A.
v. Weber: Abu Hassan* 2 (11, 2, 3) B. 3! (44, 6, 9, 30) A.
— Euryanthe 2 (8, 2, 2) B. 9! (29, 7, 3, 7) A.
— Der Freischütz 34 (45, 44, 48) B. 249! (437, 340, 310, 378) A.
— Oberon 9 (13, 10, 3) B. 64 (66, 65, 18, 42) A.
Weinberger, Jaromir: **Wallenstein** (18. 11. 37 Wien, vor dem 13. 3. 38) 1 B. 4 A.
Weismann, Julius: Leonce und Lena 1 [Karlsruhe] (zuletzt 1925/26: 4) B. 3 A.
— Schwanenweiß 1 [Nordhausen] (2, 0, 3) B. 8 (9, 0, 12, 10) A.
Wendland, Woldemar: Das kluge Felleisen* 1 [Kaiserslautern] (0, 0, 1) B. 4 (0, 0, 1, 0) A.
Wolf, Bodo: Ilona oder das Fest in Budapest 1 [Mannheim] (0, 1, —) B. 3 (0, 5, —, —) A.
Wolf, Hugo: Der Corregidor 1! [Essen] (3, 3, 0) B. 4! (9, 13, 0, 0) A.
Wolf-Ferrari, Ermanno: Aschenbrötel, neu bearb. (18. 12. 37 Bremen) 1 B. 5 [zuletzt 1904?] A.
— †Il campiello 5 (7, —, —) B. 24! (57, —, —, —) A.
— Der Liebhaber als Arzt* 1 [Hannover] (0, 1, 0) B. 7 (0, 4, 0, 0) A.
— Die neugierigen Frauen 3 (2, 2, 0) B. 19 (12, 11, 0, 5) A.
— Die schalkhafte Witwe 2 (1, 1, 0) B. 6 (10, 4, 0, 0) A.
— Der Schmuck der Madonna 3 (2, 0, 0) B. 17 (10, 0, 0, 8) A.
— Sly 5 (8, 7, 4) B. 21 (29, 30, 21, 11) A.
— Susannens Geheimnis* 9 (7, 9, 4) B. 56! (18, 36, 18, 24) A.
— Die vier Grobiane 2 (5, 5, 7) B. 19! (26, 24, 46, 37) A.
Zandonai: Die Kavaliere von Eckeby 1 [Trier] (0, 0, 0) B. 7 (zuerst und zuletzt 1929/30: 6) A.
Zillig, Winfried: **Opfer*** (12. 11. 37 Hamburg) 1 B. 4 A.
Zöllner, Heinr.: Die versunkene Glocke 1 [Hamburg-Altona] (0, 0, 1) B. 1 (0, 0, 1, 0) A.

Das sind im ganzen 241 (236, 221, 245, 240) Opern; davon sind 150 (159, 139, 154) deutsche, 57 (48, 45, 47) italienische, 15 (11, 18, 20) französische, 10 (9, 9, 10) russische, 6 (5, 4, 7) tschechische, 1 (1, 1, 1) polnische, 1 (0, 0, 0) südslawische und 1 (1, 1, 2) ungarische. Uraufgeführt bzw. auf deutschen Bühnen erstaufgeführt wurden 27 (21, 23, 26, 21) Werke, davon waren 18 deutsche, 5 italienische und je 1 russisches, südslawisches, tschechisches und ungarisches. Ausgegraben wurden 13 (10, 11, 16, 41) Opern, darunter 9 deutsche, 3 italienische und 1 französische. Nicht den Abend füllend waren 43 (32, 29, 42, 48) Opern. Die Hälfte der aufgeführten Opern, nämlich 121, stammte von lebenden oder in diesem Jahrhundert gestorbenen Tonsetzern.

Von 113 (122, 108, 123, 118) Tonsetzern rührten die aufgeführten Opern her. Davon sind 70 (83, 68, 79, 79) Deutsche, 20 (16, 13, 16, 13) Italiener, 11 (10, 16, 14, 15) Franzosen, 5 (6, 5, 4, 4) Russen, 4 (4, 2, 3, 4) Tschechen, 1 Pole, 1 Südslawe [zum ersten Male in Deutschland berücksichtigt] und 1 Ungar.

II. Opern, die noch 1936/37 gegeben wurden, aber 1937/38 verschwunden sind.

Atterberg: Flammendes Land (Der Schelm von Bergen) 1 (1, 1) B. 3 (5, 3, 6, —) A.
Bittner, Julius: Das Rosengärtlein 1 B. 5 A. (zuletzt 1927/28 3 B. 15)
Blodek: Im Brunnen* 1 B. 1 A. (zuletzt 1928/29: 1 A.)
†Bodart: Hirtenlegende, Neufassung 1 B. 5 (0, 0, 2, 3 alte Fassung) A.
Brandts-Buys: Die Schneider von Schönau 8 (5, 1) B. 41 (28, 4, 7, 8) A.
Breitkopf, Chr. Gottlob: Die Laune des Verliebten [Ausgrabung] 1 B. 3 A.
Chemin-Petit: Der gefangene Vogel* 1 B. 5 A. (zuletzt 1927/28).
Cimarosa: Die heimliche Ehe 1 (1, 0) B. 1 (12, 0, 0, 10) A.
Donizetti: Der Liebestrank 1 (0, 1) B. 4 (0, 4, 4, 10) A.
†Finke, Fidelio: Die Jakobsfahrt 1 B. 3 A.
Fischer, Karl August: Ulenspeegel 1 (0, 1) B. 2 (0, 3, —, —) A.
v. Flotow: Sein Schatten (Scheffler) 1 (0, 0) B. 7 (0, 0, 17, —) A.
Gluck: Alceste 2 (2, 2) B. 5 (9, 12, 2, 10) A.
— Die listigen Mädchen* 1 (0, 0) B. 1 (0, 0, 0, 0) A.
Graener, Paul: Der Prinz von Homburg 3 (2, 1) B. 12 (10, 8, —, —) A.
Graun: Montezuma [Ausgrabung] 1 B. 8 A.
†Henneberg, Albert: Inka 1 B. 8 A.
Henrich, Hermann: Beatrice 1 (1, —) B. 2 (3, —, —, —) A.
†Heß, Ludwig: Tranion oder Das Hausgespenst 1 B. 3 A.
Miller, Joh. Adam: Lottchen am Hofe 1 (1, 0) B. 6 (9, 0, 0, 0) A.
Hoffmann, E. T. A.: Aurora 1 (0, 0) B. 3 (0, 0, 5, 0) A.
Hubay, Jenö: Anna Karenina 2 (1, 1) B. 9 (7, 9, 0, 11) A.
Humperdinck: Die Heirat wider Willen 1 (4, 1) B. 6 (23, 5, 7, 0) A.
Kienzl: Don Quixote 1 (0, 0) B. 4 (0, 0, 1, 0) A.
Kormann, H. L.: Belcanto* 1 (0, 0) B. 3 (zuerst und zuletzt 1926: 2) A.
†Kunz, Ernst: Vreneli ab em Guglisberg 1 B. 5 A.
Kusterer: Was Ihr wollt 1 (2, 3) B. 4 (16, 17, 4, 3) A.
Lortzing: Prinz Caramo [Ausgrabung] 1 B. 10 A.
†Mattausch: Pußta 1 B. 7 A.

Maurick: Die Heimkehr des Jörg Tilman 2 (1, 1) B. 12 (2, 5, —, —) A.
Meyerbeer: Die Afrikanerin 2 (2, 1) B. 4 (9, 1, 0, 0) A.
Noetzel: Meister Guido 1 (0, 0) B. 3 [zuletzt 1932/33: 1] A.
Oberleithner: Der eiserne Heiland 1 (0, 1) B. 2 (5, 8, 0, 4) A.
v. Pászthory: Die Prinzessin und der Schweinehirt 1 B. 5 A.
Pergolese: Spott und Eifersucht* 1 (0, 0) B. 1 (0, 0, 6, 0) A.
Ponchielli: Gioconda 2 (2, 1) B. 6 (13, 2, 5, 0) A.
†v. Reznicek: Till Eulenspiegel. Neufassung 1 B. 2 A.
Richter, Ernst: Taras Bulba 5 (1, 1) B. 28 (6, 6, —, —) A.
Rimsky-Korssakow: Die Zarenbraut 1 (0, 0) B. 4 [zuletzt 1931/32: 8] A.
Rinaldo da Capua: Die chinesischen Mädchen 2 (0, 0) B.
†Roussel: Das Testament der Tante Karoline 1 B. 4 A.
†Schilling, Hans: Baronin Vonstenland 1 B. 3 A.
Schliepe: Der Herr von gegenüber* 1 (2, 1) B. 1 (8, 2, 3, —) A.
Schmidt, Franz: Notre Dame 1 (0, 0) B. 6 [zuletzt 1926/27: 10] A.
Schoeck: Vom Fischer un syner Fru* 1 (0, 0) B. 3 (0, 0, 0, 9) A.
Schubert, Franz: Der häusliche Krieg* 1 (3, 0) B. 3 (6, 0, 0, 4) A.
v. Seckendorf: Lila [Ausgrabung] 1 B. 1 A.
†Sehlbach: Galilei 1 B. 10 A.
Siegel, Rudolf: Herr Dandolo 1 (0, 0) B. 4 (0, 0, 0, 0) A.
Smetana: Der Kuß 1 (0, 1) B. 5 (0, 3, 3, 0) A.
Steinbrecher: Der liebe Augustin 1 (1, —) B. 3 (4, —, —, —) A.
Strauß, Richard: Die Frau ohne Schatten 4 (4, 4) B. 22 (13, 10, 9, 12) A.
— Die schweigsame Frau 1 (2, 1) B. 3 (9, 4, —, —) A.
Verdi: Ernani 1 (1, 1) B. 7 (3, 12, 0, 5) A.
Vollerthun: Der Freikorporal 1 (0, 0) B. 3 (0, 0, 0, 12) A.
Wagner, Siegfried: An allem ist Hütchen schuld 2 (3, 2) B. 5 (6, 12, 3, 0) A.
— Herzog Wildfang 1 (0, 0) B. 5 (0, 0, 2, 0) A.
— Der Kobold 1 (0, 0) B. 2 (0, 0, 7, 0) A.
— Sternengebot 1 (1, 0) B. 2 (7, 0, 0, 0) A.
Wagner-Régeny: Der Günstling 5 (17, 8) B. 17 (73, 37, —, —) A.
Weinberger, Jaromir: Schwanda der Dudelsackpfeifer 1 (0, 3) B. 3 (0, 8, 3, 27) A.
†Wenzel-Traunfels: Die Sühne* 1 B. 4 A.
†Werther, Franz: Das verbotene Lied 1 B. 3 A.

Das sind 63 (58, 77, 73, 92), darunter (mit † bezeichnet) 13 (15, 13, 12, 18) damals uraufgeführte Opern. Von lebenden Tonsetzern befinden sich darunter 34 (30). Vgl. besonders Atterberg, Bittner, Bodart, Brandts-Buys, Finke, Gluck, Graener, Graun, Hubay, Humperdinck, Kienzl, Kusterer, Lortzing, Maurick, Noetzel, Oberleitner, Ponchielli, Richter, Roussel, Schilling, Franz Schmidt, Sehlbach, Siegel, Smetana, Strauß, Verdi, Vollerthun, S. Wagner, Wagner-Régeny, Weinberger. (Fortsetzung folgt)

Architektur wird Klang

Von Dr. Hans Joachim Zingel

Es gehört wohl zu den reizvollsten und nachhaltigsten Erlebnissen unserer an festlichen Musikdarbietungen reichen Zeit, im alten Markgräflichen Opernhaus in Bayreuth, in diesem köstlichen Kleinod höfischer Baukunst, Musik aus dem 18. Jahrhundert zu hören. In stilvoller Umrahmung werden dort Klänge laut, die einer längst entschwundenen Epoche entstammen, einer Epoche freilich, die im Bayreuth von heute, in dem während der sommerlichen Festwochen der Strudel internationalen Verkehrs tost, deutlich zu uns spricht: Schloß- und Theaterbauten künden von einstiger Herrlichkeit, Parks und Hofgartenanlagen träumen von bewegter Vergangenheit und raunen, unbekümmert um Sprachengewirr und Autohupen, von altem Glanz und Ruhm. Nur dem stumpfen Beschauer können diese Zeugen großer Vergangenheit starr und tot erscheinen; sie geben vereint noch heute dem Altbayreuther Stadtbild ein so einheitliches Gepräge und reden in ihrer etwas zopfigen und verwitterten Schönheit trotz oder vielleicht gerade getragen durch jenen neuen Ruhm, den Richard Wagners Wille und Werk der kleinen ehemaligen Residenzstadt erwarb, eine klare und vernehmliche Sprache. Leihen doch alle diese Bauten und Gärten der Wagner-Stadt ihr charakteristisches Antlitz, stärken sie doch von sich aus Bayreuths einmaligen Zauber als Fremden- und Festspielstadt.

Wird nun gar diese alte Zeit aus ihrer Musik lebendig, füllen sich die prächtigen Räume mit Klängen, die dem gleichen Stilgefühl gehorchen, dann muß es ein Fest für Auge und Ohr geben. Die Übereinstimmung von Bild und Ton, die Beseelung des architektonischen Rahmens durch lebendigen Klang ist hinreißend. Und dieses Erlebnis inmitten der Reihe festlicher Aufführungen auf dem Hügel, im Bayreuth Richard Wagners, in der deutschen Festspielstadt des dritten Reiches! Wir hören alte Musik in stilvollem Rahmen, und zwar in einem Raum, der auf seine Weise denkwürdig mit der Geschichte der Bayreuther Festspiele verknüpft ist, also die Brücke schlägt aus der Vergangenheit in die Gegenwart. Das alte Opernhaus sollte bekanntlich zunächst Wagners Festspieltheater werden; wie wenig jedoch seine Raumverhältnisse den Absichten des Meisters entsprechen konnten, ergab sich nur zu bald. Aber zur Feier der Grundsteinlegung für das neue Haus auf dem grünen Hügel vor der Stadt durfte es Rahmen für die festliche Aufführung von Beethovens 9. Symphonie unter Wagners Leitung sein. Jetzt ist nun dieser 1748 gebaute und von dem italienischen Architekten Bibiena ausgestattete Theaterraum gänzlich erneuert, d. h. in seiner ursprünglichen Formen- und Farbenpracht wieder hergestellt worden. In prunkvollstem Stil, von einer überaus kraftvollen Linienführung getragen, stellt sich dieser Prachtraum barocker Kunstgesinnung dar.

Gleichsam musikalisch beseelt im Auf und Ab der Strebungen, strotzt diese Innenarchitektur von starkem Leben. Ein mit- und hinaufreißendes Pathos ist ihr eigen. Die Fülle der Formen, die Arabeskenfreudigkeit, der Farbenschwall, die Überschneidung der Flächen, die Verschnörkelung der Linien, die Zierlichkeit gewisser Motive einerseits, der energische Aufschwung der Hauptgedanken andrerseits, die großartigen Proportionen, das alles entspricht dem Geiste und der Formenwelt der Musik. Wenn in diesem Raume von Künstlern von Rang, Mitgliedern des Festspielensembles, Mozart und Haydn, Scarlatti, Grétry und andere Meister des 18. Jahrhunderts gesungen und gespielt werden, wenn hier „Bastien und Bastienne“ in Szene geht, eine Haydn-Symphonie erklingt oder „Musik der friderizianischen Zeit“ gemacht wird, so schwingt wirklich die ganze Architektur mit. Über jede Rundung laufen glitzernde Koloraturen, über bauschige Baldachine huschen perlende Tonketten, die Themen überschneiden und verschlingen sich sichtbar. Die Plastiken scheinen nach dem Rhythmus der Menuetts, Gavotten und Sarabanden zierliche Tanzschritte zu machen und ihre anmutigen Possen kokett zu wechseln. Motive jagen sich im lebhaft erregten Schattenspiel, wie mit goldenen Strichen nachgezogen, zeichnet sich die Stimmführung ab, auf mannigfach sich kreuzendem Gewebe und sprühendem Kontrapunkt baut sich eine Steigerung auf, die alle Linien und Töne über Grate und Bögen, Figuren und Ornamente zur krönenden Decke in einem pompösen Finale emporrauschen läßt.

Das altehrwürdige Theater hat manch großen Tag erlebt, bald nach seiner Erbauung schon festigte sich der Ruf der kleinen Residenz als einer vornehmen Kunststätte. Wilhelmine, Markgräfin zu Bayreuth, teilte die Kunst- und Musikliebe ihres Bruders, des großen Friedrich, mit dem sie zeitlebens ein inniges Verhältnis verband. Die Berliner Hofmusici weilten oft in Bayreuth, sie brachten ihre große Kunst in die markgräfliche Residenz; noch heute grüßt uns das Konterfei des Flötenmeisters Quantz im Lustschloß „Eremitage“, unweit Bayreuth. Und was einstmals hier lebte und in Tönen erstand, heute wird es zu neuem Klingen gebracht. Von Künstlern dargeboten, durchdringt es den stummen Raum, und in einheitlichem Aufschwung einen sich Architektur und Klang.

Münchener Festspiele 1938

Der Umwandlungsprozeß, in dem sich die Münchener Festspiele seit einigen Jahren in bezug auf ihre Programmgestaltung und künstlerischer Gesamthaltung befinden und von dem ich in meinem vorjährigen Bericht sprach, ist anscheinend noch nicht abgeschlossen. Er hat sich weiter auf Kosten Richard Wagners vollzogen, der dieses Jahr nur zwölf Aufführungen aufwies, gegen immerhin noch fünfzehn im vergangenen. Mozart konnte seinen Besitzstand behaupten, während Richard Strauß nun zahlenmäßig Wagner erreichte. Diese Verhältnisse wurden wesentlich mitbedingt durch die Abhaltung einer besonderen Italienischen Woche und hatten zur notwendigen Folge, daß das Prinzregenten-Theater in seiner Bedeutung als Festspielstätte eine merkliche Einbuße erlitt. Denn in ihm fanden lediglich zehn Vorstellungen von „Holländer“, „Tristan“, „Meistersinger“ und „Parsifal“ statt. Und da „Lohengrin“ im Nationaltheater gegeben wurde, kam es, daß Clemens Krauß, der von Wagner einzig die beiden Aufführungen dieses Werkes dirigierte, im Prinzregenten-Theater überhaupt nicht ans Pult trat.

Der „Lohengrin“ gelangte in der Neugestaltung zur Aufführung, die er aus Anlaß des „Tages der Deutschen Kunst“ erfahren hatte. Mit den neuen Bühnenbildern erwies Emil Pretorius wieder sein besonderes Verhältnis zu Wagner. Sie spiegeln den romantischen Geist der Oper stimmungsfördernd wider und

zeichnen sich vorzüglich durch ihre zweckmäßige monumentale Einfachheit aus. Die glanzvolle, stark auf bildhafte Wirkung gestellte Inszenierung Rudolf Hartmanns packte am unmittelbarsten mit den reich und lebendig gegliederten Massenszenen, verriet aber auch sonst das Streben, die Handlungsvorgänge möglichst theatralisch sinnfällig und deutlich zu gestalten. Daß dies nicht immer in dem gewünschten Maße gelang, hat seinen Hauptgrund in der Nichtbeachtung von Wagners peinlich genauen, integrierende Bestandteile des Werkes bildenden szenischen Anweisungen. Und immer wieder fragt man sich, warum unsere Spielleiter nicht auf die Vorschriften des Meisters zurückgreifen, die er in seinen „Besonderen Bemerkungen für die Szene" bei Gelegenheit der Weimarer Uraufführung im Jahre 1850 niederlegte und die, an der Hand beigefügter eigenhändiger Skizzen, bis in die kleinste Einzelheit gehen. Sie schließen mit den die Quintessenz aller Wagner-Inszenierung ausmachenden Worten: „Auf genaues Zusammentreffen der Handlungsmomente mit der Musik muß über alles streng gehalten werden." Clemens Krauß musizierte mit der erlesensten Kultur. Den Lohengrin umkleidete Torsten Ralf mit allem Glanz seines strahlenden Tenors. Durch die Ehrlichkeit und Wärme des Ausdrucks ergriff er nicht minder als Trude Eipperle, die, ihren beseelten, lichten Sopran reich entfaltend, eine rührende Elsa sang. Gertrud Rünger gewann als Ortrud ihrem schier unerschöpflichen Organ wieder Töne von geradezu unheimlicher Größe und Gewalt ab. Eitel Wohlklang spendeten die wundervollen, kraftstrotzenden Stimmen Hans Hermann Nissens (Telramund), Ludwig Webers (König) und Hans Hotters (Heerrufer). Der letztgenannte entwickelte aber darstellerisch eine Aktivität und griff überall in die Handlung auf eine Weise ein, die in der Anlage und Bedeutung der Figur keine Rechtfertigung findet.

Für „Tristan und Isolde" war Bertil Wetzelsberger vom Frankfurter Opernhaus als Gast verpflichtet worden. Der Künstler, der damit zum erstenmal als Operndirigent vor das Münchener Publikum trat, ist, seit ich ihn vor Jahren zum letztenmal hörte, außerordentlich gewachsen, vor allem im Ausdrucksformat größer geworden. Er verhalf der Vorstellung mit seiner natürlichen, klaren, warmblütigen Art zu tiefer Wirkung. Wie er neben dem Orchester nie die Solisten vernachlässigte, vergaß er auch über der Partitur das Theater nicht, so daß unter seiner gefühlslebendigen Leitung das Tristan-Drama eine schöne Erfüllung fand. Daß die Aufführung hier und da einen Wunsch offen ließ, ist unter besonderen Umständen eines solchen Gastspieles, zumal bei einem Werke wie „Tristan", durchaus verständlich. Als Tristan fesselte Julius Pölzer vor allem wieder durch die geistig überlegene, erschütternde Gestaltung seines Helden, Gertrud Rünger als Isolde durch die hinreißende Gewalt ihres klang- und ausdruckmächtigen Soprans. Luise Willer (Brangäne), Wilhelm Rode (Kurwenal) und Ludwig Weber (Marke) boten ihre bekannten Meisterleistungen.

Eine Aufführung des „Fliegenden Holländers" unter Meinhard v. Zallinger hielt sich ganz in dem bei diesem ernststrebenden Künstler gewohnten Rahmen eines sehr gepflegten, werktreuen Musizierens und vermittelte starke Eindrücke. Dem ausgezeichneten einheimischen Ensemble von Hans Hermann Nissen (Holländer), Georg Hann (Daland), Karl Ostertag (Erik) und Walther Carnuth (Steuermann) fügte sich Bertl Oberholzer mit ihrer Senta reibungslos ein. Meinhard v. Zallinger dirigierte auch mehrere Aufführungen der „Meistersinger", darunter die Eröffnungsvorstellung, die einen sehr anregenden Verlauf nahm. In ihr bewährten sich Wilhelm Rode (Sachs), als ständiger Gast der Festspiele, Ludwig Weber (Pogner), Georg Hann (Kothner), Torsten Ralf (Stolzing) und Luise Willer (Magdalena) mit ihren oft gerühmten Leistungen wieder glänzend. Für drei tragende Rollen hatte das Stuttgarter Staatstheater als Gäste gesandt Trude Eipperle, ein bestrickend singendes und spielendes Evchen, Richard Bitterauf, der den Beckmesser sehr drastisch charakterisierte, und für den David den trefflichen Buffo Laufkötter. Einige Aufführungen der „Meistersinger" leitete, wie im vergangenen Jahre, der Dresdener Generalmusikdirektor Dr. Karl Böhm und ließ das Werk wieder zum beglückenden Erlebnis werden.

Karl Böhm war auch einziger Leiter der drei Aufführungen des „Parsifal". Da die Abmachung, daß München bei seinen Festspielen jeweils nur die Werke Wagners aufführt, die in Bayreuth gegeben werden, anscheinend außer Geltung gesetzt ist, konnte das Bühnenweihfestspiel wieder seinen Einzug ins Prinzregenten-Theater halten. Man spürte deutlich, daß Böhm, der mit seinem Interpretationsstil in der Bayreuth-Münchener Tradition wurzelt, ein nahes inneres Verhältnis zu dem Werke hat, und so gelang es ihm, die diatonische Welt der Gralsszenen in ihrer sakralen Weihe nicht minder zu erschöpfen als die chromatische des 2. Aktes mit ihren sinnlich glühenden Leidenschaften. Als Parsifal wirkte der Dresdener Heldentenor Rudolf Dittrich ebenso überzeugend in der Naivität des törichten Knaben wie in dem tragischen Ernst des welt-hellsichtig Gewordenen. Den Gurnemanz gab Sven Nilsson, ein weiterer Gast, mit schlichter Würde und verschwenderisch aus der Fülle seines weichen, machtvollen Basses spendend. Sieghaft strahlend sang Gertrud Rünger die Kundry. Dem Amfortas lieh Hans Hermann Nissen seinen beseelten Gesang und den Klingsor gestaltete Josef Rühr in scharfer Charakteristik.

Den Mozart-Festspielen wurde dieses Jahr die „Zauberflöte" eingefügt, in der Neugestaltung, die sie während der vergangenen Spielzeit erfahren hatte. Von Clemens Krauß mit aller erdenklichen Klangfeinheit und Präzision dirigiert, fand das Werk eine sehr sorgfältige, wohlgerundete Wiedergabe. In dem Ensemble von Trude Eipperle (Pamina), Adele Kern (Papagena), Felicie Hüni-Mihacsek (Königin der Nacht), Julis Patzak (Tamino) und Heinrich Rehkemper (Papageno), alle als stilsichere Mozart-Sänger mit ihren Aufgaben aufs innigste vertraut, war neu Georg Wieter, ein stimmlich prächtiger Sarastro von edler Haltung. Im Residenztheater — die „Zauberflöte" wurde im großen Hause gegeben — gelangte zur Aufführung „Cosi fan tutte" (Clemens Krauß), „Don Giovanni" (Meinhard v. Zallinger) und „Figaros Hochzeit" unter Karl Böhm, mit ihm aus Dresden gekommen waren Paul Schöffler, ein idealer Figaro, und Mathieu Ahlersmeyer, ein in Spiel und Gesang gepflegter Graf Almaviva.

Die Werke von Richard Strauß hatte Clemens Krauß sich allein vorbehalten. Außer dem „Friedenstag", über dessen Uraufführung bereits ausführlich berichtet und der im Laufe der Festspiele noch viermal wiederholt wurde, waren „Salome", „Rosenkavalier" und „Ariadne" angesetzt, von denen leider die erstgenannte wegen Erkrankung der Vertreterin der Titelrolle wieder abgesetzt werden mußte. Zu besonderer Höhe erhob sich eine Aufführung des „Rosenkavaliers", dem Clemens Krauß' Liebe und Sorge ja vor allem gilt und in dem er sich seiner Freude an feingeschliffenem kammermusikalischen Musizieren schwelgerisch hingeben kann. Die hervorragenden Vertreter der Hauptrollen Viorica Ursuleac (Marschallin), Ludwig Weber (Ochs), Georg Hann (Faninal) und Adele Kern (Sophie) fanden eine glückliche Ergänzung durch den Gast Hilde Singenstreu, die als Oktavian in Spiel und Gesang eine sehr beachtenswerte Probe ihrer schönen Begabung ablegte.

Da der „Friedenstag" nicht abendfüllend ist, wurden ihm jeweils Beethovens „Die Geschöpfe des Prometheus" mit einer neuen tänzerischen Handlung von Pia und Pino Mlakar vorangestellt. Beethoven schrieb die Musik zu einem Szenarium des Wiener Ballettmeisters Salvatore Vigano, das verloren gegangen ist. Sie umfaßt einschließlich der Ouvertüre siebzehn Nummern und weist mit ihrer Mozartischen Haltung stilistisch auf die 1. Symphonie hin, in deren Nähe sie ja auch zeitlich steht, besitzt aber zweifellos weit höheren als nur entwicklungsgeschichtlichen Wert, den allein ihr viele zusprechen wollen. Das Werk, das für Beethoven besondere Bedeutung dadurch gewann, daß es ihn mit dem Theater praktisch in nähere Beziehung brachte, wurde 1801 in Wien zum erstenmal aufgeführt und fand zahlreiche Wiederholungen. Es geriet jedoch dann schnell in Vergessenheit. Späteren Versuchen, es durch Unterlegung einer neuen Handlung zu retten, blieb ein dauernder Erfolg versagt. Seine jüngsten Bearbeiter, Pia und Pino Mlakar vom Züricher Stadttheater, behielten den Prometheus-Mythos als stoffliche Grundlage bei, suchten ihn aber dem Geist der Gegenwart näher zu bringen, indem sie „das etwas erstarrte, leicht schulmeisterlich Allegorische in ein klares, jedem Zuschauer zugängliches tänzerisches Geschehen zu verwandeln" sich bemühten. Ob ihnen dies ganz gelungen, möge dahingestellt bleiben. Auf jeden Fall ist ihnen nachzurühmen, daß sie sich in den Geist der Beethovenschen Musik mit feinem Verständnis eingelebt haben. Sie selbst hatten das Werk auch einstudiert, mit bewundernswertem choreographischen Können im Stil des klassischen Balletts, und tanzten virtuos und ausdrucksvoll die beiden Hauptrollen. Die musikalische Leitung lag bei Meinhard v. Zallinger in den besten Händen.

Die gewaltige Aufgabe, die dem Bayerischen Staatsorchester mit den dreiundvierzig Aufführungen der Festspiele gestellt wurde, löste es vorbildlich. Ebenso verdient der Staatsopernchor uneingeschränkte Anerkennung. Dr. Willy Krienitz

Musikbriefe

Görlitz

Der Abschluß der Spielzeit bescherte im Grenzlandtheater zunächst noch eine sehr anspruchsvolle Wiedergabe von Gounods „Margarethe". Dabei hatte man in der Gesamtleitung zwei jungen Künstlern Gelegenheit gegeben, an dieser Aufgabe ihre Talente zu entfalten. Die fleißige und sorgfältige Vorarbeit und die wahrhaft künstlerische Linie, die Hans Heinrich Schmitz am Pulte dem Werke gab, bestätigten die treffliche Begabung des jungen Dirigenten aufs neue. Mit der lebensvollen Gestaltung des Spiels durch die Inszenierung Heinz Blümers, unterstützt durch die auf die Kontraste des dramatischen Verlaufs vortrefflich eingestellte bühnenbildnerische Umrahmung Johanna M. Wischnewskys,

erhielt auch die szenische Seite der Aufführung ihre packende Wirksamkeit: Unter den solistischen Leistungen stand Elli Weidlich als Gast im Mittelpunkte der Bewunderung. Mit Auszeichnung zu nennen auch der hervorragende Mephistopheles Kurt Schneiders. Der festliche Abschluß der Opernserie, die Aufführung der „Meistersinger", rief nochmals das ganze Vermögen unseres Grenzlandtheaters auf den Plan. Walter Schartner mit dem Orchester, Richard Gaebler in der Inszenierung und unter den Einzeldarstellern vor allem der Sachs Albert Klinders und der in Erscheinung und variabler Gestik unbezahlbare Beckmesser Karl Dönchs rundeten die Wiedergabe zu einem schönen Erfolge.

Im Konzertleben beschloß das Grenzlandtheater die Reihe seiner Symphoniekonzerte mit einem Beethoven-Abend in der Stadthalle. In der Begleitaufgabe des mit überlegner Meisterschaft von Prof. Kulenkampff geformten Violinkonzertes und in der Auslegung der 9. Symphonie bewies Walter Schartner mit dem verstärkten Grenzlandtheaterorchester aufs neue seine treffliche Einfühlungsgabe und Dirigentenerfahrung. Etwas ungleich zueinander standen die Leistungen des von Künstlern des Grenzlandtheaters bestrittenen Solistenensembles.

Unter den Chorkonzerten war der Besuch des Meisterschen Gesangvereins (Kattowitz) unter Leitung von Prof. Fritz Lubrich und unter Mitwirkung der mit einem prächtigen Alt ausgestatteten Sängerin Marianne Ruths das größte Ereignis. Mit schönem Erfolge betrat auch die Görlitzer Singakademie unter Eberhard Wenzels Führung mit einem Liederabend das Gebiet des a cappella-Gesanges und erntete samt den Solisten, Elisabeth Laube, Sopran (Breslau) und der einheimischen Pianistin Martha Bartling, die mit der stilvollen Wiedergabe einer Klaviersonate von Ernst Pepping hervortrat, reichen Beifall. Ausgezeichnete Eindrücke gingen von einem Gastkonzert des Zittauer Lehrergesangvereins aus, der in der Peterskirche unter Eberhard Wenzels feinsinniger Ausdeutung die „Matthäuspassion" von Schütz zum nachhaltigen Erlebnis werden ließ. Über alles Lob erhaben dabei der Evangelist Robert Brölls, trefflich auch der Christus Gerhard Arlts (Liegnitz). Starke Beachtung verdiente eine erstmalig veranstaltete Görlitzer Schulmusikwoche, die jede Schulgattung in ihrem Bereich mit erstaunlichen Leistungen herausstellte. Sie erbrachte in den jedesmal von einer anderen Schulgattung gestellten riesigen Klangkörpern (jedesmal durchschnittlich 700 Mitwirkende) nicht nur den Beweis einer trefflichen chorischen Erziehung, sondern warb durch die Hinführung zu bedeutsamstem Liedgut der Gegenwart und der Bewegung (darunter Aufführungen von Kantaten von Karl Schäfer, Arnold Ebel und die mit starkem Widerhall aufgenommene Uraufführung der sechsteiligen Liedkantate „Ein deutsches Credo" für Chor, großes Orchester und Orgel des Görlitzer Musiklehrers Walter Reichelt) mit ganz besonderem Nachdruck für die kulturpolitischen Sonderaufgaben der neuen Zeit. — Ihren alljährlichen Besuch wiederholten die Don Kosaken Serge Jaroffs bei diesesmal mäßiger Anteilnahme der Bevölkerung.

Der Abschluß des Konzertwinters brachte eine Reihe prominenter Gäste nach Görlitz. In einem Kammermusikabend des Vereins der Musikfreunde befestigte das Zernick-Quartett seinen vorzüglichen Eindruck vom Vorjahre. Gleich hervorragende künstlerische Erlebnisse vermittelten je ein Lieder- und Arienabend der Kammersängerinnen Käte Heidersbach und Erna Sack. In einem Lieder- und Arienabend ließ Gerard van den Arend den großartigen künstlerischen Aufstieg erkennen, den er seit seinem letzten Besuch vor einigen Jahren genommen hat. Unter den einheimischen Künstlern traten in einem Kammermusikabend des Lausitzer Konservatoriums als Lehrkräfte dieses Instituts Annemarie Rauch (Sopran) und Trude Rehak-Hillebrand (Klavier) hervor. Ein von Erica Otto-Buchwald (Gesang) und Annemarie Maß-Hoffmann (Violine) unter Mitwirkung von Martha Bartling (Klavier) veranstaltetes Konzert brachte die erstmalige Aufführung von Schumanns Violinkonzert. Die Kirchenmusik fand ihre weitgehende Förderung wieder in den von Eberhard Wenzel geleiteten Abendmusiken in der Peterskirche. Neben den von ihm vortrefflich gespielten Orgelwerken kamen auch seltener zu hörende Vokalkompositionen (u. a. Rezniczeks „Vier Buß- und Betgesänge", Solist: Gerhard Bertermann (Breslau), zu Gehör. Die erstmalige Verleihung des schlesischen Musikpreises anläßlich des diesjährigen Schlesischen Musikfestes in Oberschlesien sah Eberhard Wenzel unter den drei Preisträgern.

Walter Reichelt

Halle a. S.

Mit dem Einsetzen der sommerlichen Jahreszeit konzentrierte sich das Musikleben in unserer Stadt fast ganz auf das Stadttheater. Generalmusikdirektor Richard Kraus nahm das Richard-Wagner-Gedenkjahr zum Anlaß, um unter höchster Anspannung aller künstlerischen Kräfte noch eins der Musikdramen des Meisters herauszubringen und hatte dazu die hier seit einem Jahrzehnt nicht gehörte „Götterdämmerung" gewählt. Die Aufführung eines der Ringdramen mit ihren Anforderungen an die Gesangs- und Darstellungskunst der Solisten bedeutet für ein Provinztheater, sofern auf die Hinzuziehung prominenter Gäste verzichtet wird, stets ein Risiko. Um so erfreulicher war es, festzustellen, daß die eigenen Kräfte — allen voran Heinrich Niggemeier als stimmgewaltiger Siegfried — mit einem ungeheuern Einsatzwillen am Werke waren, und so, nicht zuletzt dank der überlegenen musikalischen Führung des Generalmusikdirektors, eine Aufführung zustande kam, die für unsere Oper äußerst ehrenvoll war. Die künftige Hochdramatische unserer Bühne, Anny Helm, als Brünhilde ließ dabei beste Hoffnungen für die neue Spielzeit aufkommen.

Als beschwingt froher Ausklang hörten wir schließlich noch „Die Entführung aus dem Serail", wobei Richard Kraus wiederum den Stab führte und sich als ein Mozart-Dirigent von stilistischer Einfühlung auswies. Hinter der Rampe wurde er darin besonders von dem Paar Belmonte-Konstanze unterstützt, das in dem vielseitigen Hans Heinrich Hagen und der verinnerlichten Susanne Heilmann vom Darmstädter Landestheater (für die kommende Spielzeit fest verpflichtet) schlechthin ideale Vertreter hätte. Für die erkrankte Opernsoubrette hatte man sich in Meta Meik-Röhrig (Berlin) ein anmutiges Blondchen geholt. Zum Abschluß der Theatersaison darf man mit Zufriedenheit auf das bisher Gebotene zurückblicken und den Einsatz für Seltenes und Neues geziemend hervorheben.

Erwähnenswert ist noch das Symphoniekonzert, welches anläßlich der Halleschen Universitätstage stattfand. Bei dieser Gelegenheit trat wieder einmal das Mitteldeutsche Landesorchester unter der Leitung seines Kapellmeisters Gerhard Hüneke an die hallesche Öffentlichkeit. Das Orchester, das sonst hauptsächlich die mittleren und kleineren Städte des Gaues Halle-Merseburg mit Symphoniekonzerten versorgt, zeigte sich in der Bewältigung einer anspruchsreichen Vortragsfolge (u. a. Beethovens „Fünfter" und Brahms' II. Serenade) dank der unermüdlichen erzieherischen Arbeit und künstlerischen Kraft Hünekes auf erfreulicher Höhe. Daß ein Angehöriger unserer Alma mater, stud. phil. Hans Peter Schmitz, an diesem Abend als Solist auftrat, war weit mehr, als eine sinnvolle Geste: er spielte Mozarts Flötenkonzert (K.-V. Nr. 313) technisch so unantastbar, so makellos im Ton und so selbstverständlich stilrein, daß man von einem künstlerischen Erlebnis sprechen darf.

Dr. Alfred Fast

Kiel

Die 20. Kirchenmusik des Kieler Bach-Chors, die als Heldengedenkfeier eine zahlreiche Gemeinde in die Pauluskirche gezogen hatte, brachte ausschließlich Kompositionen aus dem Bereiche der Familie Bach. Heinrich Dütemeyer erwies sich in der ausgezeichneten Durchführung der vielseitigen Vortragsfolge von neuem als vortrefflicher Chorerzieher und vornehmer Künstler. Solistisch machten sich verdient Martin Usbeck (Orgel) und Ferdinand Böhme (Violine). In der Vicelinkirche kündete eine Abendmusik unter Leitung von Pastor D. Theodor Voß von der Kraft und Schönheit des evangelischen Kirchenliedes. Erfreulicherweise war auch das Gegenwartsschaffen berücksichtigt. (H. Fr. Micheelsen, E. Zillinger, J. N. David, A. Hofmeier.) Den Orgelpart spielte Agnes Hullmann. Eine kleine Schar von Studenten und Studentinnen führte in der Jakobi-Kirche erfolgreich eine Johannes-Passion von Leonhardt Lechner (1553—1606) unter Leitung von Waldemar Heidemann auf.

Daß an unserer Nordmark-Musikschule ernst und erfolgreich gearbeitet wird, bewies u. a. eine Brahmsfeier. Mit einer auf der ganzen Linie wohlgelungenen Darbietung einer fein getroffenen Auswahl von Liedern und Instrumentalstücken aus verschiedenen Zeitläuften bis hin zur Gegenwart beschlossen unter dem Kennwort „Gesellige Musik" die Collegia musica vocale und instrumentale unserer Universität ihre Semestertätigkeit unter Leitung von Universitätsprofessor Dr. Friedrich Blume. Die Vortragsfolgen umfaßten die verschiedensten Gebiete musikalischer Entwicklung, die nach besonderen Gesichtspunkten gruppiert und einleitend vom Dirigenten erläutert wurden. Aber auch die Hochschule für Lehrerbildung konnte mit bemerkenswerten musikalischen Veranstaltungen aufwarten.

Noch ist von einer Reihe eindrucksvoller und wohlgelungener Kammermusiken zu berichten. An der Spitze stehen hier die Darbietungen Albert Spaldings (Violine) und seines vortrefflichen Flügelmanns Werner Schröter aus Hamburg sowie die Kammermusik mit Wilhelm Backhaus. Aber auch die Kammermusiken des Schmalmack-Quartetts aus Altona (Werner Schmalmack, H. H. Faasch, Hans v. Holt und Hans Herbert Winkel), des einheimischen Ritterhoff-Quartetts (Lothar Ritterhoff, Josef Winter, Dr. Herbert Schäfer und Erich Harnisch) sowie der Solistenabend mit klassischen und modernen Sonaten (Ritterhoff, Violine; Carl Seemann, Klavier) vermittelten hocherfreuliche Eindrücke. Die letzte Kammermusik der laufenden Spielzeit brachte Klavierquartette von Beethoven und Brahms, die von Karl Seemann, Ritterhoff und Dr. Schäfer prächtig musiziert wurden. Aus einer

ansehnlichen Reihe solistischer Leistungen seien zunächst die Sänger genannt; hier allen voran Gerhard Hüsch mit Schuberts Winterreise (am Klavier Udo Müller). Ihm schließen sich an Thorkild Noval mit einer vielseitigen Vortragsfolge (am Flügel Hans Gahlenbeck) und in einigem Abstand Lotte Veith-Einbeck (Alt) unter Assistenz von Hans Döring (Klavier) und Hede Weimann (Alt) mit Karl Seemann am Flügel. Unter „denen vom Klavier" sind zu nennen Alfred Hoehn sowie die jungen Künstler Max Martin Stein — der Sohn unseres ehemaligen, in bester Erinneinnerung stehenden Kieler Generalmusikdirektors — und Carl Seemann, die in der Universitätsaula ihr bedeutsames Können bewiesen mit der Darbietung klassischer und moderner Werke. Der zuletzt genannte Pianist spielte auch in einem den Manen Beethovens gewidmeten Volkskonzert das Klavierkonzert *c*-moll, vortrefflich begleitet vom Städtischen Orchester unter Paul Belker; der zudem der „Eroica" und der Coriolan-Ouvertüre ein willkommener Ausdeuter war.

Oper. Gegen Schluß der Spielzeit gelang unserer Oper eine starke künstlerische Tat mit der Aufführung von Wagners „Tristan und Isolde". Wir hatten das Werk seit einer ansehnlichen Reihe von Jahren bei uns nicht mehr gehört. Um so erfreulicher war seine Neubelebung unter der musikalischen Führung unseres ausgezeichneten und bewährten Generalmusikdirektors Hans Gahlenbeck, der uns mit Ablauf der Spielzeit verließ, um die Leitung der Schweriner Oper zu übernehmen. Als Spielleiter einte sich ihm zu dem prächtigen Gelingen Hans Siegle, während für den würdigen Rahmen F. X. Scherl mit einfach-kraftvollen Bühnenbildern gesorgt hatte. Die Partie der Isolde war bei Dodie van Rhyn, insbesondere nach der darstellerischen Seite hin, gut aufgehoben, während Karl Koßler a. G. für den Tristan wertvolle Qualitäten einzusetzen hatte. Mit einer in jeder Beziehung hochzubewertenden Leistung vermochte Friedel Beckmann als Brangäne aufzuwarten. Für die übrigen Partien setzten sich Theodor Heydorn, Rudolf Großmann, Theo Riotte, Richard Holm und Peter Schütte mit erfreulichem Gelingen ein.

In einer fein herausgearbeiteten Aufführung präsentierte sich auch Puccinis „Madame Butterfly". Für die Inszenierung zeichnete hier wiederum Hans Siegle (Bühnenbilder F. X. Scherl), während Paul Belker das musikalische Zepter schwang. Marianne Bergrath verkörperte die Titelpartie mit lebendiger Natürlichkeit; für die Suzuki fand Elisabeth Herbert nicht minder überzeugende Töne. In der Durchführung der Linkerton-Partie entfaltete Thorkild Noval seine gewichtigen Stimmittel, und den Konsul verkörperte erfolgreich Theodor Riotte. Eine flotte, wiewohl überraschenderweise teilweise stark veränderte Wiederbelebung von Thomas' „Mignon" stand unter der musikalischen Leitung Karl-Heinz Strassers und der Szenenführung Rudolf Großmanns. Für die hübsche Gesamtausstattung zeichnete Hans Hartwig. Die wesentlichen Solopartien wurden in einer Wiederholungsaufführung getragen von Friedel Beckmann, Karola Ropte a. G. (einer talentierten Anfängerin), Richard Holm, Franz Rumpf und Peter Schütte. Um die mancherlei hübschen Tänze machte sich verdient die Tanzgruppe unter Leitung von Elly Gregor, um die Chorsätze Kapellmeister Rörig.

Zu Ehren des Führer- und Horthy-Besuchs brachte unsere Opernbühne eine Festvorstellung der „Meistersinger" heraus und eröffnete damit zugleich glanzvoll die neue Spielzeit. Das Werk erschien unter der szenischen Leitung des Generalintendanten Hanns Schulz-Dornburg und der musikalischen Betreuung des neuen Operndirektors Paul Belker in neuer, vortrefflicher Ausstattung. Als Träger der Hauptpartien waren am Werk Fritz Bräuer, Rudolf Großmann, Peter Baxevanos, Marianne Bergrath, Theodor Heydorn und Maria Drews. Die Aufführung war in jeder Beziehung hervorragend.

Wilhelm Orthmann

London

Die großen Symphoniekonzerte der British Broadcasting Corporation sind vermutlich einer Anzahl meiner Leser durch den Rundfunk zugänglich. Die B.B.C. ist in der glücklichen Lage, hin und wieder mit kostspieligen Experimenten vor das Publikum treten zu können, die sich für die weniger sicher fundierten Orchester-Vereinigungen verbieten. Da kommt naturgemäß auch einmal ein Mißgriff zutage, aber dankenswert ist es immerhin, daß uns gelegentlich etwas anderes als die übliche Tageskost vorgesetzt wird. Mengelberg dirigierte erstmalig hier das „Philharmonische Konzert", das Hindemith zum Jubiläum der Berliner geschrieben hat. Prokofiew leitete einen Abend eigener Werke. Es war ein Musterbeispiel von ungeschicktem Programm-Aufbau. Seine „Symphonie Classique" in *D*-dur ist so wenig klassisch im Stil wie irgendeine Musik nur sein kann, und die Suite aus seinem Ballett „Romeo und Juliet" in sieben Fragmenten schien wenig mit dem Stoff zu tun zu haben. Da kommt z. B. ein „Tanz westindischer Sklavinnen" vor, und ich entsinne mich keines Zusammenhangs zwischen Verona und Westindien. Prokofiews ebenfalls hier erstaufgeführtes zweites Violinkonzert mit Robert Soetens im Solopart macht manchen Anlauf, der sich aber dann bald im Sand verliert. Wood schwelgte in Mahlers 8. Symphonie in der Fülle seiner Mittel. Schumanns Violinkonzert kam zur englischen Erstaufführung mit Jelly d'Aranyi als ausgezeichneter Interpretin unter Boults Leitung. Über das Werk ist schon so viel geschrieben worden, daß ich mir eingehende Erörterung wohl ersparen kann. Es empfing eine warme, wenn auch nicht enthusiastische Aufnahme. Boult dirigierte auch die Uraufführung der Symphonie von Malipiero. Wiederum eine übrigens bescheidene Arbeit, bei deren Komposition ein kalter Wind in Venedig geweht haben muß, der manche vielversprechende Knospe im Keim erstickt hat.

Das Schlußkonzert der Reihe brachte die große Messe von Bach mit Boult am Pult, und wenn auch manche der Probleme nicht glücklich gelöst waren (kaum hörbares Cembalo gegen die vielen Violinen, die Frage der Triller in den Hörnern und in den Solostimmen, das tonale Gleichgewicht im allgemeinen usw.), so muß man sich mit dem Gedanken zufriedengeben, daß diese Probleme vielleicht unlösbar sind, wenn so gigantische Kräfte im Orchester und im Chor verwendet werden. Da hatte es der alte Bach wohl leichter mit seinen bescheidenen Mitteln!

Das hergebrachte Karfreitagskonzert, das bisher Parsifal-Bruchstücke oder letzthin Verdis Requiem brachte, zeitigte diesmal Elgars „Traum des Gerontius" mit Wood am Pult. Es war eine Freude, diesem herrlichen Werk in der Stimmung des Tages und einer ganz respektablen Aufführung zu lauschen. Beecham dirigierte auch in diesem Frühjahr wieder die Sonntags-Konzerte mit dem Philharmonic Orchester in Covent Garden, die sich großer Beliebtheit erfreuen und in Wirklichkeit ein wahrer Segen für das musikalische London sind. Er ist ein Meister im Programmbau und versteht es ausgezeichnet, die Klassiker mit entzückenden und feingemeißelten Auslegungen der Tonsetzer zweiter Größe zu umrahmen. Da gibt es so manche „bonnes bouches" von Rossini u. a., die sich für solche liebevolle Behandlung recht eignen.

In Sadlers Wells Opernhaus, welches im Jahre 1683 die Tore öffnete, ging die Spielzeit im Mai zu Ende, und zwar mit einer vorzüglichen Aufführung von „Boris Godunow", die den Vergleich mit Covent Garden ruhig aushalten konnte. Während der Frühsommer-Monate gastieren Oper und Ballett in der Provinz.

H. R. Wolf

Mannheim

Konzerte. Lebhafter und anregender als gewohnt, zog die zweite Hälfte des Konzertwinters an uns vorüber. So mancher eindrucksstarke Abend lebt in der Erinnerung. Die sechste musikalische Akademie vermittelte zunächst „Le tombeau de Couperin", eine geistsprühende, mit feinnerviger Hand hingeworfene Arbeit von Ravel, außerdem Beethovens „Dritte". Beide Werke deutete Elmendorff klar, sicher formend und gestaltend aus. Hellen Jubel entfachte dann Walter Gieseking mit der genialen Durchführung von Rachmaninoffs *c*-moll-Klavierkonzert. Ungemein anregend verlief die von Bernardino Molinari geleitete siebte Akademie: Bewundernswert wie rasch und fest er den Kontakt mit dem Orchester gefunden hatte.

Dem achten und letzten Konzert stand wieder Elmendorff vor. Max Trapps „Konzert für Orchester" — als Neuheit — und Beethovens „Siebente" trugen Persönlichkeitsnote. Seinen künstlerischen Zenit aber hatte der Abend in Zino Francescatti, der Paganinis halsbrecherisches *D*-dur-Konzert in einer Form und Vollendung aus seiner Geige herauszauberte, daß man aus dem Erstaunen nicht mehr herauskam. Wahrlich, ein ganz großer Meister. Programmgemäß verliefen die dritte, vierte, fünfte und sechste musikalische Feierstunde der NS.-Kulturgemeinde. Die dritte leitete Hermann Abendroth, die vierte Herbert Albert (Stuttgart), die fünfte Ernst Boehe (Pfalzorchester) und die sechste Dr. Ernst Cremer, der erste Kapellmeister des Nationaltheaters. Solistisch betätigten sich der Tenorist Julius Patzak, der Geiger Siegfried Borries und der Violoncellist Enrico Mainardi. Die Programme sahen fast durchweg Werke unserer Meister. Jeder Abend hatte seine klar umrissene künstlerische Haltung.

Man ist in den Kreisen der Kulturgemeinde bemüht, die Mitglieder auch in das Reich der Kammermusik einzuführen. In der Auswahl der Werke und zu deren Auslegung setzt man nur das Beste vor. So bestritten Max v. Pauer (Klavier) und Walter Kötscher (Violoncello) den dritten, das Quartetto di Roma den vierten, das Prisca-Quartett den fünften, das Fehse-Quartett den siebenten, achten und neunten Abend. Obgleich alle Konzerte das Prädikat „hochkünstlerisch" verdienen, muß man doch die Frage aufwerfen, ob in dieser Richtung nicht des Guten etwas zu viel getan wurde. Merkwürdigerweise fanden die meisten Abende beim Publikum nur ein dünnes Echo. Aus der Flucht sonstiger Veranstaltungen hoben sich heraus: der Liederabend Erna Sacks, das Konzert des Heidelberger Kammerorchesters mit den Solisten René Le Roy, Paris (Flöte) und der Berliner Harfinistin Ursula Lentrodt, der Klavierabend Claudio

Arrau und der Sonatenabend von Eugen Forster, Berlin (Violine) und Hugo Steurer, München (Klavier).

Bei der Hochschule für Musik folgen die Veranstaltungen in einem fast beängstigendem Tempo. Und trotz allem — sie haben künstlerisches Niveau. Wenn eine so junge Anstalt heute schon daran geht Mozarts „Zauberflöte" mit nur eigenen Kräften aufzuführen, so will das etwas heißen. Dies um so mehr als die Aufführung Mozarts Geist atmete und in jeder Hinsicht ein Gesicht aufwies, das unsere aufrichtigste Wertschätzung herausforderte. Ein weiterer Szenenabend wirkte ergänzend. Die Abende „Neue italienische Musik" und „Kammermusik österreichischer Tonsetzer" offenbaren eine begrüßenswerte Erweiterung des Gesichtskreises, während das dritte Orchesterkonzert — es brachte Orgelwerke mit Arno Landmann als Spieler — ein Liederabend W. Königs, ein Klavierabend Martin Schulzes (neuer Lehrer) und ein Konzert „Meister des Barocks" den Beweis ergeben, daß die Hochschule für Musik zu einer lebendigen und durchaus ernst zu nehmenden Pflegestätte für gute Musik in unserer Stadt geworden ist und diese Stellung mit allem Nachdruck behauptet.

Michael Thumann

Weimar

Die Konzerte des Spieljahrs 1937/38 schlossen mit einem eindrucksvollen Bach-Händel-Abend in Tiefurt, also an altberühmter Stätte. Ausführend war die Musikhochschule, die unter Felix Oberborbeck immer mehr an Bedeutung gewinnt. Von ihren sonstigen Konzerten sei namentlich ein Chor-Orchesterkonzert mit Werken noch lebender Meister genannt, darunter dem neuen Pfitzner-Duo für Violine und Violoncello (Solisten von hohem Rang die Prof. Reitz und Schulz), zwei erfreuliche Schöpfungen talentvoller jüngerer Tondichter (Gerhard Maaß und Hans Lang) und endlich zwei Festmusiken von Ernst Schauß und Ludwig Lürman, die ich namentlich deshalb erwähne, weil sie sich glänzend zu „Einrahmungs"-Zwecken eignen, besser als viele Werke unserer Großmeister. Die Programme Prof. Oberborbecks zeichnen sich immer durch Reichhaltigkeit und Geschmack aus. Alfred Hoehn, der berühmte Lehrer der Hochschule, erspielte sich in deren Konzertsaal, namentlich mit Beethoven, Schumann und Chopin, einen großen Erfolg, das Reitz-Quartett beglückte vor allem durch den abgeklärten Vortrag von Beethovens op. 131. Ein Reger-Abend brachte reichen Ertrag. Auch in der Herderkirche fand eine Reger-Feier (mit Stadtorganist Köhler als vorbildlichem Reger-Spieler) statt.

Im Nationaltheater erklangen unter der jugendfrischen Leitung von Generalmusikdirektor Paul Sixt u. a. die Neunte und Tschaikowskys Fünfte. Elly Ney meisterte Beethovens *G*-dur-Konzert, Alfred Hoehn Regers Konzert, der vortreffliche junge Konzertmeister Hans Andrä das Violoncellokonzert von d'Albert. Margarete Klose sang ihres Weltruhms würdig, besonders Gluck herrlich. Karl Böhm mit der Sächsischen Staatskapelle zeigte sich erfolgreich, vor allem auch als glänzender Rhythmiker. Eine schöne Reger-Gedächtnisfeier in der Wandelhalle des Theaters (ich erwähne nur Prof. Müller-Crailsheim und Staatsopernsänger E. O. Richter) erhielt ihren besonderen Charakter durch die Rede des ehemaligen Reger-Schülers Hermann Unger. An einem andern Abend hörten wir dort Spohrs Nonett (sehr verdienstlich!), ein klangvolles und gut gekonntes Trio von Richard Jonas und Regers Suite *G*-dur für Violoncello allein (K. M. Andrä).

In der Weimarhalle erstand (unter Prof. Oberborbeck) hervorragend schön Haydns Schöpfung und erzielten — im Rahmen des kulturpolitischen Arbeitslagers — u. a. Eugen Jochum (an der Spitze unserer Staatskapelle) und Georg Kulenkampff (mit dem Beethoven-Konzert) tiefgehende Wirkungen. Dazu kam das — jetzt jährlich wiederkehrende — Furtwängler-Erlebnis.

Die Bühne brachte als Neuheit (von Generalmusikdirektor Sixt vorzüglich einstudiert) Eugen Bodarts heitere Oper „Spanische Nacht", ein entzückendes, feingearbeitetes Werk. Ähnlich gut gelangen Arabella (Leiter Staatskapellmeister Carl Ferrand), der Ringzyklus, Butterfly, Tosca, Don Pasquale, Lohengrin, Holländer, Verkaufte Braut usw. Die Herren Störring, Richter, Heerdegen, Mang und die Damen Sundström, Pillti, Adam (um nur einige der Künstler zu nennen) feierten Triumphe. Den größten Kassererfolg brachte diesmal (das vorige Mal wars die Fledermaus) Raymonds „Maske in Blau".

Bleibt noch die Gesellschaft der Musikfreunde: Der Liederabend von Gertrude Pitzinger bot in seiner Art etwas Unvergleichliches. Stimme und Ausdruck sind gleich wundervoll, auch die Programmwahl ist vorbildlich. Feinabgestufte Sonatenkunst brachten uns (an einem andern Abend) die Münchener Prof. Wilhelm Stroß und Wolfgang Ruoff.

In den altberühmten Schillerfestspielen kam zu Goethe, Schiller und Kleist auch diesmal Wagner, und zwar wieder mit den Meistersingern, denen man, so herrlich sie sind, ebenso wie der Neunten, einmal etwas mehr Ruhe gönnen möchte.

Dr. Konrad Huschke

Zürich

Einen Höhepunkt in unsern symphonischen Veranstaltungen bedeutete das Eingreifen von Pablo Casals, welcher der Tonhalle wohl die höchste bis dahin erreichte Besucherzahl einbrachte. Ein stark international gemisches Publikum mit spanischen Zugewanderten aus beiden Kriegslagern erlabte sich an der unvergleichlichen Kunst dieses Katalanen, der mit Schumann (*a*-moll-Konzert) ebenso familiär umging wie mit Bach (*d*-moll-Partita) und da wie dort einen Ton von magischer Schönheit entfaltete. Von welch ausschlaggebender Bedeutung in unsern Abonnementskonzerten die Wahl des Solisten ist, das zeigte sich auch bei Alfred Cortot, der Beethovens jugendschlankes *C*-Dur-Konzert und hierauf, Kapellmeister und Orchester mitreißend, Maurice Ravels einhändiges Concerto spielte. Eine respektvolle Aufnahme fand, betreut von Volkmar Andreä, Fritz Bruns 7. Symphonie (*D*-dur), Man spürt auch aus diesem Werke die von einem disziplinierten Gestaltungswillen gelenkte künstlerische Absicht, wonach es dem Komponisten wirklich darum zu tun ist, symphonische Gedanken aufzustellen und zu entwickeln. Der Stimmungsgehalt dieser Musik verteilt sich auf langausgesponnene elegische Partien und auf lautes, im Metrischen manchmal ungebärdiges Getriebe, das aber nirgends in orchestralen Lärm ausartet. Eine ungewohnte Klangstärke wurde erreicht in einem Wagner-Konzert großen Stils, das die beiden Körperschaften des Tonhalleorchesters und des Schweizerischen Radio-Orchesters verschmolz. Robert F. Denzler lenkte diese verdoppelte Schar in souveräner Weise. Als Wagner-Interpretin größten Formats, im Besitz einer heroischen Brünnhildenstimme, wirkte mit Gertrud Rünger.

Gemeinsam mit dem gemischten Chor hat der von Hermann Hofmann dirigierte Männerchor Zürich Berlioz' erzromantische „Damnation de Faust" heraufbeschworen. Als Margarethe begrüßte man Jo Vincent, den Faust sang Karl Erb und Alexander Kipnis beteiligte sich mit einem ebenso musikalischen wie im Höllenjargon bewanderten Mephisto. Ein Kammerkonzert mit Novitäten schweizerischer Herkunft brachte zunächst Willy Burkhards anspruchslose, kleine Streicherserenade (op. 42). Es folgte mit Walter Frey im Solopart, Conrad Becks Klavier-Rhapsodie deren grobe und grüblerische Musik durch ein fröhlicher klingendes und schlanker gewachsenes Concertino von Rudolf Wittelsbach ausgestochen wurde. Mit vielgestaltigen Mozartschen Frühwerken rückten der Zürcher Kammerchor sowie ein ad hoc gebildetes Orchester auf den Plan. Mit diesem Raritätenkonzert ergriffen die beiden jungen und befähigten Dirigenten Johannes Fuchs und Ernst Hess die Initiative, uns den „unbekannten" Mozart sukzessive und systematisch zu erschließen. Wertvolle Bereicherung erhielt das Programm durch die solistische Mitwirkung von Adelheid La Roche (Sopran) und Otmar Nussio (Flöte). Walter Langs Bestreben, sich als Komponist einen Namen zu machen, tritt immer erfolgreicher zutage. Zum Aufhorchen jedenfalls zwangen seine „Variationen über ein sibirisches Sträflingslied" für Bratsche und Orchester, denn in dieser schwermutsvollen und dennoch kräftiger Impulse nicht ermangelnden Musik steckt nicht nur viel Phantasie und handwerkliches Können, sondern auch viel Gemüt. Neben diesen packenden Variationen vermochte sich die weitschweifige und im Stimmungsgehalt zu einförmige „Musik für Bratsche und Kammerorchester" von Marko Rothmüller, dem trefflichen Baritonisten unsres Stadttheaters, schwer zu behaupten. Den beiden Uraufführungen schlossen sich zwei Kompositionen an, worin ebenfalls die Viola dominiert: Hindemiths dem Andenken König Georgs V. geltende „Trauermusik" sowie ein nicht eben gedankenreiches aber gut geformtes Concertino von Ottmar Gerster.

Einen sehr günstigen Eindruck erhielt man von einer neugegründeten hiesigen Trio-Gemeinschaft, der Touty und Robert Hunziker-Druey (Klavier und Violoncello) sowie die Geigerin Else Stüssi angehören und die mit Beethoven und Reger debütierte. Eine interessante Erscheinung war die amerikanische Pianistin Stell Andersen, die namentlich im Bereiche Debussys und der spanischen Folkloristen über eine sehr kultivierte Anschlagskunst verfügt. Mit Händel und Schubert begrüßte uns die Schweizer Altistin Maria Helbling, deren fülliges Organ von Natur aus zu Bedeutendem geschaffen, deren Vortrag jedoch künstlerisch noch zu wenig belebt ist. Eine große und enthusiastische Schar wie immer sammelte sich um Heinrich Schlusnus, der in der Tonhalle auf breitester Basis seine Rattenfängerkünste spielen ließ.

Prof. Dr. Fritz Gysi

Literarisches

Verlag Peter J. Oestergaard, Berlin-Schöneberg.

Georg Albrecht von Jhering: Renate im Quartett. Roman.

In sehr anziehender Weise schildert der Verfasser, der, wie ich höre, neben seiner schriftstellerischen Tätigkeit auch Berufsviolonćellist ist, das Schicksal eines aus jungen Künstlern bestehenden Streichquartetts, dessen Weiterbestand durch unvermutetes Ausscheiden des Violoncellisten in Frage gestellt ist. Der Konflikt ergibt sich dadurch, daß die Übriggebliebenen sich in die notgedrungen aufgenommene Partnerin verlieben. Glänzend ist jeder einzelne charakterisiert; ausgezeichnet auseinandergesetzt, welche künstlerische Arbeit ein Quartett erst zu leisten hat, ehe es an die Öffentlichkeit tritt. Mancher Seitenhieb fällt dem Konzertbetrieb zu. Dieser Roman gehört auf den Weihnachtstisch jedes Quartettspielers; überhaupt wird ihn jeder Musiker mit größtem Interesse lesen. Prof. Dr. Wilhelm Altmann

Verlag Walter de Gruyter & Co., Berlin.

Stephan Krehl: Musikalische Formenlehre (Kompositionslehre). Zwei Bändchen in der Sammlung Göschen.

Dieser „durchgesehene Neudruck“ unterscheidet sich von der 2., verbesserten Auflage (1920) nur durch geringe, dem Zug der Zeit gemäße Eliminationen. Im zweiten Teil ist mitunter, zum Beispiel im Abschnitt „Lied“, neueres Material eingearbeitet worden. Auch in dieser Gestalt wird das knappe Lehrwerk des 1924 verstorbenen Pädagogen wertvolle Dienste leisten können.

Dr. Richard Petzoldt

Verlag Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Georg Karstädt: Zur Geschichte des Zinken und seiner Verwendung in der Musik des 16.—18. Jahrhunderts. (Sonderdruck aus Archiv für Musikforschung).

Zu den Instrumenten, deren originaler Klang uns bei der Wiederbelebung älterer Musik vor allem fehlt, gehören die Zinken. Es waren dies den Ursprung des Tierhorns nicht verleugnende, gegen Witterungseinflüsse mit Leder überzogene Holzinstrumente mit Tonlöchern an der Seite, aber trompetenartigem Ansatz. Im höfischen Kapelldienst, bei der Tisch- und Kammermusik, in der Kirche, im Orchester und bei der Turmmusik war ihr Platz. Die Zeit der Schütz und Praetorius verwendete den Zinken sehr vielseitig im Zinkenchor, mit anderen Klanggruppen gemischt und zur Stützung von Vokalstimmen. Die verschiedenen Zinken unterschieden sich nach Form und Größe. Das Serpent genannte Baßinstrument hielt sich am längsten am Leben: Wagner schreibt es noch in der Rienzi-Partitur vor. Die außerordentlich wertvolle Arbeit von Dr. Karstädt wird hoffentlich auf diesem Gebiet der mannigfachen Aufgaben bei der Neubelebung älterer Musik von nachhaltigem Eindruck sein. Dr. Richard Petzoldt

Vom Musikalienmarkt

Verlag F. E. C. Leuckart, Leipzig.

K. Hessenberg: Kleine Suite.
Fr. Bayer: Burgenländer Tänze.
H. Uldall: Hamburger Humoresken.

Alle drei Werke sind in der Sammlung „Nach Feierabend“ erschienen. Sie will unterhaltsame Orchestermusik für Konzert, Rundfunk und Feierabendgestaltung bringen. Darum bemühen sich jetzt viele Kräfte. Die eingeschlagene Linie liegt nicht überall auf der gleichen Höhe. Die drei vorliegenden Werke geben sich ziemlich anspruchsvoll. Sie sind gewiß unterhaltend, meiden aber grundsätzlich alles nur von fern Billige. Aus den Werken von Bayer und Uldall, die über Melodien von Volkstänzen geschrieben sind, weht sinfonische Luft. Dabei ist alles so klar und schlicht gehalten, daß die Grundmelodie niemals verloren geht. Hessenbergs Suite hält sich nicht an das Barockgewand, sondern bringt einen Marsch und ein girrendes Ständchen. Besonders für den Rundfunk dürften die drei Werke erfreuliche Bereicherungen sein.

Friedrich Herzfeld

Verlag F. E. C. Leuckart, Leipzig.

Karl Höller: Quartett *E*-dur für zwei Violinen, Bratsche und Violoncello, op. 24.

Zweifellos ist Höller einer der Besten aus der jüngeren Generation. Diesmal legt er ein Werk vor, bei dem man endlich einmal nicht nur vom formalen Können zu sprechen hat. Daß es einmal notwendig war, dieses Können als etwas Besonderes zu betonen, war ein Zeichen der tiefen Zerrüttung. Eigentlich sollte es selbstverständlich sein, daß der, der ein Haus baut, mit Steinen umgehen kann. Bei Höllers Steichquartett ist die Form so gerundet und dient so ausschließlich dem Inhalt, daß von ihm in erster Linie zu sprechen ist. Dieser Inhalt ist — Musik — blühende, gesunde, von einem bewegten Inneren herkommende Musik. Bisweilen gibt sie sich in zartgeschwungenen Melodien kund. Dann wieder schafft sich lebhafte Spielfreude Luft. Daß besonders bei gewissen Sextenseligkeiten wohl jedem, wenn auch unausgesprochen die Namen Brahms und Reger auf die Lippen kommen werden, macht nicht das geringste aus. Wir sollten uns abgewöhnen, von neuen Werken zu erwarten, daß sie nicht aus unserer Vergangenheit herauswachsen. Im Gegenteil war dies fast stets ein Zeichen für das nicht natürlich Gewachsene. Das absichtliche Meiden der bekannten Bahnen führt meist zum Krampf. Darum berührt das Ungezwungene, natürlich Fließende an Höllers Werk so stark. Daß es mit einer offen bekannten Verbeugung vor dem großen Thomaskantor schließt, ist zugleich ein Zeichen für den tiefen Ernst dieses höchst schätzenswerten Werkes. Friedrich Herzfeld

Verlag von Anton Böhm & Sohn, Augsburg und Wien.

Walter Niemann: Musik für ein altes Schlößchen, op. 147.

Da sich Niemann alles aus unserer neuen und der alten Welt, aus allen Himmelsrichtungen, aus der Natur und das von den Menschen Geschaffene in musikalische Impressionen umsetzt, lag es für ihn nahe, auch die Reize des Gohliser Schlößchens in der Leipziger Umgebung einmal in Tönen festzuhalten. In drei knappen Sätzen erleben wir allerlei vom ehemaligen Zauber und Treiben in diesem Schlößchen. Niemann lockt dem Klavier immer wieder neue Möglichkeiten ab. Man muß seine kleinen Schöpfungen wie „Träumereien am Kamin“ nehmen. Denn keineswegs darf man einen allzu gewichtigen musikalischen Gehalt erwarten, noch bestehen zwischen dieser Musik und dem Gohliser Schlößchen andere als lockere Bindungen. Friedrich Herzfeld

Afa-Verlag, Berlin.

Fritz Behrend: Ouvertüre zu einem lustigen Schäferspiel, op. 85.

Behrend ist diesmal auf besondere Durchsichtigkeit und Leichtigkeit ausgegangen. Sein kleines Orchester lispelt, zirpt und scherzt, ohne, daß es je zu größerer Entfaltung käme. Wie ein Spuk im Meißner Porzellan zieht das liebenswürdige Stück an uns vorüber. Nur im Mittelteil kommt es einmal zu lyrischen Partien. Aber auch die werden rasch wieder in ein wirbelndes Spiel aufgelöst, bis einige feste Schläge dem Spuk ein rasches Ende bereiten.

Friedrich Herzfeld

Verlag für musikalische Kultur und Wissenschaft, Wolfenbüttel.

Kurt Beythien: Variationen und Fuge über ein Volkslied für Klavier, Violine und Violoncello, op. 22. Herausgegeben von Prof. Dr. Wilh. Altmann als Heft 1 der „Kammermusik lebender Tonsetzer".

Nach einer nichts vom Thema verratenden, über tiefliegendem, schwankendem Akkordhintergrund in *f*-moll und im Fünfachteltakt beginnenden Indroduktion setzt als zu variierende Melodie die vertraute Weise „Und der Hans schleicht umher" in der ersten Violine, vom Klavier in weiter Achtelfigur begleitet, ein, um über eine Reihe von Charaktervariationen in den verschiedensten Tonarten mit einem Gebäude von zwei Fugen, von denen die zweite eine Stretta zur ersten darstellt, abzuschließen. Wer das zugrundeliegende Lied als Thema für ernsthafte, im Konzertsaal zu spielende Variationen ansehen kann, wird sicherlich an den in verschiedensten Rhythmen (ungerader Takt ist häufig verwendet) pulsierender Variationen Gefallen finden.

Ernst Boucke

Verlag Kistner & Siegel, Leipzig.

Francesco Geminiani: Concerti grossi *D*-dur, *d*-moll, *A*-dur, op. 2, Nr. 4—6. Für Streicher und Cembalo (Klavier) bearbeitet von Hans Joachim Moser.

Francesco Geminiani gehört zu den hervorragendsten komponierenden Zeitgenossen Händels in London. Als Schüler von Corelli und Alessandro Scarlatti hatte er es als Violinkünstler und Lehrer zu hohem Ansehen gebracht. Auch als Komponist steht er seinen Mann. Die vorliegenden Concerti zeigen ihn als Meister dieser Form und trefflichen Melodiker, der sich freilich in den munter fließenden schnellen Sätzen natürlicher gibt als im stärkeren Ausdruck eines Grave. Freunde alter Musik werden an der sauberen Neuausgabe ihre Freude haben.

Dr. Richard Petzoldt

Sudetendeutscher Verlag Franz Kraus, Reichenberg i. B.

Beiträge zur Klaviermusik. Herausgegeben von Ernst Günthert. 2. Jahrgang, Folge I—5.

Von diesen im Auftrag des musikwissenschaftlichen Instituts der deutschen Universität Prag herausgegebenen Monatsheften mit älterer und neuerer Klaviermusik (vorzüglich des sudetendeutschen Kulturraums) liegen die ersten des zweiten Jahrgangs vor. Wir finden in ihnen einige leichte, als Hausmusik gedachte Stücke des allem Klangrausch aus dem Wege gehenden, sehr persönlichen zeitgenössischen Sudetendeutschen Johannes Bammer, kleine Suitentänze von J. S. Bach, Fantasie und Rondo von Ph. E. Bach und — als Heft 4/5 — ein hochinteressantes Werk des aus Friedberg in Böhmen stammenden Simon Sechter (Bruckners Theorielehrer!): „Die Zwillinge, dargestellt in zwei Rondos wovon das zweite die Umkehrung des ersten ist." Sechters verblüffende Kontrapunktkunst feiert in diesen beiden sich spiegelartig gegenüberstehenden lebendigen und quellfrischen Stücken Triumphe.

Dr. Richard Petzoldt

Kleine Mitteilungen

Der Reichsminister für Wissenschaft, Erziehung und Volksbildung hat bestimmt, daß Privatmusiklehrern und -lehrerinnen, die aus der Reichsmusikkammer ausgeschlossen worden sind, unverzüglich **auch der Unterrichtserlaubnisschein entzogen** wird.

Auf der Reichstagung des Reichsinnungsverbandes der deutschen Musikinstrumentenmacher wurden u. a. die **Zahlen der Musiktreibenden Deutschlands** genannt. Demnach gibt es in Deutschland 150 Kulturorchester mit rund 7200 Musikern. Dazu kommen 2500 Unterhaltungsgaststätten mit rund 40000 freien Berufsmusikern. An Musikerziehern gibt es 10000—15000, und die Anzahl der Laienkapellen beträgt (einschließlich Ostmark) 8400, deren Mitgliedzahl auf über 200000 anzusetzen ist.

Die **Dienststelle des Landeskulturwalters Gau Berlin** (bisher Charlottenburg 2, Berliner Straße 16—17) befindet sich ab 26. September in Nikolassee, Am Kirchweg 33 (Der Mittelhof), Ruf: 806585. Der Dienststelle des Landeskulturwalters ist die örtliche Dienststelle der Reichsmusikkammer der Landesleiter für Musik, früher Kreismusikerschaft Berlin, angeschlossen. Auch diese Dienststelle befindet sich daher ab 26. September in Nikolassee. Von 19. bis 24. September, während der Umzugszeit, ist nach Möglichkeit von Besuchen und schriftlichen Mitteilungen abzusehen.

Die mit der Preußischen Akademie der Künste verbundenen **Meisterschulen für musikalische Komposition** haben die Bestimmung, Gelegenheit zur weiteren künstlerischen Ausbildung unter unmittelbarer Leitung eines Meisters zu geben. Sie werden geleitet von Prof. Dr. h. c. Paul Graener, Prof. Dr. Gerhard v. Keußler und Prof. Max Trapp. Die Aufnahme für das Wintersemester 1938/39 findet Anfang Oktober statt und zwar unmittelbar durch die Meister. Auskunft über die Meisterschulen erteilt das Büro der Preußischen Akademie der Künste, Berlin C 2, Unter den Linden 3.

Die diesjährigen **Fortbildungslehrgänge für Chordirigenten**, die von der Berliner Hochschule für Musik in Verbindung mit der Abteilung Chorwesen und Volksmusik der Reichsmusikkammer eingerichtet werden, finden statt: 7.—12. Oktober Schulungslager in der Fichteschule Kettwig (Ruhr). Leiter: Kapellmeister Erich Sauerstein. — 10.—15. Oktober Schulungslager in der Jugendherberge Schloßborn (Taunus). Leiter: Prof. Dr. Jos. Müller-Blattau. — 10.—15. Oktober Schulungslager in der Jugendherberge Gr. Dammer, Kr. Meseritz. Leiter: Prof. Dr. Felix Oberborbeck. — 10.—22. Oktober Staatlicher Chorleiterlehrgang für fortgeschrittene Chordirigenten an der Berliner Hochschule für Musik. Leiter: Prof. Dr. Fritz Stein. Lehrkräfte: Direktor Albert Greiner, Prof. Kurt Thomas, Prof. Theodor Jakobi, Prof. Walther Gmeindl, Dr. F. J. Ewens, Dr. Heinrich Spitta. Die Anmeldungen reichen die Chordirigenten durch die zuständigen Fachverbände, den Deutschen Sängerbund und den Reichsverband der gemischten Chöre Deutschlands ein. Auskünfte erteilt auch die Abteilung Chorwesen und Volksmusik der Reichsmusikkammer, Berlin-Charlottenburg 2, Grolmanstraße 36 III.

Der kürzlich bei Archivarbeiten des Berliner Musikverlages Bote & Bock von Oswald Schrenk aufgefundene **musikalische Nachlaß Otto Nicolais** (vgl. auch schon AMZ., Nr. 35) wird zur Zeit in den Geschäftsräumen der Firma, Leipziger Straße 37, in einer Nicolai-Ausstellung gezeigt. Das wichtigste Stück dieser Schau ist das bisher nur noch dem Namen nach bekannt gewesene, seinerzeit zweimal in Berlin aufgeführte „Te deum" des zweiundzwanzigjährigen Nicolai. Die Ausstellung zeigt ferner in Ur- und Abschriften sowie in seltenen Erstdrucken Lieder- und Kirchenkompositionen Nicolais, ferner Stichproben aus den in losen Blättern überlieferten Handschriften der drei italienischen Opern Nicolais: „Enrico II", „Il Templario" und „Il Proscritto". Auch Nicolais als Komponist bisher gar nicht bekannter Vater war in dem Fund mit einigen dem Tagesgeschmack verhafteten Galopps und Polkas vertreten. Die kleine, mit Liebe aufgebaute Schau wird ergänzt durch Bilder und durch Leihgaben des bekannten Nicolai- und Lortzingforschers G. R. Kruse, der neben den Vertretern der Presse und des öffentlichen Musiklebens der Eröffnung beiwohnte.

P.

Personal-Nachrichten

Heinz Schubert, der namhafte Komponist der jüngeren Generation, ist in Rostock, wo er Gastdirigent bei der Kulturwoche war, zum Städtischen Musikdirektor ernannt worden. Seine Werke waren in den letzten Jahren auf vielen Musikfesten vertreten. Schubert, der 1908 in Dessau geboren ist, ist Schüler von Kaminski, Haas, Arthur Seidl, Franz v. Hößlin und Hugo Röhr und kam über Dortmund, Hildesheim nach Flensburg, wo er 1937 zum Musikdirektor ernannt wurde.

Königin Wilhelmina der Niederlande hat **Carl Schuricht** wegen seiner besonderen Verdienste um das niederländische Musikleben den Rang eines Kommandeurs im Orden Oranje Nassau verliehen.

Theater und Oper

Berlin. Als erste Neueinstudierung der Staatsoper geht Rossinis „Barbier von Sevilla" am 16. September in Szene.

— Staatskapellmeister Meinhard v. Zallinger (München) leitet in Vertretung Kurt Dammers als Gast eine Reihe von Aufführungen des Deutschen Opernhauses.

Darmstadt. Das Hessische Landestheater eröffnete die Spielzeit mit der Erstaufführung von Mozarts „Idomeneo" in der musikalischen, szenischen und textlichen Neufassung durch Ermanno Wolf-Ferrari und Ernst Leopold Stahl, die soeben auch im Druck erschienen ist.

Dortmund. Das Stadttheater zeigt als kommende Opernuraufführung „Wera" von Schiffmann an.

Dresden. Die Staatsoper bringt noch in diesem Herbst die Oper „Rosalind" von Florence Wickham-Lueder zur deutschen Erstaufführung. Das Textbuch der Oper, die in der Neuyorker Metropolitan-Oper Erfolg erzielte, stützt sich auf die Shakespeare-Komödie „Wie es euch gefällt". Die amerikanische Komponistin erhielt ihre musikalische Ausbildung in Deutschland.

Gießen. Die Gründung eines für Gießen und Bad Nauheim gemeinsamen Orchesters wird dem Gießener Stadttheater in diesem Jahre zum erstenmal die Möglichkeit geben, nun auch große Opern mit eigenen Kräften aufzuführen. So sind für die kommende Spielzeit „Fidelio", „Aida", „Der Rosenkavalier", „Der fliegende Holländer", „Don Juan", „Rigoletto" und „Spanische Nacht" angesetzt worden.

Hagen. Das Stadttheater bringt den Einakter „Die Lügnerin" des Hagener Komponisten Carl Seidemann zur Uraufführung. Den Abend ergänzt Woldemar Wendlands „Das vergessene Ich" (Uraufführung Berlin 1911).

Lübeck. Die Städtischen Bühnen werden in der am 29. September mit einer Festwoche beginnenden Spielzeit Hans Pfitzners „Rose vom Liebesgarten" in den Spielplan aufnehmen.

Osnabrück. Das Nationaltheater Osnabrück plant die Uraufführung der Oper „Der Bär" von Kuno Stierlein.

Konzert-Nachrichten

Bad Landeck. Die Musikpflege in Bad Landeck (Schles.) unter Leitung des städtischen Musikdirektors Max Giernoth — dem dieser Badeort u. a. eine ganz besonders sinnvolle und einmalige künstlerische Ausgestaltung durch musikbezügliche Holzschnitzereien verdankt — hat es sich zur Aufgabe gemacht, lebende Tonsetzer stark in den Vordergrund zu rücken. Etwa ein Drittel des ganzen Programms in dieser Spielzeit gehörte den Werken der Zeitgenossen ernster und heiterer Richtung.

Berlin. Die Preußische Akademie der Künste veranstaltet im Winterhalbjahr 1938/39 vier Konzerte mit dem Berliner Philharmonischen Orchester und zwei Kammermusikabende. Zur Aufführung gelangen ausschließlich zeitgenössische Kompositionen. Das erste Konzert mit dem Philharmonischen Orchester findet am 29. September statt. Auf dem Programm stehen Orchesterwerke von Paul Graener, Georg Schumann, Max Trapp und Kurt v. Wolfurt, die unter Leitung der Komponisten gespielt werden.

— Der Arbeitskreis für neue Musik tritt im kommenden Konzertwinter erst etwas später vor die Öffentlichkeit. Wie in den Vorjahren läßt er sich vor allem die Pflege des jüngeren zeitgenössischen Schaffens angelegen sein, außerdem ist er bestrebt, durch wiederholte Aufführungen bereits anerkannter zeitgenössischer Musik und von Werken, die für deren Entwicklung bedeutsam gewesen sind, ein vertieftes Verständnis für den gesamten Fragenkomplex der neueren Musik zu erwecken. Auch in diesem Jahre wurden wieder ausführende Mitglieder des Arbeitskreises zu Austauschkonzerten ins Ausland verpflichtet.

— Im Bach-Saal findet am 1. Oktober ein Sonderkonzert statt, dessen Reinertrag dem Sudetendeutschen Winterhilfswerk zufließt. Der Philharmonische Chor und das Ufa-Symphonieorchester unter Leitung von Prof. Günther Ramin führen das Dettinger Tedeum von Händel, aus den Meistersingern den „Wach-auf-Chor" und die Schlußansprache des Hans Sachs auf. Solist ist Rudolf Watzke. Er wird außerdem noch Lieder sudetendeutscher Komponisten singen.

Bochum. Die plötzliche Verwaisung des städtischen Dirigentenpultes durch die Berufung Leopold Reichweins an die Wiener Staatsoper nötigte die Stadtverwaltung für den kommenden Winter mit der Verpflichtung von vier auswärtigen Dirigenten (Klaus Nettstraeter, Dr. Helmuth Thierfelder, Dr. Julius Kopsch und Rudolf Kattnigg) zu einer Zwischenlösung. Die Künstler werden aus der großen Zahl von Bewerbern in zehn Veranstaltungen als Chor- und Orchesterleiter zur engeren Wahl gestellt. Die Eröffnung der Spielzeit vollzieht Prof. Leopold Reichwein erst im November, da das als Konzertraum benutzte Stadttheater zur Zeit noch umgebaut wird. Das zwanzigjährige Bestehen des von Rudolf Schulz-Dornburg gegründeten Städtischen Orchesters soll im Juni 1939 durch eine Festwoche in Erinnerung gebracht werden. M. V.

Breslau. Die Schlesische Philharmonie führt im kommenden Winter zehn Philharmonische-Konzerte unter Leitung von Generalmusikdirektor Philipp Wüst mit ersten Solisten des In- und Auslandes (Kempff, Ney, Kulenkampff, Hölscher, Cassadó, Neuveu, Gianini, Dohnányi) durch. Als Gastdirigent wurde Prof. Hans Knappertsbusch verpflichtet. Unter Leitung von Prof. Behr finden acht Volks-Symphoniekonzerte statt. Außerdem sind sechs Kammer-Symphoniekonzerte, die zum Teil im Schloß, zum Teil im Remter des Rathauses unter Leitung von Philipp Wüst zur Wiedergabe gelangen, geplant. Das Schlesische Streichquartett sieht sechs Kammermusikabende im Schloß vor.

Castrop-Rauxel. Die Stadt Castrop-Rauxel veranstaltet im kommenden Winter mit dem Städtischen Orchester Gelsenkirchen unter Leitung von Musikdirektor M. Spindler fünf Reihenkonzerte, zwei Chorkonzerte (9. Symphonie, „Jahreszeiten") und drei Orchesterkonzerte (darin Neuheiten von Unger, Maaß, Jung, Bresgen, S. W. Müller). Als Solisten wirken mit E. Ney, H. Zernick, A. Siben, M. Lückel-Patt, W. Sturm, R. Haym, E. Schmidt, K. Sträter, Fr. Jaeger. Eins der Orchesterkonzerte wird als „Wunschkonzert" aufgezogen. Neben diesen großen Konzerten wird in zwei „Konzerten junger Künstler" auf den talentierten künstlerischen Nachwuchs Westfalens hingewiesen.

Leipzig. Hermann Buchals Chorwerk „Der Wanderer", das in Breslau bereits drei erfolgreiche Aufführungen unter Ernst Prades Leitung erlebte, wird demnächst im Leipziger Gewandhaus durch den Riedelschen Gesangverein unter Leitung von Prof. Max Ludwig zur Aufführung gelangen.

Meiningen. Die Konzerte der Meininger Landeskapelle unter Leitung von Carl Maria Artz bringen als Neuheiten u. a. des Dresdener Staatskapellmeisters Kurt Strieglers neuestes Werk „Romantische Phantasie" op. 77 als Uraufführung, die Partita von David, ferner Werke von Werner Trenkner, Fritz Brandt. Als Solisten sind verpflichtet Karl Freund, Karl Gehr, Otto v. Beckerath, Willy Hülser, Raoul v. Koczalski, Amalie Merz-Tunner, Elly Ney, Max Strub, Ludwig Hölscher; als Gastdirigent Hermann Abendroth. Aus Anlaß von Richard Strauß' 75. Geburtstag kommt die Symphonia domestica zu Gehör; zu Pfitzners 70. Geburtstag „Von deutscher Seele". Für die Kammermusikabende wurde das „Fritzsche-Quartett Dresden" verpflichtet.

Offenbach a. M. Die Offenbacher Kulturgemeinde in der NSG. „Kraft durch Freude" veranstaltete im Konzertsommer 1938 eine Reihe eindrucksvoller Musikabende. „Chormusik der Gegenwart" brachte Werke von Siegl, Lißmann und Gerster durch einheimische Kräfte unter Leitung von Anton Gutmann; zwei Serenaden und ein Mozart-Abend des Offenbacher Symphonieorchesters unterstanden dem Musikdirektor Gustav Maerz (Frankfurt a. M.). Der Mozart-Abend brachte, ausgeführt von Kräften des Stadttheaters Hanau, u. a. „Bastien und Bastienne" und die Pantomime „Les petits riens".

Regensburg. Die Symphoniekonzerte des Stadttheaters unter Leitung von Dr. Rudolf Kloiber bringen in der kommenden Spielzeit u. a. einen Abend mit Komponisten der Bayer. Ostmark. Dabei gelangen zur Uraufführung eine „Festliche Suite" von Rudolf Eisenmann, die symphonische Dichtung „Alte Stadt" (Castra Regina) von Richard Gabler und ein Violinkonzert von Max Jobst.

Schwerin. Das Konzertprogramm verzeichnet für die kommenden Wintermonate wiederum fünf Meisterkonzerte der Konzertvertretung Althen und Claußen mit Erna Sack, Frédéric Lamond, Marcel Wittrisch, dem Conrad Hansen-Trio und Wilhelm Strienz. Die sechs Abende des Schweriner Streichquartetts, für die die Programmfolge noch nicht vorliegt, bilden auch in diesem Winter wieder den Grundstock kammermusikalischer Veranstaltungen. Daneben gibt die heimische Pianistin Marie Zimmermann zwei Abende mit dem neuen Schweriner Konzertmeister Rudolf Bayer und mit Erduin Erbse (Violoncello) sowie mit der Geigerin Maria Neuß. Sonatenabende von Charlotte Mirow-Kadgin mit Karl Freund und Marie Luise Hollender mit dem ersten Konzertmeister der Berliner Staatsoper Rudolf Schultz, Klavierabende von Irmgard Stendell und Rudolf v. Oertzen, Liederabende von Alexandrine Schnäckel und Paul Seebach (Winterreise) geben dem Schweriner Konzertleben weitere Anregung. Zwei Konzerte veranstaltet auch das Collegium Musicum unter der neuen Leitung von Generalmusikdirektor Gahlenbeck. Im Staatstheater gelangt Robert Alfred Kirchners szenisches Ballett „Till Eulenspiegel" zur Uraufführung. A. E. R.

Trier. Unter der künstlerischen Gesamtleitung des Städtischen Musikdirektors Josef Neher finden im nächsten Konzertwinter folgende Veranstaltungen statt: drei Solisten-Symphoniekonzerte mit Luise Willer, Willy Domgraf-Faßbaeder und Marcel Wittrisch, zwei Chorkonzerte („Schöpfung" und „Missa solemnis"), vier Kammermusikabende (Kölner Kammertrio, Münchner Duo Dammert-Bischof, Quartetto di Roma und ein Liederabend von Hans Pfitzner mit Gisela Derpsch). Drei Morgenfeiern und drei Abendveranstaltungen im Grenzlandtheater runden das Programm ab.

Wien. Staatsrat Dr. Wilhelm Furtwängler hat die künstlerische Oberleitung der Wiener Philharmoniker übernommen, so daß er also seine Haupttätigkeit im kommenden Konzertwinter zwischen Berlin und Wien teilen wird. Furtwängler wird selbst fünf Konzerte der Wiener Philharmoniker leiten. Als Gastdirigenten wurden Hans Knappertsbusch, Willem Mengelberg und Victor de Sabata gewonnen.

Witten (Ruhr). Anläßlich des zwanzigjährigen Bestehens des Wittener Chores für Kirchenmusik veranstaltet der Gründer und Dirigent dieser trefflichen Vokalvereinigung, Erich Näscher, während des kommenden Winters in zehn Aufführungen sein viertes Bach-Fest. Allmonatlich soll eine Darbietung stattfinden, in deren Reihe außer Orgel-, Motetten- und Kantatenabenden auch Kammermusik sowie die Wiedergabe des Magnifikats, der Kunst der Fuge (in der Bearbeitung von Graeser), der ungekürzten Matthäus-Passion (an zwei Abenden) und der Messe in *h*-moll zu finden sein wird. M. V.

Zwickau. Zwickau i. Sa. bringt in dieser Spielzeit unter Leitung des Städtischen Musikdirektors Kurt Barth von zweiundzwanzig Erstaufführungen für Zwickau dreizehn Werke von zeitgenössischen Tonsetzern, darunter als Uraufführung die 4. Symphonie von Hammer.

Aus Künstlerkreisen

Nach dem großen Erfolg der von dem Preußischen Staatstheater in Kassel an der Staatsoper in Berlin gegebenen Aufführungen der Oper „Tobias Wunderlich" von **Joseph Haas**, haben eine Reihe von Bühnen die Oper für die kommende Spielzeit angenommen. Die nächsten Aufführungen sind in Königsberg, Danzig, Bonn, Harburg-Hamburg, Graz usw.

Hans Brehmes Orchesterwerk „Triptychon", Fantasie, Choral und Finale über ein Thema von Händel, kommt als einziges neues Werk in den Furtwängler-Konzerten der Berliner Philharmoniker zur Aufführung.

Werner Egk hat die Komposition seiner neuen Oper „Peer Gynt" (nach Ibsen) vollendet. Die Uraufführung ist für Ende November an der Staatsoper in Berlin vorgesehen.

Lore Fischer, die erst kürzlich wieder mit einem ausverkauften Hugo Wolf-Liederabend in Stuttgart stärksten Erfolg hatte, wurde für die nächste Saison zu Liederabenden in Berlin, Paris, Frankfurt, Stuttgart, Wiesbaden, Nürnberg, Bamberg, Köthen, Mannheim, Mühlhausen, Offenbach usw. verpflichtet. Außerdem wurde die Künstlerin eingeladen, im Oktober eine Liederabend-Tournee, die sie durch ganz Ostpreußen führt, zu geben.

Die Konzertstücke aus **Hermann Henrichs** Oper „Melusina", die seinerzeit in Karlsruhe ihre erfolgreiche Uraufführung erlebte, sind in diesem Sommer von einer Reihe größerer Kurorchester mit Erfolg gespielt worden, so u. a. in Pyrmont, Salzuflen, Norderney, Mergentheim, Reichenhall, Kudowa. Die Ouvertüre zu „Melusina" wird Prof. Dr. Raabe in diesem Winter in einigen Konzerten dirigieren. Auch sein Violinkonzert ist — mit Lätitia Henrich-Forster als Solistin, die seinerzeit auch die Aachener Erstaufführung bei Prof. Raabe spielte, in Symphoniekonzerten in Badenweiler (Schmidt-Jescher) und Salzbrunn (Kaden) erfolgreich aufgeführt worden.

Mit einem Beethoven-Abend im Lingnerschloß fand das **Dresdener Streichquartett** einstimmige Anerkennung bei den Hörern und in der Presse.

Bei der auslandsdeutschen Tagung in Stuttgart hatte Musikdirektor **Ignaz Herbst** aus Wien als Gastdirigent des Württemberger Landesorchesters großen Erfolg und wurde bei den Aufführungen seiner Bildwort-Tonwerke „Totengräberhochzeit" und „Rethel" sehr gefeiert. Diese Werke wurden auch vom Reichssender Stuttgart zur Aufführung angenommen.

Hans Jendis, der Organist der Kirche am Hohenzollernplatz in Berlin, brachte in der Peter-und-Paulskirche in Nikolskoe die „Festliche Musik für Orgel" von Kurt Thomas op. 35 zur Uraufführung.

Günter Raphael folgte einer Einladung der Sender Stockholm und Helsingfors und brachte dort unter Mitwirkung von Pauline Raphael-Jessen und des finnischen Geigers Erik Cronwall eigene Werke zu Gehör. In einem Konzert in Bad Liebenstein brachten Günter und Pauline Raphael die „Romantischen Tanzbilder" für Klavier zu vier Händen zur erfolgreichen Wiedergabe.

Arno Erfurth gastierte kürzlich im Reichssender Berlin und Deutschlandsender mit Werken von Schumann, Brahms, Sibelius und Höffer.

In einem von Generalmusikdirektor G. E. Lessing geleiteten Baden-Badener Symphoniekonzert hatte die Sopranistin **Hilde v. Entreß** mit Gesängen von Strauß und Wagner lebhaftesten Erfolg. Für November wurde die Künstlerin für ein Abonnementskonzert in Wiesbaden verpflichtet.

Verantwortlich für die Schriftleitung: Für den Teil „Berliner Musikleben" wie für alle Berlin betreffenden Beiträge: Paul Schwers, Berlin-Südende, Doelle-Straße 48. — Verantwortlich für den gesamten übrigen redaktionellen Inhalt: Dr. Richard Petzoldt, Berlin-Wilmersdorf, Rudolstädter Straße 127. — Verantwortlich für den Anzeigenteil: Elly Schumacher, Berlin-Südende, Doelle-Straße 48. — Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel, Leipzig C 1. Erfüllungsort und Gerichtsstand Leipzig. II. Vj. D. A. 950

Nummer 38 · 23. September 1938

Allgemeine Musikzeitung

Rheinisch-Westfälische Musikzeitung · Süddeutscher Musikkurier
Berlin · Leipzig · Köln · München
65. Jahrgang



A. E. M. Grétry Zu seinem 125. Todestag

Nach L. V. Le Brun gestochen von I. C. Gottschick

Postversand ab Leipzig

ALLGEMEINE MUSIKZEITUNG

Hauptschriftleitung und Geschäftsstelle: Berlin-Südende, Doelle-Straße 48 • Fernspr. 75 12 38

Telegramm-Anschrift: Musikzeitung Berlin-Südende. Bankkonto: Deutsche Bank und Diskonto-Gesellschaft, Depositenkasse L III, Berlin-Tempelhof. Postscheckkonto: Berlin 283 28. Zu beziehen durch die Geschäftsstelle Berlin-Südende, Doelle-Straße 48, und Köln a. Rh., Am Hof 30—36, sowie durch alle Musikalien- bzw. Buchhandlungen und Postanstalten.

Geschäftsstelle für die Rheinprovinz und Westfalen: Musikalienhandlung P. J. Tonger, Köln a. Rh., Am Hof 30—36; Fernsprecher 22 59 48; Postscheckkonto: Allgemeine Musikzeitung Köln 559 23 • Schriftleitung: Studienrat Alois Weber, Köln-Deutz, Markomannenstraße 12; Fernsprecher 126 74

Geschäftsstelle für München und Süddeutschland: Süddeutsche Konzertdirektion Otto Bauer, G.m.b.H., München, Wurzer Straße 16, u. Musikalienhandlung Otto Bauer, München, Maximilianstraße 5 • Stadtauslieferungsstelle für Groß-Berlin: Bote & Bock, Berlin W 8, Krausenstraße 61 • Auslieferung in Leipzig: Breitkopf & Härtel, Leipzig C 1, Nürnberger Straße 36—38 • Die Zeitung erscheint jeden Freitag, vom 15. Juli bis 1. September zweiwöchentlich • Bezugspreis durch Postzeitungsamt und den Buchhandel bezogen RM. 6.25 vierteljährlich einschließl. Bestellgeld • Bei Versand nach dem Ausland werden Porto und Streifbandkosten berechnet • **Preis der Einzelnummer RM. 0.70**

Anzeigenpreise werden nach Millimeterzeilen berechnet. Zur Zeit gilt Preisliste Nr. 5 vom 1. Januar 1938. Ausführliche Auskunft auf schriftliche Anfragen
Für unverlangt eingesandte Manuskripte keine Gewähr. Rückporto ist beizufügen

Allgemeine Musikzeitung

Wochenschrift für das Musikleben der Gegenwart

RHEINISCH-WESTFÄLISCHE MUSIKZEITUNG / SÜDDEUTSCHER MUSIK-KURIER

Herausgeber: Paul Schwers

65. Jahrgang — Berlin, Leipzig, Köln, München, 23. September 1938 — Nummer 38

Die Sendung der sudetendeutschen Musik

Von Friedrich-Heinz Beyer, Chemnitz

Musik war zu allen Zeiten und Kulturepochen nicht nur der unmittelbarste Ausdruck seelischer Regungen des Einzelnen und Versinnbildlichung geistiger Volkskräfte und Volksnöte, sondern darüber hinaus auch Gradmesser für die Intensität und den Stand des gesamten Kulturlebens. Deshalb darf gerade in diesem Sinne das sudetendeutsche Musikleben der letzten Jahrzehnte als besonders aufschlußreich gelten.

Bunte, aber wildwuchernde, auseinanderstrebende Vielfalt beherrschte in den ersten Jahren nach dem Umsturz das Musikleben im sudetendeutschen Raum. Abgeschnitten von Wien, dem geistigen Mittelpunkt der alten österreichisch-ungarischen Monarchie, durch Eingliederung in das Territorium der Tschechoslowakischen Republik, war das Sudetendeutschtum, bar der besten Heimatsöhne, die es Jahrhunderte lang für führende Stellungen in der Kaiserstadt abgegeben hatte, auf sich selbst angewiesen. Die anderen Gesetzen unterworfene Hauptstadt Prag konnte für die im breiten Gürtel entlang der Grenzberge wohnenden Deutschen nicht als richtungweisend angesehen werden. Eine andere Stadt im geschlossenen deutschen Siedlungsgebiet war jedoch ebenfalls der Aufgabe, geistiger Mittelpunkt des Sudetendeutschtums zu sein, nur im beschränkten Maße gewachsen. So kam es, daß auf die einzelnen Teile des deutschen Sprachgebietes in der tschechischen Republik verschiedene, außerhalb der Grenzen gelegene Städte rein äußerlich Einfluß gewannen, was aber im Hinblick auf die durch die Nachkriegswirren bedingte Zerrüttung und Unausgeglichenheit keineswegs dazu führte, wertvolle, zielbewußte und vor allem nützliche Anregungen zu geben.

Eine Zeit lang schien es, als ob jede Landschaft, jede Stadt, ja jedes Dorf Kulturpolitik auf eigene Faust für den Tagesbedarf triebe, wobei das Handeln natürlich nicht von übergeordneten Gesichtspunkten und Leitsätzen bestimmt war. Es versteht sich, daß sich daher Zufälligkeit und Willkür ausleben und das musikalische Gesicht des Sudetendeutschtums zunächst prägen durften. Ein Konzertleben nach „Wiener Art", nur entsprechend kleinbürgerlich organisiert, wollte zwar den geistigen Leerlauf, der durch die Abschnürung vom österreichischen Musikzentrum eintrat, vergessen lassen, verstand es aber auf die Dauer nicht, darüber hinwegzutäuschen, daß durch solche, der fortzeugenden Idee und treibenden Kraft entbehrende Maßnahmen allein dem Verfall nicht zu steuern sei. Die herkömmlichen Feste des Sängerbundes hatten deshalb ebensowenig die Kraft, Menschen aller Altersstufen, aller Weltanschauungen und aller musikalischen Lager innerlich aneinander zu binden und einheitlich zu formen, wie die einen neuen Anfang bedeutenden Singwochen des Finkensteiner Bundes.

Selbstverständlich trug die in der weltanschaulichen Zerrissenheit, die den Volkskörper wie eine schwere Krankheit befallen hatte, geleistete Arbeit bescheidene Früchte. Erst mit der politisch einheitlichen Formung der Volksgruppe war auch allen Erscheinungen des Musiklebens die Marschrichtung gegeben. Und es versteht sich, daß die Sudetendeutschen, aufgerüttelt durch die gewaltigen Ereignisse im Reich, von nun an sich auch wieder auf die ewigen unveräußerlichen Werte des deutschen Volkes besannen und folgerichtig die Musik dementsprechend einbauten. Weil aber im kulturellen Leben Organisches langsamer wächst als in der Politik, sind allerdings erst die drei letzten Jahre die ersten Anzeichen für eine kulturelle Vereinheitlichung geworden. Das gesamte sudetendeutsche Musikleben hat jedoch dabei deutlich gezeigt, daß es nicht nur reflektierend den Umbruch miterleben wollte, sondern kraft seines neuen Willens den Beweis erbrachte, durch die Tat am Neuaufbau der Nation beteiligt zu sein.

Für uns Deutsche ergibt sich daher gegenwärtig folgendes Bild: In seinem Umbruch vom traditionsgesicherten, meist veralteten und dem wahren Kunstwollen entgegengesetzten Musikbetrieb zu neuzeitlichem, den Erfordernissen aller Volkskreise entsprechendem Musizieren zeigt es einerseits einen

Weg auf, der nutzbare Klarstellung in allen musikalischen Dingen mit aller Gründlichkeit anstrebt, anderseits aber auch das anschauliche Bild eines in vollster Umbildung befindlichen Baues, dessen Grundsteine wohl gelegt sind, dem es nur noch an innerer und breiterer äußererer Vollendung gebricht, was in erster Linie auf die Hemmungen durch Schikanen tschechischer Stellen (Verbot von Musikfesten, Verhinderung engerer Bindungen an das Musikschaffen im Reich usw.) zurückzuführen ist. Es hat daher manchmal den Anschein, als seien der Baumeister zu viele, die an dem neuen, ohne Frage notwendigen Gebäude des sudetendeutschen Musiklebens beteiligt sein wollen.

Eins ist allerdings sicher, daß die meisten dieser Menschen, soweit sie nicht von falschem Ehrzgeiz getrieben werden oder böswillig sind, mit großer Selbstlosigkeit ans Werk schritten. Es dürften daher auch die gar nicht so sehr ins Gewicht fallenden Meinungsverschiedenheiten über die äußere Form verhältnismäßig leicht überwunden werden, die nimmermehr der Aufbauarbeit Einhalt gebieten sollen und dürfen. Auch hat sich mittlerweile immer mehr die Erkenntnis durchgesetzt, daß die Musik und das Musikleben im Volke selbst verankert sein müssen, daß beide nicht mehr allein von einer zahlenmäßig kleinen Gesellschaftsschicht getragen werden können, die in ihren, gewiß in manchen Dingen gerechtfertigten Sonderinteressen verhaftet ist und deshalb auch nur gewissen Gebieten der Tonkunst aufgeschlossen bleibt. Die Sudetendeutschen sind sich weiterhin bewußt, daß die große Gemeinschaft von Menschen, soll sie Träger einer gesunden Musikentwicklung sein, auch in allen ihren Einzelteilen wieder eine lebendige Beziehung zur Musik selbst gewinnen muß. An Stelle passiven Musikhörens — selbst dieses ist in breiten Volksschichten heute schon nicht mehr vorhanden — trat wieder ein aktives Musikbeteiligtsein, das zweifellos auch fernerhin als unmittelbarstes Ziel anzustreben ist.

Besonders deutlich waren die Zeichen dieser, hier nur kurz angedeuteten Erneuerungsbestrebungen — wie schon festgestellt — in den letzten drei Jahren erkennbar. Gradmesser für diese Entwicklung kann naturgemäß in erster Linie nur das musikalische Wirken in breitesten Laienkreisen sein, das wiederum in den Programmen der großen, zusammenfassenden Verbände (wie Sudetendeutscher Sängerbund u. a.) zum Ausdruck kommt. Die Aufgaben, die sich klar und unzweideutig herauskristallisierten, fanden in der Anerkennung ihrer Notwendigkeit einen Niederschlag in der erhöhten musikerzieherischen Tätigkeit auch solcher Verbände, deren Ziele nicht in vordringlichstem Maße musikalische sind. Musikförderung gehört heute erfreulicherweise zur Volkstumsarbeit und ist damit in ihrer Bedeutung anerkannt. Noch erfreulicher ist aber, daß sich diese Förderung nicht nur ideell, sondern auch praktisch auswirkt. Mit großer Befriedigung kann festgestellt werden, wie wieder mehr gesungen und gespielt wurde, vor allem in den Kreisen, die der Musikausübung bisher ziemlich fern standen.

Das hauptsächlich gepflegte Musikgut baut grundsätzlich auf dem Volkslied auf, dessen Reichtum man schier vergessen hatte. Damit hat die Volksmusik überhaupt wieder einen sehr breiten Rahmen erhalten. Aber auch die hohe Kunstmusik ist heute stärker denn je im Volke verankert. Einem solchen elementaren Beginnen gegenüber haben es jene Kreise, die aus einer sich über ein Jahrhundert erstreckenden Tradition schöpfen, schwer, dem gewaltigen Zuge der Zeit zu folgen. Ungemein schwierig ist es für sie, klar zu erkennen, was von einer ruhmreichen Vergangenheit aufrecht zu erhalten ist; was an Überkommenem auch weiterhin in seinem vollen Werte bestehen bleibt und deshalb zu pflegen ist. Immerhin wird auch diese Frage noch zur rechten Zeit gelöst werden, um so mehr, als sich die Lösung aus dem Stand des Musiklebens von selbst ergibt. Die sudetendeutschen Künstler sind sich ihrer Verantwortung dem deutschen Volke gegenüber bewußt und werden in Zukunft noch mehr als bisher ihre Pflicht erfüllen, um die Kulturfähigkeit des Sudetendeutschtums gerade auch auf dem Gebiete der Musik vor aller Welt zu erweisen.

Von Grétrys künstlerischen Anschauungen

Zum 125. Todestag des Komponisten

Der Abwechslung halber soll einmal an einem Erinnerungstag für einen Komponisten der Vergangenheit nicht der Historiker sprechen, sondern der Musiker selbst. Das ist uns in diesem Fall besonders leicht gemacht dadurch, daß Grétry, der seiner Zeit hochberühmte Meister der französischen „opéra comique", über die ersten Jahrzehnte seines Lebens und über seine künstlerischen Erfahrungen in den zuerst 1789 erschienenen „Memoires ou Essays sur la Musique" geplaudert hat. Das heutzutage seltene Buch zeigt den Komponisten nicht gerade als folgerichtigen Denker, aber als geweckten Geist und aufmerksamen Beobachter seiner künstlerischen Umwelt. Das umfangreiche künstlerische Werk Grétrys ist heute nicht mehr lebendig (auch ein Erfurter Rettungsversuch dieses Jahres wird an dem Urteil der Geschichte nichts mehr ändern), obgleich vor allem seine Opern „Blaubart" und „Richard Löwenherz" — es gibt auch einen „Wilhelm Tell" von ihm — sich auch in Deutschland lange Zeit größter Beliebtheit erfreut haben. Auch die künstlerischen Meinungen des Komponisten halten keineswegs immer der Kritik stand. Das bemerkte schon Karl Spazier, der Grétrys „Versuche über die Musik" im Jahre 1800 bei Breitkopf und Härtel mit ebenfalls sehr subjektiven Erläuterungen herausgab. Dieser Angabe folgen im wesentlichen die nachstehenden Äußerungen Grétrys.

Dr. Richard Petzoldt

Ich hörte viel über Musik vernünfteln; da ich aber in den meisten Fällen nicht der Meinung anderer sein könnte, so ergriff ich mein Teil und schwieg. Gleichwohl fragte ich mich selber, ob es denn kein Mittel geben möchte, alle Meinungen so ziemlich zu vereinigen, und da fand ich denn, daß die Musik, um dies zu können, wahre treue Deklamation sein müsse. Da ich nun bemerkt hatte, daß der große Haufe von Zuhörern im Theater durch eine schlechte Intonation eben nicht in seinem Vergnügen gestört wurde, daß aber eine falsche Inflexion allgemeine Unruhe zu verursachen pflegte, so war mein höchstes Bestreben, Wahrheit in die Deklamation zu legen, und sonach schien mit der der geschickteste Komponist zu sein, der diese am besten und natürlichsten in Gesang zu verwandeln weiß.

Wo sollte man das nun wohl aber besser lernen, als auf dem Theater? Hier erhalten wir von der echten Deklamation großer Schauspieler, die sie mit aller übrigen theatralischen Täuschung zum höchsten Leben zu bringen wissen, Eindrücke, die nie verlöschen und die gründlichste Analyse von Regeln und Vorschriften im Leben nie ersetzen wird. Hier lernt der Musiker, wie er es anzufangen hat, sich an die Leidenschaft wenden, in die Geheimnisse des menschlichen Herzens dringen und sich von dem, was in der Seele vorgeht, Rechenschaft geben zu können. In dieser Schule lernt man den wahren Tonfall kennen und wiedergeben, und seine Schattierungen und Grenzen andeuten. Wie das alles zu Empfindung wird, was solch ein Spiel in uns hervorbringt, das läßt sich nicht beschreiben. Auch würde es sehr überflüssig sein; denn wer nicht so zarten und tiefen Gefühls ist, um die Eindrücke davon in seiner Seele aufbewahren zu können, dem würde alle Beschreibung nichts helfen. Ein kaltherziger Komponist, ein Mensch ohne Leidenschaften wird es nie weiter bringen als ein Echo, das sklavisch die Töne wiedergibt. Wer wahres Gefühl hat, wird nie davon gerührt werden.

* *

Der Komponist, der sein Handwerk versteht, kann an einem Morgen zehn bis zwölf harmonische Sätze machen, die jede Kritik aushalten; aber ich rate niemandem, in acht Tagen ein Lied oder eine Arie zu versprechen, die so gut ausfallen soll, daß jedermann sie sogleich erfaßt und sie auf den Straßen nachsingt.

* *

Ich fühle, wie jeder andere Komponist, den Reiz eines schönen Basses. Aber ich weiß auch, daß das Vorurteil dabei sehr im Spiel ist. Weil man gewohnt ist, mehrstimmig zu komponieren und sich immer einen Baß unter die Melodie zu denken, so gewöhnt man sich wiederum, sich eine Melodie über den Baß zu denken, und dabei gewinnt dieser unstreitig am meisten. Ein Musiker, den ich von diesem Satze überzeugen wollte, sagte mir: Sie werden mich nimmermehr dahin bringen, zu glauben, daß man erst den Kornboden und dann den Keller bauen muß! — Aber dieser Vergleich paßt nicht. Denn unstreitig denkt sich jeder Baumeister erst den Plan von dem obern Teile des Gebäudes und dessen Gewicht, bevor er an den Grund und die Bogen denkt, die es tragen sollen.

Schöner Gesang ist also die Hauptsache. Der Einwurf, daß es Fälle gebe, wo der Gesang nicht angenehm sein darf, will nichts bedeuten; dafür kann immer Rat werden. Die erste Regel in den schönen Künsten ist und bleibt dem ungeachtet, selbst die schreckliche Natur zu verschönern; denn ihr Zweck ist, zu gefallen. Um das Chaos recht natürlich auszudrücken, dürften ja geistesarme Organisten nur die beiden Ellenbogen auf das Griffbrett legen.

* *

So wie ein Maler nicht genug getan hat, wenn er den menschlichen Körper nach allen seinen Verhältnissen skizziert hat, sondern ihn auch mit Fleisch beleben und ihm eine Bekleidung geben muß, die die Formen des Körpers mehr als bloß erraten läßt: ebenso ist es nicht genug, daß der Musiker richtig deklamiere und den erforderlichen Rhythmus ergreife. Das ist nur die erste Struktur seines Werkes. Er muß auch einen reinen Gesang darüberbreiten und die Begleitung muß den Ausdruck unterstützen und verstärken. Wer bloß deklamiert, macht nichts als das Skelett. Wer bloß unbestimmt ins Weite hinein singt, der entwirft eine idealische Figur; und wer verschwenderisch mit der Begleitung umgeht, der macht eine reiche Umhüllung, um etwas zu bekleiden, was gar nicht da ist.

* *

Es gehört unstreitig etwas dazu, die verschiedenen Naturwirkungen, wie den Regen, Hagel, den Gesang der Vögel, das Erdbeben usw. durch Musik auszudrücken. Aber größtenteils empfinde ich, wenn ich so etwas höre, eine Art von Mitleid. Mir ist, als wenn ich eine gefärbte oder bekleidete Büste sähe und ich entsetze mich davor. Die Natur mit zu sklavischer Treue dargestellt, hat gar keinen Reiz mehr für uns.

* *

Die Fruchtbarkeit eines Instrumentalkomponisten ist mehr zu bewundern, als die eines dramatischen Komponisten. Er zieht seine Ideen gleichsam aus nichts oder aus einem bloß unbestimmten Gefühl, da dem letzteren Worte und Gedanken gegeben sind, wodurch er auf bestimmte Ideen geleitet wird. Unterdes ist doch zwischen beiden noch ein wesentlicher Unterschied. Jener kann in aller Freiheit seines Genies schaffen, was und wie er will, und alles ist recht und gut, wenn es nur ein schönes Ganze ausmacht; dieser aber muß sich jedesmal nach einem besonderen Genre und nach der jedesmaligen Handlung richten und sich nach der prosodischen Beschaffenheit seines Textes bequemen, welche Schwierigkeiten seinem Werke viel mehr Wichtigkeit geben. Indem er seine Musiksprache genau den Worten anschmiegt, malt er nach der Natur, und was er hervorbringt, ist sicher und unwandelbar wie sie, unterdes die Gedanken der Symphonie ins Weite hineingeworfen und von unbestimmter Bedeutung, wie die Empfindung selbst, sind.

* *

Eine Theatermusik kann, wenn sie der Komponist am Klavier spielt, eine entzückende Wirkung machen; aber schon die erste Metamorphose erleidet sie vom Orchester und den Sängern, die nicht alle vom Geiste des Werkes durchdrungen sein können und niemals durchdrungen sein werden. Aber wenn gar erst die Handlung hinzukommt, so erstaunt man manchmal, wie die herrlichsten Musikstücke, die man am meisten bewunderte, verlieren. Jedes sollte (nach der Absicht des Komponisten) an einer günstigen Stelle stehen, um die Situation, aus welcher es entsprang, zu verschönern. Allein wenn die Handlung überhaupt schlecht entworfen und gehalten ist, wenn der Schauspieler schweigen sollte, wo er singt, ach! dann, arme Musik, wird der Reiz deiner Beredsamkeit nur die Fehler des Dichters in ein desto stärkeres Licht stellen, indem dadurch nun in die Länge gezogen oder höher herausgehoben wird, was ganz unterdrückt (oder nur flüchtig übergangen) hätte werden sollen. Nie wird sich auch der erfahrenste Künstler ein ganz vollständiges Bild von der Wirkung auf der Bühne in seinem Zimmer machen können.

* *

Nach meiner Meinung muß der Schauspielsaal nur klein sein und höchstens tausend Menschen fassen. Es muß überall nur eine Art von Plätzen geben; keine Logen, weder kleine noch große. Doch wäre ein einziger Verschlag gut, wo die Verfasser neuer Stücke und einige von den Direktoren sich während der ersten Vorstellung verborgen hielten, um dort die mangelhaften Stellen, die man selber bemerkte und die das Publikum zu erkennen gäbe, aufzuzeichnen. Das Orchester müßte versteckt sein und man müßte weder die Musiker, noch die Lichter auf den Pulten sehen können. Das müßte einen magischen Effekt hervorbringen, woran jetzt in keinem Falle zu denken ist. Eine steinerne Brüstung denke ich, müßte das Orchester vom Theater trennen, damit der Ton nach dem Saale zurückgeworfen würde. Der Saal müßte kreisförmig sein und stufenweise Erhöhung haben; die Sitze müßten bequem eingerichtet und durch einen daumenbreiten Vorsprung voneinander getrennt sein, wie in den römischen Theatern. Von dem Orchester an müßte sich also ein einziges kreisförmiges Amphitheater bilden, das stufenweise sich immer höher erhebt, und oben drüber wären nichts als einige Trophäen in Fresko. Der ganze Saal müßte von brauner Farbe sein, die Trophäen ausgenommen. Dann würden sich die Damen schön ausnehmen und die Szene an Glanz und Wirkung gewinnen.

Opernstatistik vom August 1937 bis Juli 1938

Von Prof. Dr. Wilhelm Altmann (Schluß)

III. Die mindestens 10mal aufgeführten Tonsetzer, geordnet nach der Höhe der Aufführungsziffern.

Die nur mit 1 Werke vertretenen sind mit †† bezeichnet.

Verdi 1405 (1351, 1497, 1468, 1280)
Wagner, Richard 1402 (1409, 1607, 1641, 1632)
Lortzing 951 (995, 916, 1067, 1096)
Puccini 919! (1186, 1082, 889, 817)
Mozart 632! (760, 851, 707, 531)
Strauß, Richard 392 (347, 154, 458, 707)
††Leoncavallo 354! (243, 228, 264, 297)
††Mascagni 352! (232, 181, 244, 285)
Weber 325! (576, 418, 340, 458)
††Schultze, Norbert 298! (27, —, —, —)
Smetana 294! (205, 103, 116, 110)
Bizet 273! (415, 316, 387, 300)
Rossini 264! (317, 139, 124, 160)
Flotow 241! (296, 338, 274, 248)
††Beethoven 205 (203, 206, 308, 223)
Humperdinck 205! (255, 272, 191, 243)
d'Albert 198! (313, 267, 411, 307)
Wolf-Ferrari 174 (162, 109, 85, 85)
††Nicolai 160! (199, 173, 195, 247)
Donizetti 154! (111, 102, 125, 59)
††Thomas, Ambr. 149!! (17, 32, 63, 62)
Gluck 144! (68, 94, 75, 82)
Gerster 122! (80, 0, 36, 43)
Adam, Adolphe 96 (71, 82, 136, 94)
††Gounod 85 (80, 51, 76, 46)
††Auber 79! (136, 71, 77, 85)
Kienzl 68! (128, 127, 106, 142)
Tschaikowsky 57! (39, 37, 80, 33)
Pfitzner 55! (85, 88, 114, 130)
Schillings 48! (61, 69, 45, 117)
††Kreutzer, Konr. 45! (16, 41, 15, 71)
Marschner 45 (35, 30, 29, 41)
††Götz 42! (12, 24, 40, 27)
Graener 42! (79, 68, 22, 92)
Händel 41 (43, 68, 84, 20)
Cornelius 37! (52, 56, 10, 34)
††**Bodart** 36 (5, 2, 12, —)
††Massenet 36! (8, 7, 17, 15)
Mussorgsky 32! (54, 66, 49, 12)
††Cilea 20 (0, 0, 0, 0)
Janáček 15 (6, 22, 9, 0)
††**v. Borries** 13
††Egk 13! (43, 104, 9, —)
††**Haas** 13
††Maillart 12 (6, 49, 18, 39)
v. Reznicek 12! (30, 60, 21, 31)
††Giordano 11 (4, 20, 6, 1)
††Kusterer 11 (18, 28, 17, 4)
Lualdi 11
††Reutter 11! (57, 11, —, —)
Wagner, Siegfr. 11! (38, 24, 40, 27)
Weismann 11 (9, 0, 12, 19)
††Neßler 10 (0, 0, 12, 21)
Reiter, Josef 10 (0, 0, 0, 0)

Das sind 54 (58, 63, 55, 58) Tonsetzer; die übrigen 59 (64, 45, 68, 60) haben es noch nicht einmal auf 10 Aufführungen gebracht, darunter befinden sich von lebenden Bittner, Renzo **Bossi**, Caetani, **Casella**, Donisch, v. Franckenstein, Marco Frank, **Gerdes**, **Giannini**, **Gotovac**, Haug, Heger, **Hindemith**, Ibert, Kaminski, **Kempff**, v. Klenau, **Kodály**, **Krenek**, **Lichius**, **Lothar** (freilich erst am Schlusse der Spielzeit herausgekommen), Malipiero, **Maurick**, **Meyer-Olbersleben** (der das Schicksal Lothars teilt), **Mohaupt**, S. W. Müller, Orff, Paumgartner, Roselius, **Salmhofer**, Schoeck, **Schlbach**, Stieber, **Trantow**, **Uetter**, Veidl, **Weinberger**, Wendland, Bodo Wolf, Zandonai, **Zillig** und H. Zöllner. Daß von den 20 uraufgeführten Komponisten in der nächsten Spielzeit wenigstens einige auf mehr als 10 Aufführungen kommen werden, wollen wir hoffen.

IV. Die auf mindestens 3 Bühnen aufgeführten Opern, geordnet nach der Anzahl der Bühnen.

Die Bühnenzahl der vorhergehenden 4 Spielzeiten siehe in Tabelle 1.

Bajazzi 45
Cavalleria rusticana 45
Tosca 44
Die Walküre 43
Der Troubadour 42
Bohème 41
Die Meistersinger von Nürnberg 41
Die verkaufte Braut 41
Rigoletto 40
Fidelio 39
Aida 37
Madame Butterfly 37
La Traviata (Violetta) 37
Der Rosenkavalier 35
Lohengrin 35
Der Freischütz 34
Das Rheingold 34
Tiefland 34
Der Waffenschmied 33
Der Barbier von Sevilla 32
Carmen 32
Der fliegende Holländer 32
†Schwarzer Peter 32
Siegfried 32
Zar und Zimmermann 31
Tannhäuser 30
Götterdämmerung 29
Tristan und Isolde 29
Margarete 28
Martha 28
Die Entführung aus dem Serail 27
Figaros Hochzeit 27
Parsifal 27
Der Maskenball 25
†Enoch Arden (Gerster) 23
Hänsel und Gretel 23
Die lustigen Weiber von Windsor 23
Der Wildschütz 22
Undine 20
Mignon 19
Othello 18
Don Giovanni 17
Don Carlos 16
Fra Diavolo 15
Ariadne auf Naxos II. Fassung 14
Così fan tutte 14
Der Evangelimann 14
Orpheus und Eurydice 13
Arabella 12
Die Regimentstochter 12
Iphigenie auf Tauris 11
Königskinder 10
Elektra 10
Die Macht des Schicksals 10
Mona Lisa 10
Der Postillon von Lonjumeau 10
Oberon 9
Susannens Geheimnis 9
Turandot (Puccini) 9
Don Pasquale 8
Der Widerspenstigen Zähmung 7
Hans Heiling 7
Spanische Nacht (Bodart) 7
Der Barbier von Bagdad 6
Die beiden Schützen 6
Boris Godunow 6
Eugen Onegin 6
König für einen Tag 6
Das Mädchen aus dem goldenen Westen 6
Manon 6
Rienzi 6
Die toten Augen 6
Der Campiello 5
Gianni Schicchi 5
Iphigenie in Aulis 5
Manon Lescaut 5
Das Nachtlager von Granada 5
Palestrina 5
Sly 5
Bastien und Bastienne 4
Falstaff 4
Die Zaubergeige 4
Alessandro Stradella 3
Der Diener zweier Herren 3
Dr. Joh. Faust 3
Das Glöckchen des Eremiten 3
Hoffmanns Erzählungen 3
Jenufa 3
Lucia von Lammermoor 3
Neugierige Frauen 3
Schirin und Gertraude 3
Der Schmuck der Madonna 3
Die sizilianische Vesper 3

Das sind 93 (110, 115) Opern von 241 (236, 231); die übrigen haben teilweise, trotzdem sie nur über 2 oder 1 Bühne gegangen sind, doch eine nicht unbeträchtliche (20—9) Aufführungszahl erreicht, wie man aus Tabelle V ersieht; vgl. unter den 30 auf 2 Bühnen aufgeführten Opern Adrienne Lecouvreur, Die vier Grobiane, Der Schauspieldirektor, Das Liebesverbot, Das Herz, Julius Caesar, **Magnus Fahlander**, André Chenier, Die Pilger von Mekka, Pique Dame, Glücksnarren (Rolandsknappen), Don Juans letztes Abenteuer, Die Italienerin in Algier, Die Abreise, Bettler Namenlos, Christelflein, Großadmiral. Sehr zu denken läßt, daß 118 Werke nur an 1 Bühne aufgeführt worden sind; darunter befinden sich 24 uraufgeführte und 10 ausgegrabene.

V. Die einzelnen Opern geordnet nach der Höhe der Aufführungsziffern.

Die Aufführungsziffern der vorhergehenden 4 Spielzeiten siehe in Tabelle I.

Bajazzi 354
Cavalleria rusticana 352
Madame Butterfly 317
†Schwarzer Peter 298
Zar und Zimmermann 288
Die verkaufte Braut 286
Der Waffenschmied 269
Der Troubadour 267
Carmen 266
Der Freischütz 249
Bohème 238
Lohengrin 236
La Traviata (Violetta) 236
Der Barbier von Sevilla 232
Der Rosenkavalier 230
Martha 228
Aida 226
Rigoletto 226
Fidelio 205
Die Meistersinger von Nürnberg 203
Tosca 201
Der fliegende Holländer 199
Tannhäuser 192
Undine 179
Tiefland 172
Figaros Hochzeit 162
Die lustigen Weiber von Windsor 160
Der Maskenball 149
Mignon 149
Hänsel und Gretel 145
Der Wildschütz 137
Die Walküre 134
Die Entführung aus dem Serail 128
†Enoch Arden (Gerster) 117
Othello 104
Don Giovanni 94
Das Rheingold 87
Margarete (Faust) 85
Siegfried 84
Die Regimentstochetr 83
Parsifal 82
Fra Diavolo 79
Der Postillon von Lonjumeau 76
Così fan tutte 75
Don Carlos 72
Tristan und Isolde 69
Der Evangelimann 65
Die Macht des Schicksals 65
Götterdämmerung 64
Oberon 64
Turandot (Puccini) 64
Königskinder 60
Ariadne auf Naxos II. Fassung 59
Arabella 57
Susannens Geheimnis 56
Orpheus und Eurydice 48
Die beiden Schützen 46
Don Pasquale 46
Das Nachtlager von Granada 45
Iphigenie auf Tauris 44
Mona Lisa 44
Der Widerspenstigen Zähmung 42
Hans Heiling 38
Gianni Schicchi 37
Manon 36
Spanische Nacht (Bodart) 36
Eugen Onegin 32
Der Barbier von Bagdad 31
Elektra 28
Palestrina 27
Boris Godunow 26
Iphigenie in Aulis 26
Rienzi 26
Lucia von Lammermoor 25
†Der Campiello 24
Das Mädchen aus dem goldenen Westen 23
Manon Lescaut 22
Falstaff 21
Sly 21
Adriana Lecouvreur 20
Die neugierigen Frauen 19
Die sizilianische Vesper 19
Die vier Grobiane 19
Der Schauspieldirektor 17
Der Schmuck der Madonna 17
Die toten Augen 17
Das Liebesverbot 16
Das Herz 15
Julius Caesar 15
Jenufa 14
Allessandro Stradella 13
Magnus Fahlander (v. Borries) 13
Schirin und Gertraude 13
Tobias Wunderlich (Haas) 13
Die Zaubergeige 13
Das Glöckchen des Eremiten 12
König für einen Tag 12
André Chenier 11
Der Diener zweier Herren (Kusterer) 11
Dr. Joh. Faust (Reutter) 11
Die Pilger von Mekka 11
Pique Dame 11
Rolandsknappen (Glücksnarren) 11
Die Schlacht bei Legnano (Das heilige Feuer) 11
Xerxes 11
Don Juan letztes Abenteuer 10
Hanneles Himmelfahrt 10
Die Italienerin in Algier 10
Der Trompeter von Säkkingen 10
Die Abreise 9
Bastien und Bastienne 9
Bettler Namenlos (Heger) 9
Christelflein 9
Euryanthe 9
Die Fastnacht von Rottweil 9
Friedemann Bach 9
Genoveva (Schumann) 9
Großadmiral 9
Der Hummer (Lualdi) 9
Angelina 8
Dalibor 8
Die Feen 8

Die Gärtnerin aus Liebe 8
Hoffmanns Erzählungen 8
Mazeppa (Tschaikowsky) 8
Die Nürnberger Puppe 8
Rossini in Neapel 8
Salome 8
Schwanenweiß (Weismann) 8
Soleidas bunter Vogel (Donisch) 8
Spiel oder Ernst? 8
Die Spinnstube (Kodály) 8
Die diebische Elster 7
Einsprüche (Neefe) 7
Ero der Schelm (Gotovac) 7
Der Erzgräber (Ueter) 7
Die Flamme (Respighi) 7
Fürst Igor 7
Die Kavaliere von Ekeby (Zandonai) 7
Der Liebhaber als Arzt 7
Die Maienkönigin 7
Der Mantel 7
Rodelinde 7
Die Schwalbe (Puccini) 7
Wilhelm Tell 7
Der Cid (Cornelius) 6
Jolanthe (Tschaikowsky) 6
Jürg Jenatsch (Kaminski) 6
Die kleine Stadt (Lortzing) 6
Die Opernprobe 6
Die Perlenfischer 6
Samson und Delila 6
Die schalkhafte Witwe 6
Schneider Wibbel (Lothar) 6
Aschenbrödel (Wolf-Ferrari) 5
Der Bärenhäuter 5
Der Bundschuh (Reiter) 5
†Carmina Burana (Orff) 5
Das Fest auf Haderslevhuus (Gerdes) 5
Hypatia (Caetani) 5
Der König von Yvetot (Ibert) 5
Li-Tai-Pe (v. Franckenstein) 5
Madame Liselotte (Gerster) 5
Die Magd als Herrin 5
Mathis der Maler (Hindemith) 5
Radamisto (Händel) 5
†Schlaraffenland (S. W. Müller) 5
Signor Caraffa (Sehlbach) 5
Der Sohn (Lichius) 5
Der Totentanz (Reiter) 5
Volpino der Kupferschmied (Bossi) 5
Der betrogene Kadi 4
Der Corregidor 4
Doktor und Apotheker 4
Der Dorfbarbier 4
Freundschaft und Liebe (Grétry) 4
Halka 4
Der Holzdieb (Marschner) 4
Ingvelde 4
Der **Irrwisch** (Meyer-Olbersleben) 4
Kleinstädter (Veidl) 4
Das kluge Felleisen (Wendland) 4
Odysseus bei Circe (Trantow) 4
Das **Opfer** (Zillig) 4
Simon Boccanegra 4
Simplizius Simplizissimus (Maurick) 4
†Tartuffe (Haug) 4
Wallenstein (Weinberger) 4
Die Welt auf dem Monde 4
Abu Hassan 3
Die ägyptische Helena 3
Ariadne auf Naxos I. Fassung 3
Das **Brandmal** (Giannini) 3
†Die fremde Frau (M. Frank) 3
Der Gondoliere des Dogen 3
Die **Heirat** (Mussorgsky) 3
Herakles (Händel) 3
Der Jahrmarkt von Sorotschintzy 3
Ilona oder Das Fest in Budapest (B. Wolf) 3
Der Kuhreigen 3
Leonce und Lena (Weismann) 3
Macbeth 3
Norma 3
Paris und Helena (Gluck) 3
Die Rose vom Liebesgarten 3
Russalka (Dvořák) 3
Schwester Angelika 3
Der Vampyr 3
Zaide 3
Der falsche Harlekin (Malipiero) 2
Der **Friedenstag** (R. Strauß) 2
Godiva (Roselius) 2
Die Hochzeit (R. Wagner) 2
Höllisch Gold 2
Intermezzo 2
Die Königin von Saba 2
Das korsische Gesetz (v. Simon) 2
Das Leben für den Zaren 2
Luise Miller 2
Orpheus (Casella) 2
Der Schmied von Marienburg (S. Wagner) 2
Schwarzschwanenreich 2
Sonnenflammen (S. Wagner) 2
Der **Teufel am Kirchturm** (Lualdi) 2
Die **Wirtin von Pinsk** (Mohaupt) 2
Der arme Heinrich 1
Djamileh 1
Donna Diana 1
Eulenspiegel (Stieber) 1
Idomeneo 1
Iwan S. Tarassenko (Salmhofer) 1
Karl V. (Křenek) 1
Die Legende von der unsichtbaren Stadt Kitesch 1
Die Liebe der Diana (Gluck) 1
†Massimilla Doni (Schoeck) 1
†Rembrandt van Rijn (Klenau) 1
Die Sache Makropoulos (Janáček) 1
Titus 1
Die versunkene Glocke (Zöllner) 1
Die Vestalin 1

69 (64, 51, 75, 69) Opern haben es noch nicht einmal auf 5 Aufführungen gebracht; das beweist aber keineswegs in jedem Falle Unbedeutendheit; man beachte bei den uraufgeführten Opern auch, zu welchem Zeitpunkte sie herausgekommen sind, z. B. der **Friedenstag** erst Ende Juli.

„Polyphonie — die ewige Sprache deutscher Seele"

Aus einer Rede über die „Polyphonie als Wesensausdruck des germanischen Menschen" vor der HJ. (Reichsmusiktage 1936) ist unter obigem Titel eine Schrift Richard Eichenauers hervorgegangen, die sein Werk „Musik und Rasse" im Sinne kunstpolitischer Erkenntnisse und Forderungen ergänzt (Verlag Georg Kallmeyer 1938). Eichenauer geht von bekannten geschichtlichen Tatsachen aus, weist nach, wie und warum nur dort in der abendländischen Tonkunst das Wunder der Polyphonie aufkeimen und sich entfalten konnte, wo der nordische Mensch herrschte und der Musik seinen Stempel aufdrückte. Zahlreiche Literaturbeispiele aus allgemein zugänglichen Sammlungen (auf das Druckversehen S. 41 sei hingewiesen) sind zur anschaulichen Bestätigung der Beweisführung herangezogen. Ist hiermit eine Erklärung der Mehrstimmigkeit als historischer Stilbegriff gewonnen, so wird in der Folge die Betrachtung durch eine zwingende rassenseelenkundliche Deutung des Phänomens vertieft.

Die Polyphonie des Nordens wird erkannt als „gebändigter Ausdruck göttlicher Ordnung", als Formspiegelung des germanischen Gott- und Welterlebens, das Freiheit (Vielfältigkeit) nur in der Bindung an das Gesetz (Einheit), Phantasie und Gefühl nur in vergeistigter Gestalt zur künstlerischen Erscheinung, sei es in Klängen oder in bildnerischen Offenbarungen, zu bringen vermag. Die Seele des Südmenschen erfüllt dagegen die Tonschöpfungen mit „fessellos strömendem Ausdruck menschlicher Leidenschaft". Das polyphone Kunstwerk ist „tönender Wille an sich", und nur der nordische Mensch als „Leistungsmensch" (dynamische Rassenseele) wird sich seiner schöpferischen Kraft im Sinnbildlichen der Kunst als „Teil der göttlichen Allgewalt" willensmäßig bewußt. Das hier zutiefst zugrundeliegende metaphysische Gefühl ist Religiosität, Hingabe an die sinnvolle Ordnung der Welt, die sich eben in der Polyphonie abbildet. Diese Religiosität als urtümliche germanische Rassenanlage grenzt sich klar ab gegen die kirchlich-dogmatische, christliche Frömmigkeit, blieb daher auch da, wo sie sich deren Stoffen, Symbolen und Glaubensinhalten zuwandte und sich mit ihnen auseinandersetzte, sie selbst.

Hieraus ergibt sich für Eichenauer, daß das uns überkommene herrliche Gut geistlicher deutscher Vokalmusik seit dem Mittelalter eben als Musik immer Aussprache unserer Rassenseele bleiben wird und seine künstlerische Sendung auch an der Jugend behauptet, daß jedoch die biblisch-kirchlichen Texte der Motetten, Kantaten usw. heute Fremdbestandteile seien, die durch neue art- und weltanschauungsgemäße Inhalte ersetzt werden müßten. Die Pietät der Musik gegenüber erfordert nach Eichenauer unabweislich den Entschluß zur Umdichtung. Wie der Verfasser die Schätze deutscher musikalischer Mehrstimmigkeit in ihrem ganzen Reichtum erhalten und gereinigt der Jugend wiedergeschenkt sehen will, weil sie darin den Wesensausdruck unserer Rasse findet, so verlangt er für das Tonschaffen unserer Tage eine „Befruchtung mit polyphonem Geist". So mündet die Schrift aus in das Bekenntnis: „Die Polyphonie ist uns mehr als etwas nur Musikalisches: sie ist uns ein Teil unseres politischen Glaubensbekenntnisses. Die Bindung von Persönlichkeit und Gemeinschaft zu einem neuen Lebensstil — das ist unsere Polyphonie der Zukunft". Wie man sieht, weitet sich damit der Begriff der musikalischen Polyphonie zu einem allgemeinen Lebensgesetz des nordischen Menschen, das nicht nur seine Kunstäußerungen bestimmen soll. Die Wendung zur Polyphonie ist nun in der Musik der Jungen schon sehr entschieden ausgeprägt und findet als geistig-seelisch bedingte Stilerscheinung in Eichenauers Ausführungen gewissermaßen nur ihre Rechtfertigung. Was des Autors Stellungnahme für eine Rettung der geistlichen Vokalpolyphonie der Vergangenheit durch Textumdichtung betrifft (man denke an Händels biblische Oratorien) so ist dazu zu sagen, daß man beistimmen muß, wenn dieses Erbe lebendiger und nicht nur historischer Besitz des Volkes in unseren Tagen bleiben soll.

Dr. Wolfgang Sachse

Italienische Festwoche der Münchener Staatsoper

Die kulturellen Beziehungen zwischen Deutschland und Italien immer mehr zu vertiefen und zu erweitern, veranstaltete die Münchener Staatsoper im Anschluß an die Mozart-Wagner-Strauß-Festspiele eine Italienische Festwoche. Sie konnte ihr keinen glänzenderen und künstlerisch bedeutsameren Auftakt geben als mit Verdis „Don Carlos", dessen Aufführung zu den vollendetsten gehört, die sie überhaupt zu bieten vermag. Immer wieder muß man staunend bewundern, wie sich hier alle Mitwirkenden, so frei

sie sich auch einzeln in ihrer besonderen Persönlichkeitssphäre entfalten, zuchtvoll und zielbewußt dem Ganzen unterordnen und nur den Willen ihres Führers vollstrecken. Und als dieser Führer läßt Clemens Krauß wiederum nur Verdi sprechen, so daß das Werk unter seiner impulsiv zupackenden, aber durch einen geläuterten Kunstverstand gebändigten Leitung in höchster stilistischer Ausgeglichenheit ersteht. Rudolf Hartmann als Spielleiter und der Bühnenbildner Rochus Gliese sind ihm phantasiebegabte und bühnengewandte Helfer. Den Don Carlos sang stimmprächtig und sehr sorgfältig durchgearbeitet der in schönem Aufstieg befindliche Karl Ostertag, und es will nicht wenig bedeuten, daß er sich so ehrenvoll in einem Ensemble behaupten konnte, dem Viorica Ursuleac und Gertrud Rünger, Hans Hermann Nissen, Alexander Sved und Paul Bender als Träger der Hauptrollen angehörten.

Keine geringere Begeisterung als „Don Carlos" weckte die zweite Verdi-Oper der Festwoche, „Aida". Die Aufführung rechtfertigte wieder den hohen Ruf, den sie in der Neugestaltung durch Clemens Krauß, Rudolf Hartmann und Ludwig Sievert als besondere Hörens- und Sehenswürdigkeit der Münchener Staatsoper genießt. Der ganze Abend war ein einziger Klang- und Farbenrausch. In den Kranz der wundervollen Stimmen von Luise Willer (Amneris), Torsten Ralf (Radames), Ludwig Weber (Ramphis) und Alexander Sved (Amonasro) flocht sich leuchtend der beseelte Sopran des Gastes Hilde Singenstreu als Aida.

Für eine Neueinstudierung von Rossinis „Barbier von Sevilla" war Gino Marinuzzi gewonnen worden. Man hatte die höchsten Erwartungen auf den mit München durch seine zahlreichen erfolggekrönten Gastspiele nahe verbundenen Maestro als Interpreten dieser Krone aller opere buffe gesetzt, sie wurden noch übertroffen. Sein haarscharf genaues, die kleinste Kleinigkeit betreuendes, sensibles Musizieren feierte einen wahren Triumph. Und doch kam alles wieder mit einer beschwingten Leichtigkeit und Natürlichkeit wie spontan aus der Eingebung des Augenblicks geboren. Welche sparsame, darum aber um so treffsichere Verwendung aller Kunstmittel des italienischen Buffovortrages, und auch in dem verwegensten Brio, welche rhythmische Klarheit und Energie. Wie vorauszusehen, hatte er den in Deutschland üblichen, aber stilwidrigen Dialog durch die ursprünglichen Secco-Rezitative ersetzt und begleitete sie am Cembalo mit köstlicher improvisatorischer Laune. Orchester und Sänger schlug er in den Bann, daß sie „alla italiana" musizierten, als hätten sie es nie anders getan. Allen voran der Gast des Abends Karl Schmitt-Walter, ein gesanglich und darstellerisch virtuoser Figaro. Als Rosine verblüffte Adele Kern durch ihre halsbrecherischen Koloraturkünste. Den Almaviva sang Peter Anders mit schmelzendem Tenor. Zwerchfellerschütternd war wieder Paul Bender in seiner Meisterleistung als Basilio, auch Georg Wieter (Bartolo) und Hedwig Fichtmüller (Marzelline) schufen höchlich belustigende komische Typen. Als ihr Führer auf der Bühne sorgte Rudolf Hartmann mit seiner einfallreichen, bei aller Gelöstheit streng disziplinierten Spielleitung für ein wirbelndes Handlungstempo. Von den beiden Bühnenbildern Ludwig Sieverts ist das erste, ein Platz in Sevilla, von starker architektonischer und malerischer Wirkung, während das zweite, Bartolos Zimmer, mit seiner Mischung von realistischer Kleinmalerei und ins Phantastische strebender Raumlosigkeit — es hat keine Decke und läßt den Himmel hereinschauen — etwas seltsam anmutet. Das Publikum dankte Marinuzzi und seinen Helfern für den ergötzlichen Abend mit stürmischem Beifall.

Die Aufführung der vierten und letzten Oper, von Puccinis „Tosca", brachte eine besondere Überraschung: das Werk wurde von dem einheimischen Ensemble italienisch gesungen. Und, um es gleich zu sagen, der Versuch gelang glänzend. In gründlichster Vorbereitungsarbeit hatten sich die Sänger die fremde Sprache so zu eigen gemacht, daß sie ihnen mühelos und ohne jeden peinlichen Rest des Angelernten von den Lippen floß, und mit einer Deutlichkeit der Aussprache, von der man nur wünschen möchte, sie auch immer im Deutschen beobachtet zu sehen. Mit sichtlichem Behagen weiteten sie und lösten ihre Stimmen in der italienischen Vokalfülle, aus der den reichsten Gewinn Karl Ostertag (Cavaradossi) zog. Sein jugendfrischer Tenor schwang sich in dem Puccinischen Melos mit einer Geschmeidigkeit, einer Weichheit und Fülle aus, daß man den Künstler kaum wiedererkannte. Als Tosca bot Viorica Ursuleac eine Leistung von höchster künstlerischer Reife und beherrschte den italienischen Gesangsstil nicht weniger überlegen als Alexander Sved, der sich mit der Partie des Scarpia in seinem ureigensten Gebiet bewegte. Ganz ausgezeichnet waren auch Theo Reuter (Angelotti) und Georg Wieter (Mesner). Für die Stimme des Hirten stand keine Geringere als Luise Willer zur Verfügung. Wenn dieses Ensemble seine Aufgabe so vorbildlich aus dem Geiste des Werkes löste, war es in erster Linie das hervorragende Verdienst von Clemens Krauß, der sich an diesem Abend als genauer Kenner der besonderen Wesensart Puccinischer Kunst erwies und bei aller theatralisch schlagkräftigen Verlebendigung der Partitur immer die Grenzen eines klanggepflegten durchsichtigen Musizierens innehielt. Klar und an den einzelnen Höhepunkten scharf pointiert arbeitete der Spielleiter Rudolf Hartmann die Handlungsvorgänge heraus. An den szenisch ungemein aktiven, künstlerisch vornehmen Bühnenbildern Rochus Glieses (Staatstheater Berlin) berührte es wieder wohltuend, daß der Künstler seine schöpferische Phantasie nie auf Kosten der Werktreue ausschweifen läßt und alles Experimentieren um des bloßen Experimentes willen meidet.

Das vom Bayerischen Staatsorchester alljährlich während der Festspiele veranstaltete Konzert war dieses Jahr der Italienischen Woche eingegliedert worden und wurde von Gino Marinuzzi geleitet. An der Spitze des Programmes standen die „Vier Jahreszeiten" von Antonio Vivaldi. Diese vier zu einem Zyklus zusammengeschlossenen Concerti grossi führen in der Musikgeschichte als frühe Beispiele italienischer Programmusik ein verborgenes Dasein, haben aber dank der illustrativen Kraft, der reizvollen Tonmalerei und der Stimmungsfülle ihrer kunstreich gewobenen Musik so großen selbständigen Wert, daß man ihnen weiteste Verbreitung wünschen möchte. Dazu ihnen mit zu verhelfen, hat sie Bernardino Molinari einer dem Duce gewidmeten Bearbeitung unterzogen, die in diesem Konzerte ihre erste deutsche Aufführung erlebte. Sie ist ihm sehr wirkungsvoll geraten, freilich bisweilen auf Kosten der Stilreinheit. Nach Vivaldi kam das neue Italien in drei seiner namhaftesten Vertreter zu Wort, und zwar ausschließlich mit Opernmusik: Ottorino Respighi (Vorspiel zu „Belfagor"), Ildebrando Pizzetti (Vorspiel zu „Fedra") und Franco Alfano (Tanz und Finale aus „Sakuntala"), die gemeinsam sich besonders charakterisieren durch Hinneigung zum linearen Prinzip, durch eine sehr verfeinerte Orchestertechnik und das Fehlen einer ausgeprägten nationalen Note. Italienisch dagegen mit allen Fasern ist das Werk, das den größten Erfolg des Abends errang, die „Sizilianischen Bilder" von Gino Marinuzzi selbst. Es war eine wahre Herzensfreude, der so ganz unproblematischen, heimatlich verwurzelten, melodisch beschwingten und in den farbigsten Klängen schimmernden Musik dieser mit reifstem polyphonem Können gestalteten viersätzigen Suite zu lauschen. Wie Marinuzzi wieder die einzelnen Werke vermittelte, darüber statt aller Superlative nur das eine Wort: vollendet. Und vollendet spielte an diesem seinem Ehrenabende auch das Bayerische Staatsorchester, dessen beide Konzertmeister Birkigt und Morasch sich bei Vivaldis „Jahreszeiten" noch besonders auszeichneten. Die Begeisterung der Hörer entlud sich in stürmischen Huldigungen und nötigte dem gefeierten Dirigenten zwei Zugaben ab.

Dr. Willy Krienitz

Musikfeste des Auslandes

I.

Internationales Musikfest in Venedig

Während dies geschrieben wird, ist das sechste Internationale Musikfest in Venedig zur Hälfte vorüber. Man darf bereits feststellen, daß die künstlerische Leitung des Unternehmens, dessen alljährliche Abhaltung nunmehr anscheinend streng gewahrt wird, neuerdings offenbar wesentlich darauf bedacht gewesen ist, in einem noch schöneren und geeigneteren äußeren Rahmen als sonst zu geben und das mitwirkende Orchester des Fenice-Theaters durch immer bessere Besetzung zu einem Tonkörper hohen Ranges zu erheben. Die für die Symphoniekonzerte dienende Schauburg selbst, von deren Erneuerung im vergangenen Frühjahr man wohl gelesen hat, sieht jetzt allerdings wie ein Schmuckkästchen aus. Ich kenne kein anderes Theater von so reizvollem inneren Ausbau, von so entzückender, dabei nicht überladener Ausgestaltung und so gedämpft fröhlichen Farben.

Die Frage nach einem geeigneten Kammermusiksaal schien der Festleitung in den letzten Jahren einige Kopfschmerzen zu bereiten. Da der Palazzo Giustiniani sowohl einen großen wie einen kleinen Saal besitzt, scheint sie nunmehr in nur wünschenswerter Weise gelöst zu sein. Vorgesehen waren diesmal drei Orchesterkonzerte mit zeitgenössischer Musik und eins mit Standwerken der letzten dreißig Jahre, unter Molinaris Stabe dargeboten vom Orchester der römischen Kgl. Akademie von Santa Cäcilia, drei Kammermusiken (davon eine mit Kammerorchester) sowie ein Nachmittag mit getanzter Venediger Musik des 17. und 18. Jahrhunderts, für den man sich noch den zwischen der Lagunenstadt und Padua gelegenen Park der Villa Reale di Stra gesichert hat. Man sieht, daß Venedig heuer die Oper dem Florentiner Musikmai und der Arena von Verona ganz überlassen hat. Da immer etwa zur Hälfte italienische Werke aufgeführt werden, ist der Raum für die ausländischen sowieso sehr beschränkt. Alle Wiedergaben von Musik lebender Italiener sowie eines beträchtlichen Teiles der ausländischen sind Uraufführungen.

Man weiß nach den ersten vier Konzerten schon, daß die Fahrt nach Venedig nicht ohne künstlerischen Gewinn ist; daher nimmt man einige Nieten, die ja nun einmal bei keinem Musikfest ausbleiben, gern mit in den Kauf. An erster Stelle einige Bemerkungen zu den Orchesterwerken, die uns am meisten zu sagen schienen. Ein Orchesterkonzert von Mario Pilati weist sich als das Werk eines tüchtigen Musikanten aus, der seine Einfälle hernimmt, wo er sie gerade findet. Im 1. und 2. Satz ein wenig Altklassik mit zeitgenössischen Stilarten gemischt, im letzten, einem angeblichen „Rondò alla Tirolese", vielleicht beabsichtigte starke Anklänge an den Fledermauswalzer, durch harmonische Trugwendungen sowie neuere Musik gewürzt — das so beschaffene Werk hat zwar keinen völligen Stilausgleich, wird aber durch die eigene frisch zupackende Wesensart des Tonsetzers halbwegs zusammengehalten. Auch ein Klavierkonzert in *E*-dur von dem Nordamerikaner Leo Sowerby zählt man umso lieber zu der wertvolleren Musik der Vortragsfolgen, als die „Tonkunstausstellungen" sonst aus der Neuen Welt nur mit so wenigen wesentlichen Werken beschickt werden. Von dem sehr symphonisch in einem Satze geschriebenen, aber dreiteilig gedachten Stück sind der gemächlichere heitere Anfang und der harmonisch reizvolle und besinnliche langsame Mittelsatz am schönsten gelungen, dagegen steht der groß aufgezogene marschmäßige Schlußteil an Wert etwas zurück. Die Einzelstimme führte Joseph Brinkman technisch und musikalisch tadellos durch.

Das ebenfalls ohne Unterbrechung gespielte dreiteilige Tonwerk des verstorbenen Giovanni Salviucci — betitelt „Introduzione, Passacaglia e Finale" — konnte mit seinen düsteren Farben als Gedächtnismusik aus dem Schaffen des Tonsetzers kaum schöner ausgesucht werden. Trotz einiger „unhimmlischen" Längen ist es doch die ernste Arbeit eines tüchtigen Könners und starken Empfinders in den Bezirken der Tragik. Ähnlich verhält es sich mit einem Geigenkonzert von Gabriele Bianchi, das freilich wesentlich heller getönt ist. Wer aber einen so innig empfundenen langsamen Satz zu schreiben vermag wie die in die Mitte des Werkes eingebettete „Aria", hat Anspruch auf weitreichende Beachtung. Antonio Abussi spielte die Sologeige meisterhaft. Zu den tüchtigeren Arbeiten gehörte auch der 87. Psalm für Bariton und Orchester von Ettore Desderi, gewiß keine Arbeit von starkem Persönlichkeitsgehalt, aber der Beweis eines großen und ernsten Könnens, dazu ein echt religiös durchfühltes Gesangsstück. Antenore Reali sang und gestaltete die Einzelstimme gleicherweise vollendet; man wundert sich, diesem wahrhaft bedeutenden Sänger nicht öfter in den italienischen Konzerten zu begegnen.

Was man in den beiden Orchesterkonzerten sonst noch hörte, blieb auf mittlerer Linie oder darunter: Die Tondichtung „Irmingards Tod" von Vito Frazzi — durch einen Sprechchor aus einer Tragödie angeregt — ist ordentlich gemacht, vor allem gut instrumentiert, entbehrt aber des starken musikalischen Einfalls; ein Orchesteridyll von Enzo Masetti kommt von ein und demselben dürftigen Motiv nicht los, und nicht viel besser verhält es sich mit den letzten beiden der drei Orchesterstücke, die Gianluca Tocchi spielen ließ; eine Orchestersonate von Giuseppe Rosati ist breitgetretene konstruktive Mache von gestern — man ist erstaunt, daß ausgerechnet ein Italiener heute noch auf solche Nichtigkeiten zurückkommt, so gut er auch das Handwerk selbst versteht. Bei der Wiedergabe der Kammerorchestersuite „Brasilianische Bachiana" suchte man vergeblich Bachsche Wesensseiten zu erlauschen, vernahm vielmehr nur den anderen Teil des Kompositionsplans: brasilianische Rhythmik und Melodik, die keineswegs fesselnd gestaltet waren. Man war schon versucht, mit einem Druckfehler zu rechnen, aber die Einführung des Festheftes wies ja ausdrücklich auf die enge Verbundenheit des Tonsetzers mit dem größten der Leipziger Thomaskantoren hin.

Aus dem Kammerorchesterkonzert seien zuerst auch die wertbeständigsten Werke herausgegriffen: Jacques Ibert ließ ein geistreiches, nie leerlaufendes Capriccio für zehn Instrumente spielen; die lustigen Einfälle sind der kleinen Besetzung und der kleinen Welt des Stückes gut angepaßt. Bohuslav Martinů (Prag) legte drei Ricercari für Kammerorchester vor; echte Musiksätze, welche sich durch höhere künstlerische Einfachheit auszeichnen, aber mit der alten Form der Bezeichnung nichts zu tun haben, vielmehr teilweise sogar stark homophon gesetzt sind. Von Conrad Beck (Basel) hörte man die ätherische Kammerkantate nach Sonetten von Louize Labé für Sopran (Ginevra Vivante) mit Begleitung von Streichern, Klavier und Flöte. Man machte von neuem die Bemerkung, daß dem Tonsetzer das Gesangsschaffen am besten liegt. Zwei geistliche Kantaten von Giorgio Federico Ghedini für Mezzosopran (Sara Ungaro) und mehrere Instrumente paßten sich dem Inhalt der Schriftworte an, doch sind im Hinblick auf die zweite, die auf das 12. Kapitel der Apokalypse geschrieben ist, ein paar Einschränkungen zu machen: Sie erfordert eine stärkere Orchesterbesetzung, und der Tonsetzer hat mit diesem großen Vorwurf doch zu hoch nach den Sternen gegriffen; etwa ein Berlioz wäre gerade gut genug gewesen, dieser religiösen Mystik die notwendige Fülle der musikalischen Gesichte zu geben.

Eröffnet wurde das Konzert mit einer dreisätzigen „Musik für Kammerorchester" von dem Jugoslaven Josip Slavenski. Man bedauerte aufrichtig, daß dieser begabte Tonsetzer, der ehemals aus dem Vollen seines heimatlichen Musikborns zu schöpfen wußte, jetzt fast ein ausgesprochener Nachtreter des internationalen konstruktiven Stils geworden ist; nur im Adagio-Mittelsatz ließ eine schlichte, schöne Geigenmelodie noch aufhorchen. Sollte Slavenski nicht doch den Weg zu sich zurückfinden können? Von den beiden Symphoniekonzerten wurde das erste von dem auch in Deutschland wohlbekannten Griechen Dimitri Mitropoulos, einem klar gestaltenden, wahrhaft berufenen Kapellmeister, das zweite von dem Genueser Armando la Rosa Parodi geleitet; mit Ausnahme der Kantate von Beck, zu deren Vorführung am Dirigentenpulte der um die junge Musik sehr verdiente tüchtige Paul Sacher aus Basel gekommen war, dirigierte der begabte junge Venezianer Nino Sanzogno die Spielfolge des Konzertes für Kammerorchester.

Als wesentlichstes Werk der ersten Kammermusik stellte sich das 2. Streichquartett von Wolfgang Fortner (Heidelberg) heraus. Es besteht aus fünf knapp zusammengefaßten Sätzen, die wie immer bei diesem Tonsetzer der Altklassik verpflichtet sind, sich gleichzeitig zu einem vernünftigen Gegenwartsstil bekennen und dabei ein starkes Musikgefühl verströmen. Der wärmste Erfolg des Abends, für den sich der Verfasser und seine Helfer, das Quartetto della Camerata Musicale Romana, mehrfach bedanken mußten. Eine pausenlos gespielte dreiteilige Harfensonate von Vincenzo Tommasini in *d*-moll bekundet die große Vertrautheit ihres Verfassers mit dem Tonwerkzeug, ist dafür virtuos gesetzt, wirkt aber wegen der Dünne der thematischen Erfindung ziemlich lau; meisterhaft Clelia Aldrovandis Wiedergabe.

Man war erstaunt, wieder einmal etwas von Francis Poulenc (Paris), der anscheinend sehr gemächlich schafft, zu hören. Mit seiner eigenen Begleitung am Klavier trug Pierre Bernac, besser gestaltend als singend, neun Tenorlieder vor, betitelt „Tel jour, telle nuit"; die durch verhaltene, fast romantische Stimmungen ausgezeichneten Stücke hatten nichts mehr mit der Himmelstürmerei der ehemaligen Pariser „Sechs", zu denen der Tonsetzer gehörte, zu tun. Eingeleitet wurde diese Kammermusik mit einer Anzahl Klavierstücke von den Japanern Bunya Koh und Akira Ifukube, meist Tänzen im Zweivierteltakt, europäisch orientierter Musik, bei der man etwa an Bartok und andere Rhythmiker der Gegenwart dachte. Mit angestammter japanischer Musik haben diese Dinge also nichts zu tun. Beide Tonsetzer sind noch sehr jung; Koh ist schon zweimal durch Preise ausgezeichnet worden, doch scheint Ifukube — nach dem einzigen Beispiel zu urteilen, das aus seinem Schaffen geboten wurde — der musikantischere zu sein. Gino Gorini war den Stücken ein tüchtiger Mittler.
(Schlußbericht folgt)

II.

Internationales Musikfest in Luzern

Nach vergeblichen Versuchen anderer Schweizer Städte, internationale Musikfeste zu gründen, hat endlich Luzern den Gedanken aufgenommen und auch gleich in einer Weise tatkräftig verwirklicht, die es hoffen läßt, daß das Unternehmen zur regelmäßigen sommerlichen Einrichtung wird. Wegen des schönen künstlerischen Erfolges und der fast durchweg ausverkauften Häuser verlautet schon jetzt, daß es für nächstes Jahr bereits wieder gesichert sei. Einsichtsvoll haben sich die künstlerisch Verantwortlichen mit Rücksicht auf das Fehlen einer für das große Opernschaffen geeigneten Aufführungsstätte auf Instrumentalmusik beschränkt. Die Spielfolgen berücksichtigen ausschließlich die bedeutendste Literatur des internationalen Instrumentalschaffens unter Kapellmeistern von Weltruf, vor allem Orchesterwerke, daneben aber auch Kammer- und Einzelgesangsmusik. (Diese war im ersten Sommer ausschließlich durch einen Liederabend der Giannini vertreten.) Man denke also nicht an die Vortragsfolgen der internationalen Musiktagungen, welche für die Förderung des zeitgenössischen Schaffens ins Leben gerufen worden sind. Der Luzerner Stadtpräsident Dr. Zimmerli, dem das Unternehmen verdankt wird, hatte sich zu dessen Verwirklichung den Genfer Dirigenten Ernest Ansermet als künstlerischen Organisator und sein „Orchester der Welschschweiz" gesichert; dieses bildete den Grundstock eines durch Luzerner und Zürcher Kräfte ergänzten ausgezeichneten Instrumentalkörpers. Für die Konzertaufführungen besitzt Luzern in den Sälen des Kurhauses und des Kongreßhauses die geeigneten Räume. Aber auch ein von hohen Bäumen umsäumter Teil des Parkes am Tribschener Wagner-Hause diente eines wunderschönen Nachmittags dazu, dem Genius dieser Stätte zu huldigen.

Gehen wir hier nicht auf jedes einzelne Konzert aus der beträchtlichen Reihe ein, die sich über anderthalb Monate erstreckte, sondern greifen wir nur einige wesentliche heraus: Ansermet eröffnete das Fest mit einer Haydn-Symphonie, geleitete die Zuhörer über Schumanns Klavierkonzert, die Suite „Ma mère l'Oye" von

Ravel und die Symphonischen Variationen" von César Franck bis zu Strawinskys „Feuervogel"-Suite und bewies mit seiner gleichmäßig schönen Versenkung in alle Werke sein weitreichendes stilistisches Darstellungsvermögen. Die Einzelstimmen der Musik Schumanns und Francks führte Alfred Cortot mit bestrickender Abgeklärtheit der Auffassung und mit letzter Selbstverständlichkeit alles Technischen aus. Ein anderes Konzert leitete Graf Gilbert Gravina, der Urenkel Franz Liszts. Auswendig dirigierend, wurde er der glückseligen Unbeschwertheit der 1. Symphonie von Beethoven ebensoschön gerecht wie dem festlichen Gepränge des Meistersinger-Vorspiels und der Begleitung des musikantischen Violoncellokonzertes von Dvorak. Willem Mengelberg (Amsterdam), der als letzter Orchesterführer kam, hat noch heute eine große Gemeinde in Luzern, wo er sich vor langen Jahren als Städtischer Musikdirektor die ersten Dirigentensporen verdiente. Mit der überlegenen Wiedergabe der 1. Symphonie von Brahms, der prunkvollen Darstellung der Préludes von Liszt und der melodiefreudigen Erweckung der *h*-moll-Symphonie von Schubert sicherte er sich stärksten Beifall.

Für die Nachmittagsfeier beim Tribschener Wagner-Museum stand ein anderer Klangkörper zur Verfügung: Die besten Schweizer Quartettspieler und Orchestersolisten — insgesamt fünfzig Musiker, vielfach mit wundervollen alten Meisterinstrumenten — hatten sich vereinigt, um dem Meister, der hier eine Zeit lang gelebt und geschaffen hat, ihre Huldigung darzubringen. Mit berückendem Klangsinn und in vollendeter Durcharbeitung musizierten sie Beethovens 2. Symphonie; das Vorspiel zum 3. Akte der Meistersinger und das der Stätte geschichtlich verbundene Siegfried-Idyll. (Es war nur nicht recht einzusehen, weshalb auch die Ouvertüre „La Scala di Seta" von Rossini mit auf dem Spielplan stand.)

Auch in den anderen Konzerten, denen der Berichterstatter nicht beiwohnte, standen die großen deutschen Meister im Mittelpunkt. Merkwürdigerweise stand, soweit wir sehen, kein einziges Stück Schweizer Herkunft in den Spielfolgen. Das beruhte entweder auf falscher Bescheidenheit oder auf gewohnheitsmäßiger Anordnung der Konzertzettel durch die Dirigenten. Angesichts der lebendigen musikschöpferischen Kräfte, welche die Schweiz heute besitzt, war das gänzliche Fehlen von heimischen Werken geradezu als ein Nachteil des Vortragsplans zu erachten. Max Unger

Musikbriefe

Budapest

Noch vor Toresschluß brachte das Opernhaus je eine ungarische Oper zur Erst- bzw. Neuaufführung. Der Vierakter des Schweizer-Ungarn Eduard Poldini, „Himfy" behandelt das romantisch-abenteuerliche Leben des Dichters Alexander Kisfaludy, am Beginn des 19. Jahrhunderts. Das Textbuch von J. Mohácsi bot dem bejahrten Komponisten reiche Gelegenheit, je nach dem Wechsel der Handlung den musikalischen Stoff des Wiener Barocks, der französischen Provence und in erster Reihe denjenigen der alten galanten ungarischen Tanzmusik zu verwenden. Ein angenehmer Konversationston beherrscht das Werk, das in internationaler Opernsprache verfaßt ist, mit spontan fließender Melodik.

Es gelingt ihm, das Milieu wiederzugeben. Doch merkt man genau nicht nur die Kluft, die zwischen neuer und vergangener ungarischer Musik besteht, sondern auch, worauf dieser Wesensunterschied zurückzuführen ist. Jene, die Musik von Kodály und Bartok, greift einzig und allein auf die Bauernmusik zurück. Diese hingegen bedient sich der städtischen, bürgerlichen Musik, welche mit Hinsicht auf die scharfe soziale Schichtung der Gesellschaftsklassen in Ungarn im vergangenen Jahrhundert nur wenig kulturelle Berührungspunkte gewährte. Man muß aber gleichzeitig sagen: es kommt nicht darauf an, ob der Komponist diesen oder jenen Stil bevorzugt, es liegt vielmehr in der Intensität, in der inneren Kraft und Spannung des Tondichters, ob er sich dem urwüchsigen Stil der völkischen Musik bemächtigen kann, oder sich auf die sekundäre städtische Kunstmusik beschränkt. Das Opernhaus brachte „Himfy" in gewohnter reicher Ausstattung und Besetzung — in der Titelrolle Koloman v. Pataky — unter der Leitung von Anton Fleischer sehr effektvoll heraus.

Mit nicht geringem Witz und feinen musikalischen Einfällen geschmückt hörten wir nach fünfundzwanzig Jahren wieder den neueinstudierten Einakter von Stefan Gajári „Der widerspenstige Prinz". Die vorzüglich aufgeführte Oper hatte warmen Beifall. An demselben Abend kam das Ballett „Salat" von Darius Milhaud unter Leitung des verheißungsvollen jungen Dirigenten Wilhelm Rubányi in verschwenderischer Aufmachung und mit bezaubernden Einfällen zur Aufführung.

Zu einer der schönsten Aufführungen im Opernhaus gehörte Verdis „Don Carlos", dessen Titelrolle als Gast Theodor Mazaroff aus Wien sang. — Einen Wagner-Zyklus leitete Franz v. Hoeßlin. Sehr angenehme Eindrücke hinterließ der amerikanische Dirigent Carl Krueger. Willem Mengelberg mußte nach seiner „Neunten" einen zweiten Beethoven-Abend mit dem Philharmonischen Orchester veranstalten, an welchem als Solist Ernst v. Dohnányi das *Es*-dur-Konzert vortrug, großzügig, mit allen Gesten eines Romantikers und mit einem unnachahmbaren Klavierton. Die jüngere Pianistengeneration war durch Ludwig Heimlich rühmlichst vertreten.

Der sorglos dahinströmende prachtvolle Gesang von Jan Kiepura in Rigoletto und auch im Konzertsaal bestätigte seinen Weltruhm. — Volkslieder von sechs Völkern trug an ihrem Konzert unsere hervorragendste Liedersängerin Maria v. Basilides vor. Die innige Wärme ihrer Stimme, die Inbrunst und Erhabenheit ihres Vortrages, kam plastisch zum Ausdruck.

Die verschiedenen Kongresse, der Eucharistische und Weltkongreß der Ungarn hatten auch ihre Musik. In der St.-Stefan-Basilika fand ein großzügiges Kirchenmusikkonzert mit Werken von Mozart, Beethoven, Liszt statt. Die außerordentliche Entwicklung unserer Chorkultur während der letzten Jahrzehnte bewies ein Konzert der Scola Cantorum Sabariensis unter dem Chormeister Dr. A. Werner. Dieser Chor aus der Provinz sang vollkommen diszipliniert, mit reifster Kultur Palestrina, Vittoria, Lasso und altungarische Kirchenmusik. Das ungarische Konzert unter Viktor Vaszy erfolgte unter der Mitwirkung des Konzertorchesters, der Universitätschöre und von Basilides mit starkem Erfolg.

Die Freilichtmusik wird im größten Maße gepflegt. Das Hauptstädtische Orchester konzertierte täglich, und das Konzertorchester unter W. Komor veranstaltete Opernaufführungen, an welchen u. a. Anna Roselle, Maria Németh, Guglielmetti, Alexander Svéd, Breviario, Anton Penninger u. a. mitwirkten.

Ladislaus Pataki

Hamburg

Von den Bestrebungen der Vereinigung Niederdeutsches Hamburg um eine niederdeutsche Volksmusikpflege legte die diessommerliche Niederdeutsche Tagung, die unter der Devise „Niederdeutsches Volkstum in Lied und Tanz" stand, lebendiges Zeugnis ab. Otto Tenne, der Musikreferent der Vereinigung, zeigte sich als ein echter und rechter Volksmusikant in seinen frischen, melodisch eingänglichen Liedvertonungen und Chorsätzen. Aus dem Quell niederdeutscher Volksmusik schöpft Tenne auch in seinen Instrumentalwerken. Eine Arbeitstagung in Bergedorf behandelte in Referaten einheimischer und auswärtiger Redner Fragen der niederdeutschen Volksmusikkultur. Gelegenheit, die Einsatzbereitschaft für niederdeutsche Musik zu erweisen, gaben auch die von der Hamburger Volkshochschule und der Vereinigung Niederdeutsches Hamburg veranstalteten Hamburger Buxtehude-Tage. Engelhard Barthe, der künstlerische Leiter der Tage, brachte u. a. des Meisters „Missa brevis" und die Motette „Benedicam Dominum" mit dem hervorragend geschulten Chor der Volkshochschule zur Aufführung. Besondere Beachtung verdient Barthes Neuinstrumentierung der genannten Motette, deren Trompetenstimmen er durch *Es*- und *B*-Kornett, den Bomhart durch Tuba ersetzte — ein Experiment, das sich klanglich als recht befriedigend erwies. Eine „Sommermusik" der Hamburger Volkshochschule brachte u. a. zwei Liedkantaten Hamburgischer Komponisten zur Uraufführung: Heinrich Sthamers „Kein schöner Land", das das Hauptmotiv des Liedes in Zwischenspielen reizvoll verarbeitet, und Hans Joachim Webers „Die beste Zeit im Jahr ist Mai'n", eine starke Begabungsprobe des noch jungen Komponisten. Für die Wiedergabe des letztgenannten Werkes setzte sich der Madrigalchor der Volkshochschule unter Leitung des Referenten ein.

Zu einem ganz starken Erfolg wurde das Konzert des Cäcilienvereins, der nach längerer Pause wieder an die Öffentlichkeit trat. Unter Leitung von Conrad Hanß und Mitwirkung des Philharmonischen Staatsorchesters erstanden Beethovens *C*-dur-Messe und Verdis ebenso herrliche wie chortechnisch ungewöhnlich anspruchsvolle „Quattro Pezzi Sacri" in einer makellosen Schönheit und Plastik der Werkgestaltung, die diesen Abend zu einem der stärksten künstlerischen Eindrücke der vergangenen Konzertsaison werden ließen. Hervorragend auch das Solistenquartett mit Gunthild Weber, Irmgard Pauly, Prof. Georg A. Walter und Johannes Oettel. Von der Bach-Gemeinschaft hörte man außer den bereits zur Tradition gewordenen Aufführungen von Bachs *h*-moll-Messe und Johannes-Passion erstmalig unter Leitung von Kurt Pickert Händels „Messias" — eine Aufführung, die sich trotz des für Händels Chorstil verhältnismäßig kleinen Klangkörpers durch monumentale Großzügigkeit der Gestaltung auszeichnete. Auch der Kammerchor der Bach-Gemeinschaft (Leitung Manfred Mentzel) trat wieder mit einem eigenen Abend hervor, aus dessen Vortragsfolge Ernst Peppings „Deutsche Choralmesse" und der 130. Psalm von Heinrich Schütz besonders hervorgehoben seien.

Aus dem Musikleben von Hamburg-Altona ist besonders eine vortreffliche Aufführung von Hermann Grabners erfolgreichem

Oratorium „Segen der Erde“ durch die städtischen Chöre und das Landesorchester Nordmark unter Leitung von Willi Hammer erwähnenswert. Mit einer eigenen Kantate „Gesang der Unsterblichkeit“ trat Hammer an die Öffentlichkeit. Das satztechnisch gewandt geschriebene, wenn auch melodisch etwas spröde wirkende Werk wurde von der Zuhörerschaft freundlich aufgenommen, desgleichen Wolfgang Fortners „Feier-Kantate“ und Ottmar Gersters „Festliche Musik“. Wie alljährlich brachte Hammer wieder Mozarts Requiem und Bachs Weihnachtsoratorium zur Aufführung. Ferner hörte man unter seiner Leitung Haydns „Jahreszeiten“. Besonderer Dank ist Hammer für einen instruktiven und historisch reizvollen Konzertzyklus „400 Jahre deutsche Hausmusik“ zu zollen.

Aus dem Musikleben von Hamburg-Bergedorf ist die Zentenarfeier der Bergedorfer Liedertafel von 1838 hervorzuheben, in deren Mittelpunkt eine ausgezeichnete Aufführung von Händels „Alexanderfest“ durch die Hasse-Gesellschaft (Leitung Otto Stöterau) stand. Für die Uraufführung eines Löns-Liederspiels von Hermann Erdlen setzte sich die Hamburger Liedertafel von 1823 (Leitung Konrad Wenk) ein. Das liebenswürdige Werk wurde von der Zuhörerschaft mit herzlichem Beifall aufgenommen.

Dr. Walther Krüger

Kaiserslautern

Das Frühjahr brachte eine Fülle schöner und wertvoller Veranstaltungen. Noch zweimal weilte das Saarpfalzorchester in der Barbarossastadt, einmal mit Walter Barylli, das andere Mal mit Alfred Höhn. Der jugendliche Geiger spielte Mozart und Bach tonschön und sauber. Seine Sicherheit im Zusammenspiel mit dem Orchester war erstaunlich. Höhn kam mit dem Klavierkonzert von Schumann hierher, das er ungemein poetisch und mit echt Schumannschem Zauber spielte. Das Saarpfalzorchester gab unter der Stabführung von Prof. Ernst Boehe mit zahlreichen Orchesterwerken wiederum beglückende Beweise seines kultivierten Könnens.

Von den Konzerten der einheimischen Vereine ist zunächst eine vom Sängerkreis veranstaltete Feierstunde bemerkenswert, die dem Schaffen des einheimischen Komponisten Karl Wüst gewidmet war. Der Leiter dieser Sängergemeinschaft Hch. Krehbiel wollte damit einen Querschnitt durch das umfangreiche Schaffen dieses Komponisten geben. Die Vortragsfolge wies eine Reihe von Männer- und gemischten Chören auf, die vom Vereinschor klangvoll wiedergegeben wurden, ferner Klavierstücke, die Karl Wüst selbst spielte, und schließlich eine Anzahl Lieder für Sopranstimme, die von Ellen Pfeil (Mannheim) in gefälliger Weise wiedergegeben wurden. Aus allen Kompositionen konnte man entnehmen, daß Karl Wüst ein volksverbundener Komponist mit melodiefreudigem Herzen ist. Die Form- und Klangschönheit seiner Werke, ihre Klarheit sowie die geistvolle Verwendung der technischen Mittel bewiesen überzeugend sein Können. Somit bedeutete die Veranstaltung für Karl Wüst wie für den Sängerkreis einen Erfolg und eine verdiente Anerkennung seines Schaffens.

Der unter der Leitung von Gauchormeister Karl Gödtel stehende Sängerchor trat mit einem gehaltvollen Konzert an die Öffentlichkeit. In die gesanglichen Darbietungen waren Instrumentalvorträge eingestreut, für die sich das Harfentrio der Pfalzoper mit T. Gundlich (Harfe), Konzertmeister O. Rühe (Violine) und W. Dörfert (Violoncello) einsetzte. Der Musikverein hatte für sein 2. Konzert Helene Fahrni, für sein 3. Konzert Rudolf Watzke gewonnen. In beiden Veranstaltungen zeigte der Männerchor und der gemischte Chor des Vereins seine unter Rudolf Barbey erworbene Sangestüchtigkeit. Auch ein aus Musikfreunden zusammengesetztes Orchester wirkte erfolgreich mit.

Eine große Leistung bedeutete noch die Aufführung des meisterlichen Oratoriums „Der Totentanz“ von Felix Woyrsch. Unter der Stabführung von Heinrich Geiger erlebte das anspruchsvolle Werk eine eindrucksstarke Wiedergabe. Die Sopranpartie sang Heddy Voß (Berlin), die Tenorpartie Kammersänger Fritz Kraus (München). Ferner wirkten Adele König, Ernst Günther und Oskar Grauert von der Pfalzoper mit. Ein musikalisches Ereignis war der Besuch des Wiener Mozart-Knabenchors unter Franz Burkharts Leitung. Auch Serge Jaroffs Donkosakenchor weilte nach mehrjähriger Pause wieder einmal hier. Der Philharmonische Verein hatte sich die Mannheimer Pianistin Lotte Kramp geholt, die sich mit einem romantischen Klavierabend als ausgezeichnete, feingestaltende Virtuosin vorstellte. Ein weiterer Mannheimer Künstler, der blinde Bariton Hans Köhl, vermittelte in schöner, tiefempfundener Gestaltung Schuberts „Winterreise“.

Dem Theaterfreund wurde in den Berichtsmonaten ebenfalls eine stattliche Anzahl schöner Werke geboten, die von der Pfalzoper in durchweg sehr guter Form herauskamen. Ja, es schien, als ob unsere Musikbühne in der zweiten Hälfte der Spielzeit einen Aufschwung genommen hat. Der äußerst fein ausgearbeitete „Freischütz“, eine blitzblanke „Martha“ — einmal mit Helge Roswaenge als Gast — und die Wolf-Ferrari-Oper „Die vier Grobiane“, die in einer köstlich beschwingten, echten Lustspielton und feinste Musizier- und Gesangsarbeit verratenden Aufführung herauskamen, waren dafür untrügliche Belege. Des weiteren ging noch in Szene Donizettis „Don Pasquale“ und Puccinis „Mädchen aus dem goldenen Westen“ sowie die Opernneuheit „Magnus Fahlander“ von Fritz v. Borries in Anwesenheit des Komponisten. Jedenfalls darf von der Pfalzoper behauptet werden, daß sie sich große Mühe gab und schätzenswerte Erfolge erzielte, die — musikalisch vorbereitet durch die Kapellmeister Erich Walter und Heinrich Geiger — die verdiente Anerkennung fanden.

Dr. Erwin Ritter

Oldenburg

Aus dem Musikleben der Monate Februar und März ist noch über mehrere Konzerte des Landesorchesters zu berichten. Wilhelm Backhaus spielte mit unübertrefflicher seelischer Ausreifung Beethovens *G*-dur-Klavierkonzert und Hans Wedigs Klavierkonzert in *B*-moll. Der Komponist war selbst zugegen und erntete reichen und wohlverdienten Beifall. Denn sein Konzert ist ein Meisterwerk von erschütterndem Ernst und düsterer Schwere, groß genug und würdig, selbst neben Beethovens gewaltigem Konzert zu stehen, ein tief deutsches Werk, das durch Backhaus wie auch durch Leopold Ludwig und das Landesorchester eine vollendet saubere Aufführung erfuhr. Ein ähnlich großes Erlebnis vermittelte die Aufführung der 5. Symphonie von Max Trapp. Demgegenüber bringt Tschaikowskys vielgespielte Symphonie pathétique eine reichliche Überspannung der Effekte, und dasselbe möchte man von Alexander Glazunows Violinkonzert in a-moll sagen, einem glatten, etwas flachen Werk, das die treffliche und hier sehr beliebte Geigerin Cecilia Hansen vollendet vortrug.

Mit einem „Wiener Abend“ als Sonder-Anrechtskonzert war Generalmusikdirektor Ludwig noch eine Woche vor der Angliederung Österreichs höchst zeitgemäß. Im letzten Kammermusikabend dieser Spielzeit spielte die Oldenburger Kammermusikvereinigung (Flecken, Selke, Lämmerhirt und Kufferath) Mozart, Wolf und Schubert ausgezeichnet.

Die Reihe der Anrechtskonzerte des Oldenburgischen Staatsorchesters schloß mit einem Konzert ab, in dem Generalmusikdirektor Leopold Ludwig seine Kunst als Dirigent wie auch als Solist am Flügel erwies. Mit zwei außerordentlichen Konzerten schloß das Staatsorchester den Konzertwinter ab: zusammen mit dem Oldenburger Singverein unter Leopold Ludwigs sehr erfolgreicher Leitung brachte es Brahms' Deutsches Requiem und Beethovens Neunte; das Requiem mit Hilde Wesselmanns fein kultiviertem Sopransolo und Paul Gümmers schönem Baßbariton. Die Solopartien in der Neunten wurden von heimischen Opernsängern gesungen: Grete Scheibenhofer, Maria Drews, Otto Fuchs und Georg v. Tschurtschenthaler. Der Singverein ist unter Ludwigs Leitung von Jahr zu Jahr an Leistungsfähigkeit gewachsen. Das gleiche muß vom Staatsorchester gesagt werden. Leopold Ludwig hat unzweifelhaft hier sehr erfolgreiche Arbeit geleistet.

Mit dem 1. April dieses Jahres ist das Oldenburgische Landestheater, das nach 1918 das frühere Großherzogliche Theater ablöste von der Stadt Oldenburg auf den oldenburgischen Staat übergegangen. Während also bisher unter städtischer Leitung der Staat einen Zuschuß leistete, tut dies fortan unter staatlicher Leitung die Stadt. Mit dieser Umstellung ist das nunmehrige Oldenburgische Staatstheater ideell wie finanziell auf eine breitere und tragfähigere Grundlage gestellt und wird seinen weitgesteckten Aufgaben mit noch größerem Erfolge als bisher genügen können. Damit ist auch die wünschenswerte Einheitlichkeit der Leitung des Landestheaters mit der des Landesorchesters erreicht, das, aus der einstigen, achtundzwanzig Mann starken Hofkapelle hervorgegangen, 1919 bereits vom Staat übernommen wurde. Mit Recht erwartet unser Land von diesen beiden bedeutsamen Kulturinstituten, die von so hervorragenden Künstlern wie dem Generalintendanten Hans Schlenk und dem Generalmusikdirektor Leopold Ludwig geleitet werden, unter der neuen Regie des Staates weiteren Aufschwung und erneute Belebung.

An der Aufführung von Straußens „Ariadne auf Naxos“ waren die besten Kräfte des Landestheaters beteiligt. Die musikalische Leitung hatte Leopold Ludwig, auf der Bühne sah man Georg Faßnacht, Georg v. Tschurtschenthaler, Hildegard Delp, Maria Drewes, Claire Cordy, Grete Scheibenhofer und die beiden wichtigsten weiblichen Rollen in Gastbesetzung: Minna Krasa-Jank als Ariadne und Ursula Richter als Zerbinetta.

Die kürzlich zur Kammersängerin ernannte Oldenburgerin Erna Schlüter (Düsseldorf) sang, von den Bürgern ihrer Heimatstadt stürmisch begrüßt, die Titelrolle in Wagners „Walküre“. Georg v. Tschurtschenthaler stand ihr als Wotan gleichwertig zur Seite. Georg Faßnacht und Grete Scheibenhofer gestalteten besonders den 1. Akt höchst eindrucksvoll; die junge Sängerin hat

zweifellos an stimmlicher Gestaltung sehr gewonnen. Die musikalische Leitung lag in Leopold Ludwigs Händen und war ebenso sicher wie temperamentvoll.

Eine reizvolle Besonderheit bedeutet die Aufführung von Joseph Haydns wiedererweckter Oper „Die Welt auf dem Monde", die Willy Schweppe als Dirigent leitete. Allein der schönen Balkonarie des Leandro wegen, die Otto Fuchs mit schönem lyrischem Tenor sang, erscheint die Wiedererweckung des Werkes berechtigt. Es fragt sich jedoch, ob nicht die krausen Verworrenheiten der Handlung, die im Grunde doch so einfach gestaltet werden könnte, durch einen viel herzhafteren Gebrauch des Rotstiftes wenigstens teilweise sich beseitigen ließen. Zu einem Erfolge beim Publikum kann die Oper in dieser Gestalt nie gelangen. Paul Weber spielte den alten Kaufmann mit dem bei ihm bekannten Humor, vor allen aber Hildegard Delp die dankbare Rolle der Clarissa mit schöner Stimme und viel Anmut.

Mit ganz großen Darbietungen überraschte am Ende der Spielzeit noch das Staatstheater auf dem Gebiet der Oper. Eine wirklich überwältigende Leistung war besonders die Aufführung von Pfitzners „Palestrina" unter Ludwigs Leitung. Der Erfolg wurde besonders — abgesehen vom Staatsorchester und seinem Dirigenten — durch Georg v. Tschurtschenthaler als Kardinal Borromeo und Georg Faßnacht als Palestrina getragen. Schöne Leistungen boten auch Hildegard Delp und Maria Drews. Die Inszenierung Horst Hoffmanns und die szenischen Entwürfe Erich Döhlers müssen rühmlichst hervorgehoben werden. In Verdis „Troubadour" kam unter Ludwigs Leitung der ganze Zauber der Musik heraus. Für Grete Scheibenhofer, Luise Schmidt-Gronau, Georg Faßnacht und Fritz Oswald wurden die schönen Gesangpartien Höhepunkte ihres bisherigen Auftretens überhaupt. — Endlich fand Puccinis „Tosca" unter Willy Schweppes bewährter Stabführung noch eine wirksame Aufführung mit Grete Scheibenhofer, Georg Faßnacht und Georg v. Tschurtschenthaler in den Hauptrollen. Hans Wagenschein

Wiesbaden

Einen Höhepunkt im Konzertleben unserer Stadt bedeutete der Besuch Furtwänglers und seiner Berliner Philharmoniker. Wie er uns Wagner und Bruckner interpretierte, darüber ist kein Wort des Lobes zuviel. Interessant war die Begegnung mit Bruckners 8. Symphonie, von Generalmusikdirektor Carl Schuricht dirigiert, im gleichen Monat. Wie Schuricht die Sätze geistig formte, ließ jeden der von ihm ausstrahlenden Suggestionskraft erliegen. Das ideal musizierende Städtische Kurorchester leitete den Abend mit Händels „Feuerwerksmusik" ein und war auch Gerhard Hüsch als Solisten des Abends ein anschmiegsamer Begleiter. Leider bekamen wir fast ausschließlich instrumentierte Klavierlieder zu hören.

Unser einheimischer Konzertmeister Justus Ringelberg spielte an einem Abend drei Violinkonzerte, darunter gleich zwei Uraufführungen. Im Mittelpunkt des Abends stand, nach dem Verklingen eines der Vergangenheit verhafteten „Intermezzo" des in Basel lebenden Walter Weber die 1937 geschriebene „Musik für Violine und Orchester" des in Wiesbaden ansässigen Tonsetzers Heinz Moehn. Trotz der verhältnismäßig großen Ausdehnung sind keine Längen vorhanden, sondern überall walten kompositorisch-sinnvolle Notwendigkeiten. Ringelberg ersiegte sich und dem Komponisten reichen und nachhaltigen Beifall. Für Max Bruchs dankbares *g*-moll-Konzert hatte er die notwendige romantisierende Klangfülle auf der Palette, ohne die es bei der Wiedergabe eines solchen Lieblingswerkes des Publikums nicht geht. Musikdirektor August Vogt war in den verschiedenen Stilarten vollauf sicher und begleitete mit dem Orchester fein illustrierend.

Zum zweiten Male bewährte sich Musikdirektor August Vogt als umsichtiger Lenker eines großen Apparates anläßlich einer Aufführung des Verdischen Requiems. Unter den Solisten (Marie-Luise Hasselburg, Luise Richartz, Salvatore Salvati und Hans Hager) vermochte die Sopranistin nicht voll zu befriedigen, während Salvati mit seinem weichen Tenor Verdis weitgeschwungene Melodik zu edelstem Erklingen brachte. Für den Chor war das Werk eine dankbare Aufgabe, dessen sich der Cäcilien-Verein mit feinster Genauigkeit entledigte.

Generalmusikdirektor Karl Fischer widmete sich an unserem Reichstheater wieder Wagners „Ring" mit der ihm eigenen Hingabe und Klarheit. Wir hörten die „Götterdämmerung", deren Bühnenbilder uns nach wie vor reformbedürftig vorkommen, zumal in den (projizierten) Hintergründen und der durchweg allzu fahlen Beleuchtung, während die Guntherhalle in ihrer schwerlastenden Monumentalität den rechten drückend-schweren Rahmen zu der inneren Dynamik der Handlung abgibt. Wieder in den Spielplan aufgenommen wurde Hans Pfitzners „Rose vom Liebesgarten", ein Werk, das wohl immer schwer um die Anerkennung beim Publikum zu ringen haben wird. Die angespannt große szenische und musikalische Bogenwölbung dieser auf weite Strecken hin rein epischen Handlung stellen an die Aufmerksamkeit des Besuchers ein Höchstmaß von Anforderungen, denen er in vielen Fällen nicht gewachsen ist. Staatskapellmeister Dr. Zulauf gelang es überzeugend, das wesentlich Pfitznersche der Partitur einzufangen und durch Orchester und Sänger wieder auf die Zuhörer ausstrahlen zu lassen.

Die jungen Kräfte, die ihre Ausbildung am Wiesbadener Konservatorium erhalten, hatten Gelegenheit, in einem unter der Leitung des Unterzeichneten stehenden Abend ihr Können unter Beweis zu stellen. Dr. Richard Meißner

Aus dem Berliner Musikleben

Das **Wuppertaler Thielmann-Quartett** trug in der St. Paulskirche Werke von Heinrich Schütz und Bach, Bearbeitungen alter geistlicher Gesänge und Werke der Gegenwart vor. Die Vereinigung bringt klangvolle Stimmen und zeigt ausdrucksvollen Vortrag, der indessen gelegentlich an Beweglichkeit, zusammenfassender Kraft und Straffheit des Rhythmus gewinnen könnte. Eine Auflockerung des Tones würde namentlich den gehaltvollen Frauenstimmen zugute kommen. Die Orgelbegleitungen fanden durch den Organisten Werner Immelmann stilkundige Ausführung. Unter den Kompositionen der Gegenwart begegnete uns eine Motette für Chor und Orgel von Ernst Boucke zum ersten Male. Das Werk, dessen erster Teil durch eine Fuge a cappella abgelöst wird, und das in einen freigestalteten, das Ganze krönenden Choral ausklingt, ist, echt musikalisch empfunden, durch Natürlichkeit und sichere Formbeherrschung geadelt. Adolf Diesterweg

Als Gastdirigenten zu einem Abendkonzert hatte sich der Deutschlandsender den Generalmusikdirektor **Rudolf Krasselt** verpflichtet. Man kennt dessen urgesunde, kraftvoll-deutsche Art. Sie ist so ausgeprägt, daß sie sogar am Lautsprecher erfrischend wirkt. Rezniceks Donna Diana-Ouvertüre ist aber auch ein Stück, das echtes Orchesterbrio herausfordert. Ungemein fesselnd war die Begegnung mit der Tanzsuite des Dresdner Tonschöpfers Ernst Richter. Würde man sagen, daß hier manches von der Farbengebung eines Strauß, Strawinsky oder etwa Sibelius zu uns spricht, so wäre übersehen, daß sich diese prächtige Musik vor allem durch eines auszeichnet: durch einen sehr bestimmten, unerhört sicheren Persönlichkeitsstil. Diese Tanzsuite verdient schon darum starke Hochschätzung, weil sie aus echtem Tanzgeist geborene Musik ist und dennoch die alten Tanzformen im strengen Sinne meidet. Den Beschluß bildete die 1. Symphonie *E*-dur des Österreichers Franz Schmidt, der nun auch im Altreich endlich die Stellung erringt, die ihm schon seit seiner „Notre Dame", also seit fünfundzwanzig Jahren, gebührt. Friedrich Herzfeld

Was kaum möglich erschien, wurde Tatsache: mit noch größerer Begeisterung als zuvor wurden Serge Jaroffs **Don-Kosaken** nach ihrem Autobusunfall empfangen. Noch zeugen Verbände und stützende Stöcke von überstandener Gefahr, auch scheint das eine oder andere Gesicht zu fehlen oder durch ein anderes ersetzt zu sein, aber an Schlagkraft haben die Sänger nichts eingebüßt. Wie immer entzücken sie ihre Hörer mit der artistisch glänzenden Ausführung von geistlichen Gesängen und von Volksliedern. Von diesen kann der bekannte „Rote Sarafan" mit seinen falsettierenden Solostellen, seinen starken dynamischen Effekten und sentimentalen Dehnungen als Musterbeispiel einer Volksliedpflege gelten, die in denkbar größtem Gegensatz zur deutschen Kunstübung unserer Tage steht. Dr. Richard Petzoldt

Das sechsundsechzigste der von **Hedwig Maria v. Bergen** geleiteten Konzerte vereinte eine Anzahl bewährter Künstler. Einleitend spielte der blinde Pianist Franz Lange, im Technischen etwas nervös, mit maßvollem Empfinden und weichem Anschlag Schubertsche Werke. Gerda Reichert und Armin Liebermann trugen, mit Oskar Wappenschmitt am Flügel, in klarem Einverständnis und mit einem Anflug romantischer Auffassung eine liebenswürdige Triosonate von Buxtehude vor. Die Spieler steuerten auch die Begleitung zu einigen Schottischen Liedern von Haydn bei, die Maria Oertel schlicht und gewinnend sang. Proben ihres solistischen Könnens gaben weiterhin die Geigerin mit der lyrisch fein verstandenen Wiedergabe einer der Beethovenschen Romanzen, und der Violoncellist mit der tonedlen und bogenflüssigen Auslegung einer Sonate von Boccherini. Dr. Wolfgang Sachse

---

Volksoper. Eine Spielzeit mit Mozarts Zauberflöte zu eröffnen, heißt, mit der würdigsten und schwierigsten Aufgabe, die einem Operntheater gestellt werden kann, zu beginnen. Die meisten Bühnen geraten schon bei der Besetzung in Schwierigkeiten: Es gelingt in der Regel noch eher, eine gute Pamina und Königin der Nacht herauszustellen als die beiden Terzette der Damen und Knaben makellos zu besetzen. Gerade darin spielt aber die Volksoper ihre besten Trümpfe aus; sie waren, wie überhaupt alle

Ensembles, von mustergültiger Sauberkeit und Ausgeglichenheit. M. Hoefflin-Jensen, Eva Adamy und Maria Eichberger waren die drei Damen, Gertrud Lüking, Karola Goerlich und Betty Küper die drei Knaben. Im übrigen ist der Tamino meist der schwächste Punkt der Aufführung. In der Volksoper traf auch hier das Gegenteil zu. Wilhelm Trautz bringt alles für diese Rolle mit: Eine weiche und biegsame Stimme voll feiner Kultur, eine ranke Gestalt, Schlichtheit und echte Jugendlichkeit im Spiel usw. Nicht minder hervorragend war der Sarastro mit H. H. Wunderlich besetzt. Prächtige Leistungen auch die Pamina von Maria Wutz, die Papagena von Rosl Schaffrian und der Papageno von H. Abelmann. M. Eclas-Schurr wurde der Königin der Nacht in schöner Weise gerecht. Die musikalische Leitung führte Erich Orthmann und zwar stärker zum lyrischen Verweilen und zu einem gewissen pathetischen Ernst hinneigend als das Spielerische betonend. Noch größere Schwierigkeiten als aus der Besetzung entstehen bei der Zauberflöte aus der geistigen Ausrichtung des ganzen Werkes. Den ägyptischen Ausstattungsprunk lehnen wir schon seit langem ab. Die Volksoper nahm noch eine entschiedenere Haltung ein, indem sie sich bewußt bemühte, das Werk in den Rahmen deutscher Geistigkeit zu stellen. Wesentlich wirkte hier die schöne und strenge Klarheit im Bühnenbild, das W. Kubbernuß aus dem Geiste nordischen Empfindens geschaffen hatte und in das der Spielleiter Carl Möller das ungemein gepflegte Spiel einfügte. So entstand wieder eine der Volksopernaufführungen, bei denen allerhöchste Ziele gesetzt und mit dem leidenschaftlichen Willen aller Beteiligten angestrebt wurden. Wenn ein so starkes Gelingen wie diesmal zutage tritt, entstehen beglückende Theaterabende. Friedrich Herzfeld

Deutsches Opernhaus. Zweifellos würde eine Geschichte der „Euryanthe“-Bearbeitungen ein ansehnliches Büchlein füllen. Seit einhundertundfünfzehn Jahren setzt jede Bühne ihren Ehrgeiz darein, dieses Sorgenkind Webers „endgültig“ dem vollen Bühnenleben zu gewinnen. Keinem der wohlgemeinten Versuche war bisher ein längerer Erfolg beschieden. Das Deutsche Opernhaus benutzt diesmal für seine mit großer Sorgfalt vorbereitete Neueinstudierung eine neue Textfassung von Franz Benecke. Sie geht darauf aus, die unglückselige Geschichte des Emma-Ringes und Euryanthes Schuldbegriff möglichst zu vereinfachen. Allerdings hat man Benecke nicht erlaubt, die volle Wirkung seiner Bearbeitung zu erproben, sondern wieder eigene oder frühere Zutaten anderer Geburtshelfer hinzugefügt. Klarer ist die Sache dadurch nicht geworden. Aber man bekommt allmählich die Gewißheit, daß die fehlende Schlagkraft des Werkes nicht ausschließlich an dem nun sattsam beschuldigten Text liegt. Die Charlottenburger Bühne hat keine Mühe gescheut, um die Vorgänge bunt und sinnenfällig vor Augen zu bringen. Arthur Rother schwingt sachkundig das musikalische Szepter. Auf der Bühne führen Wilhelm Schirp als kraftvoll gestaltender Böswicht Lysiart und die auch anmutig aussehende Euryanthe der Constanze Nettesheim. Die stimmgewaltige Elsa Larcén verkörpert die Eglantine, als Adolar steigert Hans Fidesser seine Leistung im Verlauf des Abends, die Rolle des Königs ist Hanns Heinz Nissen anvertraut. Die sicher studierten Chöre Lüddeckes, die Choreographie Köllings und Haferungs auf Echtheit bedachte Bühnenbilder runden die Inszenierung von d'Arnals wirksam ab.

Dr. Richard Petzoldt

Man dankt dem **Nollendorftheater** und seinem Intendanten Harald Paulsen eine der beglückendsten und beschwingtesten Operetteninszenierungen, eine Leistung, die die tonangebende Rolle dieses jetzt auch in der Architektur harmonisch und vornehm umgestalteten Hauses beweist. Ein Juwel der klassischen Literatur wird als Eröffnungsgabe gewählt: Heubergers „Opernball“. Das ist eine Musik wie Sekt, moussierend vor Geist, Melodienleichtigkeit und -sinnlichkeit, rhythmisch zartberauschend, — dabei als Partitur eine köstliche Arbeit. Zauberhaft ist aber auch die Heiterkeit der spielerischen Haltung der Handlung; da stört nichts von jener Sentimentalität oder Knalligkeit, die der Gegenwartsoperette so häufig das Zeichen geben. Paulsen und sein Mitarbeiter E. v. Demandowski haben das Werk mit unfehlbarem Stilinstinkt und entzückendem Esprit erneuert, so daß man köstlich unterhalten wird, zumal da der Regisseur und der Schauspieler Paulsen (als einer der Ehesünder, Aubier) alle Minen seiner sprühenden Laune springen läßt. Ein Feuerwerk von Pointen blitzt auf. Nicht minder funkelt die musikalische Wiedergabe unter Johannes Müllers feinnerviger, lebensprühender Stabführung. Benno v. Arents ideenreiche Ausstattung gibt dazu den reizvollsten Rahmen. Auf der Bühne steht ein meisterliches Ensemble, neben Paulsen Armin Süßenguth, Ida Perry als moralstrenge Schwiegermama, Martel Sucher als bubenhafter Liebesanfänger. Dann Henk Speyer, Rose Rauch, Lisa Lesco, Edith Schollwer. Gesungen wird, daß einem das Herz hüpft — und dazu noch tänzerische Kabinettleistungen! Kein Wunder, daß der Erfolg stürmisch war. Dr. Wolfgang Sachse

Aus dem Leipziger Musikleben

Konzerte. Das traditionelle **Sonderkonzert des Gewandhauses zur Leipziger Herbstmesse** gab den fremden Gästen der Stadt insofern ein besonders eindrucksvolles Bild von der musikalischen Tradition Leipzigs, als diesmal auch die Thomaner mitwirkten. Man hörte von ihnen drei Chorsätze mit Orchester von Mozart, darunter das in seiner kindlichen Unmittelbarkeit des Empfindens rührende kleine Johannis-Offertorium und das berühmte Ave verum, das in Straubes Gestaltung zu einem Bekenntnis von mystischer Weltverlorenheit wird. — Den rein orchestralen Teil des Abends leitete als Gast Paul Schmitz. Er fesselte die Hörer zunächst mit einer Darstellung der letzten Haydn-Symphonie, die den wahren Charakter des Meisters in kämpferischer Ritterlichkeit und überlegener Heiterkeit des Geistes mit zündender Ausdrucksgewalt Gestalt gewinnen ließ. Eine eigene Linie zeigte dann auch die Auffassung der fünften Beethoven-Symphonie, so unmittelbar natürlich gewachsen sie ist. Sie wird gekennzeichnet durch eine starke Geschlossenheit der geistigen Entwicklung, in der von vornherein die positiven, lebensbejahenden Kräfte im Vordergrund stehen, durch einen ausgeprägten Willen zur fließenden Linie und ein feines Gefühl für den Klangausgleich, der immer das für die symphonische Entwicklung Wesentliche hervorhebt, zugleich aber dem Klang einen wunderbar gerundeten lichten Wohllaut zu geben weiß.

Die **Leipziger Serenaden** im Gohliser Schlößchen fanden nunmehr mit Haydns Abschiedssymphonie unter Fritz Schröders Leitung ihren Abschluß, vorher hatten die Gewandhausbläser das köstliche Septett von Joh. Christoph Bach, das eine kleine Sensation des letzten Bach-Festes gewesen war, auch hier unter stürmischem Erfolg wiederholt. Überhaupt fanden die Serenaden in diesem Sommer einen Zuspruch wie noch nie zuvor; die musikalischen Leistungen des Leipziger Konzertorchesters waren dank der überaus sorgfältigen stilbewußten und musikalisch blutvollen Erziehungsarbeit Sigfrid Walther Müllers durchweg ausgezeichnet und die Programme stets interessant, teils durch die Ausgrabung wenig bekannter echter Serenadenmusik der Wiener Klassik, teils durch die Einbeziehung sowohl älterer als zeitgenössischer Werke sowie fernerhin durch die Mitwirkung von Leipziger Chören. Besonders anregend gestaltete sich ein Abend, an dem das Gewandhausorchester im Park des „Hauses der Kultur“ zu Gast war und unter dem Rudolstädter Musikdirektor Ernst Wollong vergessene Musik aus der kunstfrohen Welt dieser kleinen Thüringer Residenz bot. Das inhaltlich Bedeutsamste hat von den drei Komponisten der Spielfolge wohl Erlebach zu geben, dessen Schaffen tatsächlich aus dem der letzten Jahrzehnte vor Bach und Händel sich überragend hervorhebt. Eine Serenade von Chr. Gotth. Scheinpflug aus dem Jahre 1760 wirkte bis auf die letzten Sätze doch ein wenig blaß. Ein rechter „Schlager“ dagegen war das „Quintettkonzert“ für Bläser und Orchester des Beethoven-Zeitgenossen Max Eberwein, eine virtuose Musik voll sprühender Geschmeidigkeit und Herzenswärme.

Oper. Als erste Neueinstudierung der Winterspielzeit brachte die Leipziger Oper einen Ballettabend mit Strawinskys „Feuervogel“ als Hauptstück heraus. Die zwingendsten Wirkungen gingen hier von der bis in die letzte Feinheit exakten, dabei leidenschaftlichen und glutvollen Wiedergabe der Partitur unter Paul Schmitz aus, aber auch im Tänzerischen wurden starke Eindrücke erzielt, wobei sich die junge Susi Preißer (leider in einem unbegreiflich ungünstigen Kostüm) als Feuervogel mit einer fabelhaften Leistung auf Spitze, Lotte Schlegel als Prinzessin und Benno Kaminsky als Zauberer besonders auszeichneten. Von den andern zwei Werken des Abends konnte Rimsky-Korsakoffs „Scheherazade“ in der Choreographie Erna Abendroths vom Musikalischen her gesehen nicht durchgehend überzeugen. Anzuerkennen aber war die Genauigkeit der tänzerischen Ausführung. Als reizvolles Intermezzo standen zwischen den beiden russischen Balletten die bekannten „Antiche danze ed arie“ von Respighi, zu deren einzelnen Sätzen Erna Abendroth Kostüme entworfen hatte, die bald aus beschaulich heiteren, bald aus kokett bewegten Vorwürfen feine Stimmungskraft schöpften. Dr. Waldemar Rosen

Westdeutsches Musikleben

Hamm

Seitdem im Jahre 1934 Heinz Eccarius als Städtischer Musikdirektor nach Hamm berufen wurde, hat das Musikleben einen merklichen Aufschwung genommen. Die Zerrissenheit ist einer ruhigen einheitlichen Linie gewichen und der Besuch der öffentlichen Musikdarbietungen ist in ständigem Steigen begriffen. Besonders die unter seiner Leitung stehenden Städtischen Konzerte sind hierfür ein untrüglicher Gradmesser.

Im 1. Symphoniekonzert spielte Siegfried Borries (Berlin) mit dem Städtischen Orchester Dortmund unter Eccarius das

Violinkonzert von Brahms tonschön und mit vollendeter Technik. Beethovens „Fünfte" mit ihrer Leidenschaftlichkeit und Dramatik gab Eccarius Gelegenheit, sein sicheres und kraftvolles künstlerisches Wollen unter Beweis zustellen. Das 2. Städtische Konzert führte die Hörer in recht gegensätzliche musikalische Welten: von Vivaldi bis Hermann Reutter, alte und neue Musik für Kammerorchester und Chor. Besonders des letzteren Kantate „Der glückliche Bauer" interessierte sehr. Es gelang Eccarius, in gutem Zusammenwriken des Stadtorchester Hamm mit den Chorvereinigungen Hamm und Paderborn diesem nicht immer ganz eingängigen Werk eine erfolgreiche Aufnahme zu verschaffen. Das 3. Städtische Konzert brachte das Quartetto die Roma nach Hamm. Im folgenden Konzert sang Heinrich Rehkemper überzeugend. Er fand in Heinz Eccarius einen einfühlenden Begleiter. Einen Höhepunkt im Konzertleben Hamms bedeutete die Aufführung des Deutschen Requiems von Brahms. Eccarius erreichte in dem ausgezeichneten Zusammenwirken des Niedersächsischen Symphonieorchester Hannover (verstärkt durch das Stadtorchester Hamm) mit den Chorvereinigungen Hamm und Paderborn sowie den vorzüglichen Solisten Helene Fahrni und Rudolf Watzke Eindringlichkeit und Schönheit. Einen schönen Abschluß des Konzertwinters brachte das letzte Symphoniekonzert mit Schubert, Tschaikowsky und dem „Concerto grosso antico" von Otto Siegl, bei dem der Komponist selbst das Klavier spielte. Das Städtische Orchester Dortmund mit dem Streichtrio Enzen, verstärkt durch das Stadtorchester Hamm, wurde von Eccarius' Hand sicher geführt.

Die Städtischen Konzerte ergänzten vier musikalische Morgenfeiern. Dort spielte das Freiburger Kammertrio für alte Musik, der heimische Pianist Dr. Paul Assemacher und die Sopranistin Irma Meidtling (Hamm) stellten sich vor und Prof. Raabe sprach über Musikpolitik. Nicht unerwähnt bleiben darf ein Bach-Abend in der Pauluskirche, der von dem Organisten Felix Schmidt, der Sopranistin Luise Kemper und Theo Collignon (Violine) in schönem Zusammenspiel bestritten wurde. Clementine Sandhage gab einen eigenen Klavierabend, an dem sie die großen Romantiker spielte und veranstaltete im Rahmen der Musikschule Schäfer-Sandhage vier Beethoven-Feierstunden. Die NS.-Gemeinschaft „Kraft durch Freude" beging mit einem eindrucksvollen Sonderkonzert ihre Vierjahrsfeier. Das Konzert wurde von Musikdirektor Eccarius geleitet und brachte bei gutem Besuch leichtere Orchestermusik von Haydn, Knab, Trunk sowie Lieder von Schubert und Wolf, gesungen von Ludwig Matern (Düsseldorf). Eine Sonatenstunde mit Hilde Hagemeier (Violine) und Heinz Eccarius am Flügel bedeutete eine wertvolle Bereicherung der kammermusikalischen Veranstaltungen im Konzertleben Hamms. Christian Kreutzfeldt

Mainz

Die alljährliche Gutenberg-Festwoche umfaßt eine Reihe von besonders festlich aufgezogenen Musikveranstaltungen. Diesmal waren sie dem Schaffen des im nächsten Jahre den 70. Geburtstag feiernden Hans Pfitzner gewidmet. Er hielt den Festvortrag zur Eröffnung der Woche und sprach über ein Thema, das er schon 1936 in der Zeitschrift „Das Innere Reich" ausführlich behandelt hat: „Wagner und Schumann, eine Sternenfreundschaft". Seine Hörer waren gefesselt durch die Art, wie er eine solche überzeitliche Freundschaft zwischen zwei sich menschlich mißverstehenden Genies ganz im Ton einer persönlichen Unterhaltung darstellte. Nur überraschte es, aus Pfitzners Munde, der noch eben die gegenseitige Befehdung zweier großer Geister bedauerte, eine Geringschätzung Anton Bruckners zu vernehmen.

Eine — man darf ruhig sagen: — großartige Aufführung erfuhr Pfitzners geniales Jugendwerk, das Musikdrama „Der arme Heinrich" an der Stätte, die es einst aus der Taufe hob. Pfitzner hatte selbst die szenische Einrichtung überwacht, und sein Schüler, Generalmusikdirektor Karl Maria Zwißler, führte den Stab. So fanden sowohl die bildlichen als auch die musikalischen Werte des Werkes die treffende Hervorhebung. Coba Wackers Darstellung der Agnes war schlechthin ideal. Vorzüglich waren auch Heinrich Vogt-Vilseck in der Titelrolle, die Hilde von Else Link, Herbert Hesses Dietrich und der Arzt von Erwin Kraatz.

Einem Liederabend liehen Clara Ebers und Heinrich Rehkemper ihre schönen Stimmen. Pfitzner selbst als Begleiter am Flügel gehört zu haben, bleibt ein unverlöschlicher Eindruck. Ein dritter Abend bot Kammermusik. Daß ihre Übersetzung in den Klang an diesem Abend für mustergültig gelten konnte, dafür garantierten Solisten wie Max Strub (Violine) und Hermann v. Beckerath (Violoncello). Der begabte junge Pianist Carl Seemann verhalf den überaus schwierigen Anteilen des Klaviers zur poetischen Wirksamkeit. In Pfitzners Schaffen zeigt sich, wie eine geniale Verknüpfung von romantischen, d. h. fließenden Elementen mit klassischen, d. h. architektonischen Elementen zu einer wunderbar eigengesichtigen Musik führt, die dem echten Zeitgenossen einen zur Lösung seiner eigenen Problematik verbindlichen Stil als tröstliches Beispiel bietet.

In diesem Sinne ergriffen auch die Werke, die das die Mainzer Pfitzner-Abende abschließende Symphoniekonzert brachte: die Symphonie in *cis*-moll, das Violinkonzert und die Chorphantasie „Das dunkle Reich", prächtig vermittelt durch das Mainzer Städtische Orchester unter Karl Maria Zwißler, durch den allen Ansprüchen willfahrenden Geiger Max Strub und den glücklich eingesetzten Chor der Mainzer Liedertafel. Die Mainzer Pfitzner-Abende, so bestätigt der verbliebene Eindruck, wirkten sich als eine tiefere Bereicherung aus als manches groß aufgezogene Musikfest. Sie brachten dem Komponisten und dem Dirigenten von seiten der Besucher hohe Ehren ein.

Die Gutenberg-Woche schloß mit einer Festaufführung der Gluckschen „Iphigenie in Aulis", die in der leitenden Hand Karl Maria Zwißlers und mit Sängern wie Heinrich Blasel, Erwin Kraatz, Martha Sterkel musikalisch zu einem im Gedächtnis bleibenden Erfolg geführt wurde. Hanns Ulbricht

München-Gladbach

Konzerte. Die Cäcilia hatte ihr 3. Konzert als eine Ehrung für ihren hochverdienten Dirigenten, Generalmusikdirektor Hans Gelbke anläßlich seines vierzigjährigen Dirigentenjubiläums ausgestaltet. Zum Vortrag kam Verdis Requiem, das hier bereits vor vier Jahren aufgeführt wurde, aber diesmal durch die verfeinerte Ausarbeitung, die Mitwirkung des Lehrergesangvereins und die verbesserte Akustik der Kaiser-Friedrich-Halle einen ungleich tieferen und ergreifenderen Eindruck hinterließ. Auch die Solisten Helene Fahrni, Luise Richartz, Kammersänger Fritz Krauß und Kammersänger Georg Hann boten ausgezeichnete Leistungen dar. Allen voran schöpfte der Jubilar den musikalischen und dramatischen Gehalt in ergreifender Weise aus. Gleichfalls unter einem günstigen Stern stand ein Sonderkonzert der Stadt unter Leitung von Hans Gelbke. Als Solist war der junge Pianist Hellmut Hidegheti gewonnen worden, der in Webers Konzertstück *f*-moll markante Rhythmik und blendende Virtuosität aufwies. Ein Gemeinschaftskonzert der drei großen Männerchöre München-Gladbachs (Gaudeamus, Liedertafel und Westender Männerchor) und des Quartettvereins Viersen fand in der Volksgartenhalle statt. Zu nennen ist ferner ein anläßlich seines sechzigjährigen Bestehens veranstaltetes großes Konzert des Männergesangvereins „Sängerbund 1878" unter Mitwirkung des „Kinderchors der Schule Rheydt" und des Städtischen Orchesters unter Leitung von Franz Hilgers. Das Orchester (Dirigent Karl Lange) spielte Werke von Lassen, Zilcher und unter Leitung des Komponisten einen Feierlichen Marsch von Karl Kämpf. Den Kehraus bildete ein Konzert unseres unermüdlichen Städtischen Orchesters unter der Mitwirkung der Ausbildungsklassen des Städtischen subventionierten Konservatoriums.

Oper. Im neuen Jahre erschien als erste Neuinszenierung „Mignon" mit sehr großem Erfolge. Die weiblichen Hauptrollen wurden von Lotte Leonhardt und Olga Moll vorzüglich dargestellt, von den Herren zeichneten sich besonders aus Paul Winter, Werner Wuthinor, Hermann Dyck und Carl Goebel. Luitpold Meyer führte den Taktstock leichtbeschwingt und ohne Rührseligkeit. Großem Interesse begegnete die Neuheit „Enoch Arden" von Ottmar Gerster. Eine starke Leistung bot Albert Bock als Sänger wie als Schauspieler, neben ihm bewährten sich Wendla Großmann, Karl Junge (Krefeld) und W. Wuthinor, Theodor Wünschmann hielt Bühne und Orchester mit sicherer Hand zusammen.

In neuem Gewande erschien Smetanas „Verkaufte Braut" und erzielte wieder einen großen Erfolg. Im Vordergrunde standen hier Lotte Leonhardt, Paul Winter, Hermann Dyk und Alexander May. Theodor Wünschmann bewies hier wohl zum ersten Mal, daß er auch den nötigen Humor aufbringt, die heitere Muse zu großer Wirkung auszumünzen. Daß ihm das nicht in gleichem Maße bei der Neuheit „Diener zweier Herren" von Arthur Kusterer gelang, war nicht seine Schuld, sondern lag an dem Textbuch dieser Oper, das (frei nach Goldoni) der heutigen Zeit doch eine zu große Naivität zumutet. So kam es, daß trotz mancher musikalischen Feinheiten und guter Leistungen der Darsteller das Interesse der Zuhörer sichtlich erlahmte und nicht bis zum Schluß durchhielt. Am Schluß der Spielzeit ergab sich, daß wohl zwei Drittel des Opernpersonales (darunter leider auch die besten Kräfte) uns verlassen, so daß die Oper in der nächsten Zeit vollkommen neu zusammengestellt werden muß. Karl Kämpf

Saarbrücken

Konzerte. Die Reihe der diesjährigen Symphoniekonzerte krönte eine wohlgelungene, stark besuchte Aufführung der 9. Symphonie. Man hörte unter Leitung von Generalmusikdirektor Heinz Bongartz vom verstärkten Städtischen Orchester und dem stattlichen Chor (Städtischer Frauenchor und „Liederkranz") eine Aufführung von bemerkenswerter Geschlossenheit. Eine besondere Freude das fein aufeinander abgestimmte Solistenquartett Rudolf Watzke, Ludmilla Schirmer und die beiden Saarbrückener Lieselotte Bauer und Hans Ferguson. Nicht ganz den verdienten Widerhall fand ein Chopin-Abend Raoul Koczalskis.

Ein bemerkenswertes Ereignis für Saarbrücken wurde das im Rahmen des Sängertages uraufgeführte Oratorium für Männer- und Kinderchor, Baritonsolo und Orchester „Das Hohelied von deutscher Arbeit" von dem Saarbrückener Komponisten Robert Carl. Dieser stellte sich nach einer Reihe kleinerer Lied- und Chorkompositionen damit erstmalig mit einem abendfüllenden Werk vor. Robert Carl hält sich bewußt fern von jener Herbheit, die die neue Chorkomposition kennzeichnet. Trotzdem ist sein volkstümlicher, bisweilen romantischer Chorstil von einer bemerkenswerten Eigenart, wenn man von wenigen Stellen, die leicht das Alltägliche streifen, absieht. In einzelnen Kanons und in der großartigen Schlußfuge gibt er schöne Proben seiner Satzkunst. Besonders erfreulich die schöne Sanglichkeit aller Stimmen, die dazu angetan ist, der Sangesfreudigkeit unserer Sänger weit entgegenzukommen. So wurde denn auch das Werk, das von Joseph Rhein mit dem Saarbrücker Liederkranz und dem Männerchor Wellesweiler mit Unterstützung des Solisten Hans Karolus in einer hingebungsvollen und mitreißenden Aufführung aus der Taufe gehoben wurde, vor dem besonders kritischen Sängerpublikum ein durchschlagender Erfolg.

Oper. Das Stadttheater Saarbrücken verstand es, auch gegen Schluß der Spielzeit nicht nur auf der Höhe seiner Leistungsfähigkeit zu bleiben, sondern sogar seine Leistungen noch zu steigern. Fast ist es, als ob die Aussicht auf den prachtvollen, mit allen modernen Errungenschaften ausgerüsteten Theaterneubau, in welchem die nächste Spielzeit eröffnet werden wird, die Kräfte beflügelte. Fast scheint es, als ob man den krassen Übergang in die ungewohnt günstigen Verhältnisse durch rechtzeitige Angleichung der Leistungen an die neuen Anforderungen zu „mildern" bestrebt sei! Jedenfalls wurden die Neueinstudierungen des „Tannhäuser" und vor allem des „Falstaff" zu Höhepunkten der Spielzeit überhaupt.

Richard Wagners romantische Oper fand unter der musikalischen Leitung von Generalmusikdirektor Heinz Bongartz eine sorgfältige Aufführung. Prachtvoll klangen die Chöre (Hans Liebe), eindrucksvoll, besonders anerkennenswert bei den beengten Bühnenverhältnissen, waren die Bühnenbilder (Heinz Dahm), so daß mit diesem Rahmen die beste Gewähr für wirkungsvollen Einsatz des Ensembles gegeben war. Aus diesem harmonisch abgestimmten Ensemble ragten durch den Wohlklang ihrer Stimmen und edelste Tongebung Hans Karolus als Wolfram und Annemarie Hartig als Elisabeth besonders hervor. Auch „Falstaff" leitete Heinz Bongartz in einer musikantischen, herzerfrischenden Weise. Auch hier wieder ein aufs feinste abgestimmtes wirklich musizierendes Ensemble, dem ja gerade in dieser Oper Verdi die schönsten Aufgaben in der verschiedensten Besetzung gibt. Die größte Überraschung war die famose schauspielerische und gesangliche Leistung, die Michael Dietz in der Titelrolle zeigte, eine Leistung, die bedauern ließ, daß dieser feinsinnige Gestalter nicht längst schon in größeren Partien herausgestellt worden ist. Eine weitere angenehme Überraschung war Liselotte Bauer als Ännchen. Auch die übrigen „Lustigen Weiber" fanden in Annemarie Hartig, Erna Elsa Peter und Else Manrau sehr sauber musizierende Vertreterinnen. Vergessen wir nicht Hans Karolus, Hans Ferguson, Kurt Unruh, Joh. Trefny und Axel v. Wachtmeister, die sich fein in diese kammermusikalische Art zu musizieren einordneten. Daneben gab es noch eine Reihe von Neueinstudierungen der üblichen Spiel- und Repertoire-Opern, die von jeher dem Stadttheater durchaus gut lagen. So die erfreulich beschwingte Aufführung des Verdischen „Troubadour" oder die immer wieder gern gehörten Auffrischungen der Opern „Martha" oder „Mignon". Eine sorgfältige Pflege fand auch die Operette.

Dr. Ernst Stilz

Literarisches

Verlag Merseburger & Co., Leipzig.

Herbert Hüllemann: Die Tätigkeit des Orgelbauers Gottfried Silbermann im Reußenland.

Über die Persönlichkeit und das Wirken des großen Orgelbaumeisters im Bach-Zeitalter besitzen wir eine ausgezeichnete Darstellung von Flade („Der Orgelbauer G. S." Leipzig 1926). Hüllemann bearbeitet ein heimatlich begrenztes Teilgebiet und gibt in einer sehr interessanten Einleitung ein Bild von der durch den Pietismus stark beeinflußten kirchenmusikgeschichtlichen Lage des Vogtlandes in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Die Studie ist eine Geschichte der Silbermannorgeln von Greiz, Fraureuth und Burgk a. Saale. Der Verfasser bezieht alles noch vorhandene Quellen- und Aktenmaterial in seine Abhandlung ein und läßt an Hand mehrfach zitierter Urkunden alle Einzelheiten der drei Orgelwerke vom Bauvertrag bis zur feierlichen Übergabe Revue passieren. Mit einigem Schmunzeln liest man von der üppigen „Orgel Mahlzeit auf der Pfarre", die von einem Greizer Ratsmitglied als „allzu enorm" moniert wird. Den Fachmusiker werden die alten Dispositionen und die wahrscheinlich von Silbermann selbst mitgeteilten Registerkombinationen interessieren. Ein wertvoll ergänzender musik- und heimatgeschichtlicher Beitrag, der auch die Abbildung der beiden noch erhaltenen Orgeln in Fraureuth und Burgk enthält.

Fritz Kohlhase

J. Neumann, Neudamm, und Bärenreiter-Verlag, Kassel.

Musik und Jägerei. Lieder, Reime und Geschichten vom edlen Weidwerk. Gesammelt und bearbeitet von Carl Clewing.

Hundert Jägerlieder. Herausgegeben von Carl Clewing.

Dieses als 1. Band der „Denkmäler Deutscher Jagdkultur" herausgekommene Buch ist schon in seinem Äußeren, in der Anordnung der zahlreichen Bilder und der in beziehungsreich grüner Farbe gedruckten Noten eine bibliophile Kostbarkeit. Aus Dichtung und Musik ist zusammengetragen worden, was mit dem Jäger und seinem Walde, mit Jagdsagen und Freischützen, mit dem Jägerburschen und seinem Liebchen zu tun hat. Ein philologisches Werk war nicht beabsichtigt, sondern die Lieder sollen gesungen und geblasen werden (der Satz ist meist zweistimmig). Daher wurden manche Texte zurechtgerückt und Weisen (auch eigene des Herausgebers) zugeordnet, vor allem solche des Schweden Carl Michael Bellman (1740—1795). Als Ergänzung des lebensvollen Werkes werden Jägerlieder mit Klavier und Jagdmadrigale vorbereitet. Den Musiker interessiert vor allem vielleicht die verblüffende Gegenüberstellung der Jagdsignale mit den Themen aus Haydns Jagdchor in den „Jahreszeiten". — Die zweistimmigen Jägerlieder ohne das literarische Beiwerk sind außerdem in einem handlichen grünen Bändchen vereinigt, eine Volksausgabe für Tasche und Rucksack.

Dr. Richard Petzoldt

Vom Musikalienmarkt

Verlag Oxford University Press, London.

William Walton: Symphonie in *b*-moll, In honour of the City of London.

Die Werke des englischen Meisters haben in Deutschland verhältnismäßig wenig Eingang gefunden. Die Gründe hierfür sind nicht leicht zu finden. Vielleicht mutet uns sein Tonschaffen ein wenig zu überleidenschaftlich, um nicht zu sagen zu überhitzt an. Im ersten Satz der Symphonie fallen besonders die vielen Orgelpunkte auf, die auch nach der breiten Einleitung in Bruckners Art fast den ganzen Satz über andauern. An solchen Werken erkennen wir erst recht, welch weiten Weg die Umwandlung unserer ganzen musikalischen Haltung in den letzten zehn Jahren genommen hat. Damals hätte uns die Musik von Walton wahrscheinlich viel stärker angesprochen. Das Chorwerk ist eine Verherrlichung der Stadt London nach den Worten von Willam Dunbar (1465—1520). An den Chor werden außerordentliche Anforderungen gestellt.

Friedrich Herzfeld

Henry Litolffs Verlag, Braunschweig.

Heinrich Lemacher: Trifolium. Drei Klavierstücke, op. 10.
Fritz Werner: Passacaglia und Fuge für Klavier, op. 9.

Die drei Klavierstücke des Kölner Komponisten und Musikschriftstellers sind einfache Gebilde unterschiedlicher Haltung ohne große technische Anforderungen. Einem sehr schlichten dreiteiligen Präludium folgt eine etwas an Grieg gemahnende „Kleine Fantasie", eine munter laufende, freilich nicht sehr eigengesichtige Invention bildet den Beschluß. — Anspruchsvoller gibt sich das Klavierwerk von Fritz Werner-Potsdam, der vor allem durch Vokalwerke bekannt geworden ist. Es ist ein nach allen Regeln der Kunst gearbeitetes, wirkungsvoll gesteigertes Werk, das sich die Gegebenheiten des Instruments wohl zunutze macht. Durch enge thematische Verknüpfung zwischen Passacaglia und Fuge erzielt der Komponist beachtenswerte Einheit der Stimmung.

Dr. Richard Petzoldt

Steingräber-Verlag, Leipzig.

Im Schatten von Bach; Meister des musikalischen Barock. Zusammengestellt und bearbeitet von Martin Frey.

Aus dem unendlichen Reichtum barocker Klaviermusik hat der Herausgeber eine Anzahl zyklischer Kompositionen von Graupner, Grünewald, Hasse und Telemann für die heutigen Gegebenheiten bearbeitet. D. h.: der Urtext ist überall klar erkennbar und von den Cembalisten nach ihren Möglichkeiten auszuführen. Dem Pianisten — vor allem dem lernenden, für den die Ausgabe in erster Linie gedacht ist — hat Martin Frey einige Stützen (Ausführungsvorschläge, Fingersätze usw.) beigegeben, die sicherlich vortreffliche Dienste zu leisten vermögen. Rein musikalisch gehören die ausgewählten Werke zu den besten Erzeugnissen der Bach-Zeit. Das zweite Heft enthält leichtere kürzere Stücke, ebenfalls von Graupner, Grünewald und Telemann, ferner von G. Kirchhoff und Unbekannten. Es ist nach ähnlichen Gesichtspunkten angelegt.

Dr. Richard Petzoldt

Verlag Bote & Bock, Berlin.

Hans Schaeuble: Musik für Streichquartett op. 19.

Es ist nicht leicht, zu dem vorliegenden Quartett Zugang zu finden. Zum Teil liegt das an einer gewissen kurzatmigen Zerrissenheit in formaler Beziehung. Das ist besonders im 1. Satz der Fall, der in seiner starken Freiheit keinem unserer bekannten Formschemen ähnelt. Auch die ungemein spröde Harmonik macht es uns nicht leicht. Schaeuble liebt jene schneidenden Mischungen, wie wir sie bei vielen Schweizer Komponisten finden. Weitaus am stärksten überzeugt der 4., langsame Satz. Mit seinen liegenden Bässen atmet er von fern klassischen Geist. Hier ist Schaeubles starker Musizierdrang und seine in jedem Fall ungemein eigenweltliche Ausdruckskraft in einem zwar kurzen (47 Takte) aber durchaus geschlossen wirkenden und auch im Geistigen überzeugenden Satz Gestalt geworden.

Friedrich Herzfeld

Verlag Ries & Erler, Berlin.

Erwin Dressel: Ouvertüre zu einem Märchenspiel op. 47.

An Dressel beeindruckt immer wieder die ungemeine Flüssigkeit seiner Einfälle. Man erkennt in ihm den Musiker, der — wahrscheinlich durch sein Wirken am Rundfunk geschult — viel und schnell schreiben muß. Welchem Märchenspiel diese Ouvertüre gelten soll, ist zwar nicht bekannt. Jedenfalls darf man sich darunter nicht ein Märchen wie Hänsel und Gretel oder dergleichen vorstellen. Denn Dressel verrät an mehr als einer Stelle, daß er mit beiden Beinen in unserer Zeit steht, daß ihm das Saxophon wohl vertraut ist, wenn er es hier auch nicht verwendet, und daß ihm der neuzeitliche Tanzrhythmus fest im Blute steckt. Denn jenes Märchenwesen, dem das flotte und spritzige Allegrothema gilt, tänzelt im entschiedenen Foxtrottrhythmus daher.

Friedrich Herzfeld

Verlag Max Hieber, München.

Sammlung leichter Violinduette und Kanons zur Ergänzung des Lehrstoffes für den 4., 5. und 6. Violinkurs. Zusammengestellt und herausgegeben von der Fachgruppe Musik in der Fachschaft II des NSLB.

Besteht in der Hauptsache aus Volksliedern, Bearbeitungen einzelner Sätze großer Meister und bewährtem Material älterer Violinliteratur, doch ist auch mancher lebende Komponist, vor allem Leopold J. Beer vertreten. Von wem die dreizehn Variationen über „Kommt ein Vogerl geflogen" herrühren, ist nicht angegeben. Die meisten Nummern sind zweistimmig, einige dreistimmig. Bei einigen wird auf die nötige Klavierbegleitung verwiesen; es sind dies Stücke, die durch Burmester bekannt geworden sind. Nur in einer Nummer ist als höchste die vierte Lage nötig; offenbar wird selbst im 6. (hoffentlich nicht Jahres-) Kurse nicht gerade viel von den Schülern verlangt.

Wilhelm Altmann

Kleine Mitteilungen

In den ersten Oktobertagen kann die **Westdeutsche Konzertdirektion** in Köln am Rhein auf ihr **fünfundzwanzigjähriges Bestehen** zurückblicken. Sie wurde von Heinrich Dubois begründet, der noch heut an der Spitze des verdienstvollen und wichtigen Unternehmens steht, das sich durch seine einwandfreie Geschäftsführung viele Freunde und allgemeines Vertrauen erworben hat. Herrn Dubois standen im Laufe der Jahre tüchtige Teilhaber zur Seite. Zur Zeit wirkt neben ihm Herr Gustaf Fineman. Das Jubiläum wird offiziell am 30. September mit einem Festkonzert im Gürzenich in Köln begangen. Als Orchester steht hierfür das große Orchester des Reichssenders Köln unter Leitung von Schulz-Dornburg zur Verfügung. Mitwirkende sind außerdem Kammersängerin Viorica Ursuleac, Kammersänger Marcel Wittrisch und der bedeutende junge Geiger Ruggiero Ricci. Wir übermitteln der jubilierenden Konzertdirektion unsere Glückwünsche und hoffen, daß sie auch weiterhin die wirtschaftlichen Schwierigkeiten dieser Zeit zu meistern weiß.

Die Reichsmessestadt Leipzig hat einen alljährlich zu vergebenden Musikpreis in Höhe von 5000 RM. für eine Symphonie oder symphonische Dichtung, für eine Oper, für Kammermusik oder für eine zusammenhängende Liederfolge geschaffen, der als **Johann Sebastian Bach-Preis der Reichsmessestadt Leipzig** jeweils am 21. März, dem Geburtstage des Meisters, zur Verteilung gelangt. Zur Bewerbung sind Komponisten deutschen Blutes zugelassen. Als Prüfungsunterlage ist die Partitur an den Oberbürgermeister der Reichsmessestadt Leipzig — Kulturamt — Leipzig C 1, Täubchenweg 2, jeweils bis Ende Dezember einzureichen.

Die Richtlinien für **Ausbildung und Prüfung an den Kirchenmusikschulen** im Bereich der altpreußischen Landeskirche sind durch eine Neuordnung abgelöst worden. Vom kommenden Winterhalbjahr ab sollen die neuen vom Evangelischen Oberkirchenrat angeordneten Grundsätze gelten. Sie unterscheiden sich von der bisherigen Ordnung dadurch, daß erhöhte Anforderungen gestellt werden, und daß der Ausbildungsgang und die Prüfungsforderungen in den einzelnen Fächern bis in die Einzelheiten festgelegt sind. Dadurch wird die Arbeit an den Kirchenmusikschulen einheitlich ausgerichtet, stets bleibt den Schulen aber die Möglichkeit, bestimmte Gebiete des kirchenmusikalischen Lebens im Rahmen der allgemeinen Ausbildung besonders zu pflegen und darin ihre Eigenart zu entwickeln.

Die **Kasseler Musiktage** (7.—9. Oktober) wollen auch in diesem Jahr einen Überblick über die Mannigfaltigkeit der Musizierformen geben, wie sie sich in der deutschen Musikbewegung herausgebildet haben. Chor- und Instrumentalmusik, neue und alte Kompositionen sollen dabei gleichartig eingesetzt werden. Um ein vollständiges Bild der musikalischen Erneuerungsbewegung zu geben, werden die anschaulichen Darbietungen diesmal durch zwei umfassende Vorträge ergänzt. Es sprechen Georg Götsch (Frankfurt a. O.) über „Die Ganzheit musischer Erziehung“ und Prof. Dr. Friedrich Blume (Kiel) über das Thema „Erbe und Auftrag“. Der erhöhten Bedeutung der Kleinorgel für die Hausmusik in unserer Zeit Rechnung tragend, veranstaltet der Arbeitskreis für Hausmusik Kleinorgeltage vom 5.—7. Oktober 1938. Für die Lautenfreunde ist nach den Musiktagen ein Tag der Lautengruppe vorgesehen. Wie alljährlich finden auch wieder die Arbeitstage für Musikerzieher und Musikfreunde im Anschluß an die Kasseler Musiktage statt. Schließlich wird wie immer eine umfassende Ausstellung von Instrumenten, Noten, Musikbüchern und -bildern ein wesentlicher Anziehungspunkt der Musiktage sein.

Anläßlich des 100. Geburtstages des Carmen-Komponisten am 25. Oktober bereitet Paris eine **Bizet-Musikwoche** vor. In den staatlich unterstützten Theatern werden außer „Carmen“ in glanzvoller Neueinstudierung auch seine Opern „Die Perlenfischer“, „Djamileh“ und die Bühnenmusik „L'Arlésienne“ gegeben. In der Großen Oper, in der Opéra Comique und in der Nationalbibliothek wird Leben und Schaffen des Komponisten an Hand von Manuskripten, Bildern, Briefen und anderen Dokumenten vor Augen geführt.

Auf ihr hundertjähriges Bestehen kann am 26. September die bekannte **Berliner Musikalienhandlung A. Glas** zurückblicken. Eine aus diesem Anlaß von Dr. Werner Siebarth verfaßte kulturgeschichtliche Skizze zeigt den Weg der aus kleinen Anfängen während der Hochblüte des Musiktreibens im vorigen Jahrhundert zu bedeutsamer Stellung im Musikleben der Reichshauptstadt emporgestiegenen Firma anschaulich auf. Die seit 1936 in den neuen Geschäftsräumen, Französische Straße 48, befindliche Musikalienhandlung wird seit dem Jahre 1925 von den Brüdern Arno und Albin Streller geleitet, die beide ihre Lehrzeit einst im Hause Breitkopf & Härtel in Leipzig durchgemacht haben. Neben anderen Vertretungen besitzt die Firma A. Glas seit etlichen Jahren die wichtige Generalvertretung des Verlages Breitkopf & Härtel für Berlin. Den in der Festschrift verzeichneten Glückwünschen führender Persönlichkeiten des deutschen Musiklebens schließen wir uns gern an.

Theater und Oper

Budapest. Das Kgl. Opernhaus wird mit der inszenierten Neuaufführung von Liszts „Christus" seine neue Spielzeit eröffnen.

Hamburg. Vom 15.—22. Oktober wird die Hamburgische Oper anläßlich ihres zweihundertsechzigjährigen Bestehens eine Festwoche veranstalten, in deren Rahmen Meisterwerke der deutschen Oper von Händel bis Strauß und Pfitzner zur Darbietung gelangen.

Paris. Anläßlich der zehnten Wiederkehr von Leos Janáčeks Todestag wird im Oktober die Grand Opéra zum ersten Male „Jenufa" in Frankreich herausbringen.

Weimar. Im Nationaltheater kommen die Opern „Der Schweinemarkt" von Jaap Kool und „Die Nachtigall" von Alfred Irmler zur Uraufführung.

Konzert-Nachrichten

Baden bei Wien. Die Beethoven-Gemeinde der Stadt Baden, in der Beethoven zahlreiche seiner Werke, u. a. die *C*-dur-Messe und Teile der 9. Symphonie, schuf, veranstaltete eine Beethoven-Festwoche. Sie wurde eingeleitet von der Bläservereinigung der Wiener Philharmoniker, Hans Knappertsbusch und Leopold Reichwein leiteten je ein Orchesterkonzert, das Weißgärber-Quartett und Frederic Lamond boten Kammermusik. Den Abschluß bildete ein Kirchenkonzert.

Berlin. Neben den schon angekündigten Abonnementsreihen der zehn großen Philharmonischen Konzerte (Furtwängler, Strauß, Mengelberg, Sabata), von denen Furtwängler seine sieben Konzerte außer Abonnement wiederholt, und der zehn Konzerte unter Schuricht, Böhm, Knappertsbusch und Jochum veranstalten die Berliner Philharmoniker im nächsten Konzertwinter in Erweiterung des früheren Beethoven-Zyklus zwölf klassische Abende (Fiedler, Reichwein, Konwitschny). Die Berliner Konzertgemeinde übernimmt zahlreiche dieser Konzerte, ebenso KdF., für die u. a. v. Karajan dirigiert. Wie Generalmusikdirektor v. Benda gelegentlich eines Presseempfanges mitteilte, werden wegen des bedauerlichen finanziellen Fehlschlags der vorjährigen Konzerte mit nur zeitgenössischer Musik neue Werke in die Gesamtprogramme eingebaut. Furtwängler dirigiert Kompositionen von Brehme und Heinz Schubert. Für die zwölf klassischen Abende sind erfreulicherweise auch Nachwuchssolisten verpflichtet worden, u. a. Hidegheti, Kreiten, Laugs, S. Schulze. Drei Konzerte mit dem Kittelschen Chor, fünf Sendekonzerte und Veranstaltungen für die Berliner Schüler runden das Arbeitsprogramm des Orchesters ab, das unter Furtwängler wieder zwei Auslandsreisen (England, Holland, Belgien; Frankreich, Schweiz) beabsichtigt. P.

— Der erfolgreiche junge Breslauer Cembalist Hans Pischner bringt in seinem Konzert am 30. September im Meistersaal Werke von Bach, Couperin, Froberger, Händel und Dom. Scarlatti zu Gehör.

— Prof. Walter Schulz und Prof. Julius Dahlke bringen eine im Nachlaß von Max Bruch aufgefundene Sonate für Violoncello und Klavier, die vom Komponisten im Januar 1862 vollendet wurde, am 6. Oktober im Meistersaal im Rahmen eines Konzertes des Dahlke-Trios zur Uraufführung.

Breslau. Mit Beginn des Wintersemesters ist der Leiter des Musikwissenschaftlichen Instituts der Universität, Prof. Dr. Arnold Schmitz, für eine Vortragsreihe über „Die großen Meister der deutschen Musik" verpflichtet worden. Außerdem übernimmt Prof. Dr. Schmitz die musikgeschichtliche Ausbildung der Studenten des Seminars für Privatmusiklehrer.

Budapest. Die Budapester Philharmoniker werden in der kommenden Spielzeit unter der Leitung von Furtwängler, Mengelberg, Böhm, Dobrowen, Gui, Desormier, Ansermet und v. Dohnányi konzertieren. Im Rahmen eines Konzertes wird Béla Bartók mit seiner Frau sein neues Werk für zwei Klaviere und Schlaginstrumente vortragen. Wilhelm Backhaus wird im Rahmen eines Konzertzyklus sämtliche Klaviersonaten von Beethoven spielen. Igor Strawinsky gibt mit seinem Sohn ein gemeinsames Konzert, ausschließlich mit eigenen Werken. L. P.

Lübeck. Für den Konzertwinter sind nur vier Symphoniekonzerte vorgesehen. Als einzige Neuheit verzeichnet das Programm Hans Pfitzners Duo für Geige und Violoncello mit Max Strub und Ludwig Hoelscher als Solisten. Ferner werden wir hören Poldi Mildner, Lilia d'Albore und Eduard Erdmann. Die Singakademie (Lehrer-Gesangverein), die in diesem Jahre auf ihr fünfzigjähriges Bestehen zurückblicken kann, hat für ihr Festkonzert das Festoratorium von Händel gewählt. Das zweite Chorkonzert bringt Verdis „Requiem". H.

Soest. Der Städtische Musikverein und die NSG. „KdF." veranstalten unter dem Städtischen Musikdirektor Dr. Ludwig Kraus in diesem Winter sechs Konzerte mit vorwiegend klassischer und romantischer Musik. Mitwirkende sind u. a. namhafte Gesangs- und Instrumentalsolisten, das Dresdener Streichquartett, das Ruhrlandorchester und der Chor des Städtischen Musikvereins (Requiem von Verdi, Faustsymphonie von Liszt). Als Pianist tritt auch der Dirgent Dr. Kraus hervor. Für die Konzerte sind Einführungsvorträge vorgesehen.

Aus Künstlerkreisen

Musikdirektor Bittner (Essen) bringt am 18. Oktober ein neues Orchesterwerk von **Henk Badings**, „Heroische Ouvertüre", zur Uraufführung.

Im Hinblick auf den bevorstehenden 60. Geburtstag von **Joseph Haas** kündigen Oswald Kabasta (München) und Hermann Abendroth für das Gewandhaus in Leipzig die Aufführung der „Variationen und Rondo über ein altdeutsches Volkslied" für Orchester an.

Dr. **Georg Kuhlmann,** der bei dem Festkonzert anläßlich der Eröffnung der Staatlichen Hochschule für Musik in Frankfurt a. M. mit der Wiedergabe des Klavierkonzerts von Gerhard Frommel einen großen Erfolg verzeichnete, spielt im Rahmen der Frankfurter Museumskonzerte unter Generalmusikdirektor Konwitschny im September das 2. Klavierkonzert von Rachmaninoff.

Lea Piltti sang im Landessender Danzig, in Bad Nauheim die Gilda in einer Festvorstellung „Rigoletto", in Scheveningen (Holland) die Konstanze im Rahmen einer Gastaufführung von Mozarts „Entführung" des Düsseldorfer Opernhauses (als Gast), und in einem Konzert des Reichssenders Leipzig aus Ilmenau. Sie wirkt demnächst im 1. Symphoniekonzert in Wilhelmshaven, im Reichssender Wien und im Leipziger Gewandhaus als Solistin im Festkonzert des Deutschen Juristentags unter Generalmusikdirektor H. Weisbach.

Philipp Wüst (Breslau) dirigierte an der Wiener Staatsoper mit großem Erfolg „Arabella" von Richard Strauß. Staatsoperndirektor Dr. Kerber lud daraufhin den Breslauer Generalmusikdirektor zu weiteren Dirigenten-Gastspielen ein.

Das **Schulz-Fürstenberg-Trio** wurde im Oktober für eine Schlesientournée verpflichtet, Günther Schulz-Fürstenberg als Solist für Krefeld, Weißenfels und Konstanz.

Dr. **Helmuth Thierfelder** beendete eine erfolgreiche Gastspielreise als Dirigent der lettischen Philharmonie in Liepaja (Lettland).

Generalmusikdirektor **Erich Böhlke** (Magdeburg) wurde eingeladen, das Festkonzert zum einhundertunddreißigjährigen Bestehen des Musikinstituts in Koblenz zu dirigieren.

Prof. **Ludwig Hoelscher** ist mit Trapps Violoncellokonzert für den Konzertwinter 1938/39 als Solist bisher verpflichtet worden für: Berlin (Berliner Philharmonie), Bielefeld, Flensburg, Kassel, Reichssender München, Osnabrück und Solingen.

Prof. **Bruno Hinze-Reinhold** hat in seinen „Praktischen Klavierliteratur-Kursen", die vom September 1937 bis Ende Juni 1938 regelmäßig an jedem Montag im Klindworth-Scharwenka-Konservatorium stattfanden, eine unendliche Fülle von Klavierwerken, vom 16. Jahrhundert an bis zu Robert Schumann, vorgespielt und stilistisch erläutert. Die Vorträge werden am 3. Oktober in dem inzwischen neu aufgebauten Institut wieder aufgenommen und sollen, von Brahms, Chopin, Liszt ausgehend, auch einen umfassenden Überblick über die wertvolle zeitgenössische Klaviermusik bieten.

Ruth Geers, die im Deutschlandsender Lieder von S. v. Hausegger und R. Strauß sowie im Reichssender Berlin Lieder von Brahms und Reger sang, wurde von Prof. Berberich (München) für die Altpartie in der *h*-moll-Messe verpflichtet.

In der Johanniskirche in Saalfeld (Thüringen) brachte Organist Walter Hanft in geistig und auch orgeltechnisch überlegener Weise die „Variationen und Fuge über ein eigenes Thema" für Orgel von **Johannes Hannemann** zur Aufführung. Das Werk des mit mutigem, in die Tiefe greifenden Schöpferwillen ausgezeichneten Danzigers verriet auch hier wiederum eine ungewöhnliche musikalische Begabung und reiche Gestaltungskraft.

Verantwortlich für die Schriftleitung: Für den Teil „Berliner Musikleben" wie für alle Berlin betreffenden Beiträge: Paul Schwers, Berlin-Südende, Doelle-Straße 48. — Verantwortlich für den gesamten übrigen redaktionellen Inhalt: Dr. Richard Petzoldt, Berlin-Wilmersdorf, Rudolstädter Straße 127. — Verantwortlich für den Anzeigenteil: Elly Schumacher, Berlin-Südende, Doelle-Straße 48. — Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel, Leipzig C 1. Erfüllungsort und Gerichtsstand Leipzig. II. Vj. D. A. 950

Wohnungs-Tafel
Künstler / Unterricht / Institute

Gesang

Sopran und Mezzosopran

Helene Fahrni Oratorien u. Lieder. Leipzig C 1 Lortzingstraße 14II, Tel. 22289

Hilde GAMMERSBACH Sopran / Oratorien-Lieder KÖLN-Roisdorf, Bonner Str. 31, Tel. Bonn 5762

Eva Gilbert-Lessmann Konzert- und Oratoriensängerin (Sopr.) Hamburg 39, Agnesstr. 37

Adine Günter-Kothé hoher Sopran SEKRETARIAT: GLIMPF BERLIN W 15, Xantener Straße 14 / Telefon 92 57 27

Edith Laux Oratorien / Liederabende. Leipzig S 3 Kaiser-Wilhelm-Str. 69 / Ruf 33667

MARGOT MÜLLER — Oratorien • Lieder / Sopran — Hagen (Westf.), Fleyerstraße 16

ELSE REUTER-NEEB Konzert- und Oratoriensängerin - Sopran Weilburg/Lahn Adolfstraße 5, Tel. 514

ELSE RUECKER Konzert- und Oratoriensängerin — Sopran Wiesbaden, Dotzheimer Straße 51, Telefon 208 97

Marta Schilling Sopran • Lied, Oratorium Berlin-Zehld., Sven-Hedin-Str. 64 • 8486 22

Sopran und Mezzosopran

Lotte Schrader Sopran, Oper-Konzert-Oratorium Sekretariat: Berlin-Charlottenburg 1 Fernsprecher 34 59 77

Aenny Siben Oratorien und Lieder Frankfurt a. M., Wiesenau 11, Tel. 75637

Heddy VOSS Sopran / Berlin, Kaiserdamm 83II Wuppertal-Barmen, Brahmsstr. 4

Hilde Wesselmann Sopran—Oratorium—Lied W.-Barmen, Oberbergische Str. 64. Tel. 60 000

Alt

Lore Fischer ORATORIEN / LIEDERABENDE Stuttgart W, Gaußstr. 74, Fernruf 65394

RUTH GEERS ORATORIEN — LIEDER — ORCHESTERGESÄNGE SEKR.: BERLIN-CHARLOTTENBURG 1. TEL. 34 59 77

Eva Jürgens ALT-MEZZO W.-Barmen, Wertherhof 6, Tel. 52291

Vera Littner Oratorien / Lieder / Arien Dresden-A. Tiergartenstraße 226 / Ruf 46697

Hede WEIMANN Oratorien, Liederabende KIEL, Schillerstraße 7 / Telefon 7089

Bariton

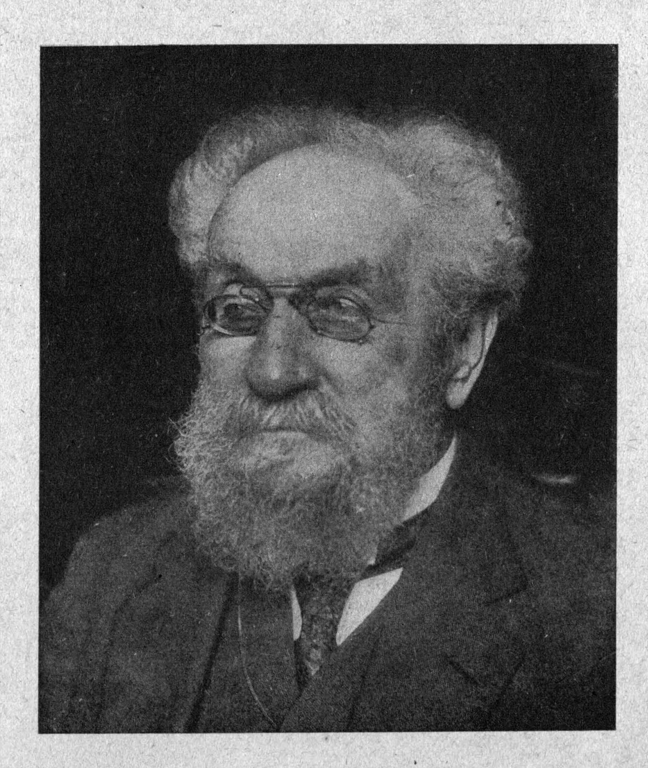
Hans Friedrich MEYER LIED-ORATORIUM, Berlin-Neuwestend, Bolivarallee 7, Tel. 991 682

Nummer 39 · 30. September 1938
Preis dieses Heftes RM. 1.–

Allgemeine Musikzeitung

Rheinisch-Westfälische Musikzeitung · Süddeutscher Musikkurier
Berlin · Leipzig · Köln · München
65. Jahrgang

Herbst-Werbenummer



Ernst Eduard Taubert, der namhafte, vor vier Jahren verstorbene Komponist wäre am 25. September 1938 hundert Jahre alt geworden

Postversand ab Leipzig

ALLGEMEINE MUSIKZEITUNG

Hauptschriftleitung und Geschäftsstelle: Berlin-Südende, Doelle-Straße 48 • Fernspr. 75 12 38

Telegramm-Anschrift: Musikzeitung Berlin-Südende. Bankkonto: Deutsche Bank und Diskonto-Gesellschaft, Depositenkasse L III, Berlin-Tempelhof. Postscheckkonto: Berlin 28328. Zu beziehen durch die Geschäftsstelle Berlin-Südende, Doelle-Straße 48, und Köln a. Rh., Am Hof 30—36, sowie durch alle Musikalien- bzw. Buchhandlungen und Postanstalten. **Geschäftsstelle für die Rheinprovinz und Westfalen:** Musikalienhandlung P. J. Tonger, Köln a. Rh., Am Hof 30—36; Fernsprecher 225948; Postscheckkonto: Allgemeine Musikzeitung Köln 55923 • Schriftleitung: Studienrat Alois Weber, Köln-Deutz, Markomannenstraße 12; Fernsprecher 12674 **Geschäftsstelle für München und Süddeutschland:** Süddeutsche Konzertdirektion Otto Bauer, G.m.b.H., München, Wurzer Straße 16, u. Musikalienhandlung Otto Bauer, München, Maximilianstraße 5 • Stadtauslieferungsstelle für Groß-Berlin: Bote & Bock, Berlin W 8, Krausenstraße 61 • Auslieferung in Leipzig: Breitkopf & Härtel, Leipzig C 1, Nürnberger Straße 36—38 • Die Zeitung erscheint jeden Freitag, vom 15. Juli bis 1. September zweiwöchentlich • Bezugspreis durch Postzeitungsamt und den Buchhandel bezogen RM. 6.25 vierteljährlich einschließl. Bestellgeld • Bei Versand nach dem Ausland werden Porto und Streifbandkosten berechnet • **Preis der Einzelnummer RM. 0.70**

Anzeigenpreise werden nach Millimeterzeilen berechnet. Zur Zeit gilt Preisliste Nr. 5 vom 1. Januar 1938. Ausführliche Auskunft auf schriftliche Anfragen
Für unverlangt eingesandte Manuskripte keine Gewähr. Rückporto ist beizufügen

Allgemeine Musikzeitung

Wochenschrift für das Musikleben der Gegenwart

RHEINISCH-WESTFÄLISCHE MUSIKZEITUNG / SÜDDEUTSCHER MUSIK-KURIER

Herausgeber: Paul Schwers

65. Jahrgang — Berlin, Leipzig, Köln, München, 30. September 1938 — Nummer 39

Werk oder Wiedergabe?

Von Dr. Wolfgang Sachse, Berlin

Vor kurzem meldete sich in den Leserstimmen einer großen Berliner Tageszeitung ein Musikfreund zum Wort mit der dringlichen Anfrage, warum bei der Vorankündigung und Abonnementswerbung repräsentativer Konzertzyklen eines unserer bedeutendsten Kulturorchester genauere Hinweise auf die in die Programme aufgenommenen Musikwerke fehlten, während die Namen der Dirigenten und Solisten in den Anzeigen stark herausgestellt wurden. Der betreffende Leser führte etwa an, daß mit ihm viele Kunstfreunde doch vor allem Wert darauf legten, zu erfahren, welche der ihnen liebgewordenen Schöpfungen zum Erklingen gebracht würden; denn der Hörer von Kulturbewußtsein besuche die Konzerte um der Musik, nicht nur um der Ausleger willen. Grundsätzlich müßten die Schöpfernamen und Werktitel bei Hinweisen auf künftige Konzertereignisse voranstehen, denn es könnte doch kein Zweifel sein, daß Beethoven oder Schubert über ihren Interpreten mit dem Taktstock usw. stünden, und daß der Abonnent genau wissen wolle, welche ihrer Werke in der Spielzeit zu erwarten seien. Nun kann man hierzu richtigstellen, daß in dem vom Einsender berührten Falle einmal inzwischen eine ausführliche Programmansage erfolgt ist, und daß weiterhin den musikinteressierten Kreisen wenigstens allgemein bekannt ist, auf welche künstlerische Linie das betreffende Orchester schon durch seine ruhmreiche Tradition festgelegt ist.

Dennoch erfaßt der Aufruf des Musikfreundes, grundsätzlich betrachtet, ein Problem des Musikwesens, nämlich die Frage, ob wir nicht der Faszination durch das Startum erliegen, wenn wir uns angewöhnen, immer erst danach zu forschen: wer dirigiert das Konzert, welcher Klangkörper wirkt mit und wer spielt auf dem Flügel, der Violine? Gewiß ist der Leistungsanteil der Wiedergabe entscheidend, aber doch wieder nicht so sehr, daß darüber das auszudeutende Werk als Gegenstand des Musikinteresses erst in zweiter Linie zu kommen hat. Es wird über den Nuancen der Nachbildung, über den Reiz der individuellen Deutung das Wesentliche, gewissermaßen das Kraftzentrum (Kunstwerk!) zur Nebensache, wenn weite Hörerkreise überhaupt nur deshalb Konzerte für wichtig halten, weil der Stabmeister A. „seine" Neunte (der Autor heißt zufällig Beethoven) oder der Pianist B. „seine" Sonate mit dem Trauermarsch (ein gewisser Chopin hat sie geschrieben) bringt. Eine Kunstübung, deren Bedeutung einzig auf ihren zufälligen Trägern, den Ausübenden, nicht mehr vorherrschend auf ihrem Zweck und Gegenstand, den schöpferischen, unvergänglichen Zeugnissen der Genies beruht, ist verfehlt und führt von ihrem eigentlichen kulturellen Sinn fort!

Nichts hat gerade dem Konzertleben so sehr die Bezeichnung „Betrieb" eingetragen, als die hemmungslose Verehrung der ausführenden Organe, der Kult der Interpretennamen und des Artistentums. Die soziale Emanzipation des nachschaffenden Musikers, der internationale Aufschwung des öffentlichen Konzertwesens, das Aufkommen einer immer mehr in den technischen Mitteln verfeinerten und erschwerten Literatur, die nur durch das gesteigerte Können der einzelnen Interpretenpersönlichkeit bewältigt werden kann, das sind die geschichtlichen Voraussetzungen dieser Entwicklung. Der ausführende Künstler, zur höchsten Spezialisierung und Leistungsfähigkeit gelangt, wird zum Mittelpunkt. Was er nachgestaltet, wird vielfach nur im Spiegel seiner Virtuosität, als Anlaß seiner Könnerschaft betrachtet. Solange es öffentliche Konzerte gibt, zu denen jedermann durch Kauf einer Eintrittskarte Zutritt hat, seitdem also das Musikleben eine stark gesellschaftlich-geschäftliche Note besitzt, ist es üblich, auf den Programmen die Künstlernamen in großen Lettern zu drucken und die Komponisten und ihre Schöpfungen erst darunter im Kleindruck anzuführen. Man mag über diesen Hinweis lächeln, er deutet jedoch auf einen zivilisatorischen Wandlungsvorgang hin. Kennen wir noch als allgemein verbindlichen Typ den Kunstdiener, der als Ausübender demütig und doch mit stolzer Hingabe aller seiner Kräfte und Persönlichkeitswerte sich dem Kunstwerk unterordnet, der sich nur als priesterlicher Verkünder der Worte eines Größeren, des schaffenden Tonsetzers, fühlt? Gewiß gibt es zahlreiche Meister der musikalischen Wiedergabe, die in ihrem Beruf eine Berufung, ein Amt sehen, das einem Höheren gilt. Sehr viele aber machte die Gunst des großen Publikums und das Bewußtsein der eigenen souveränen Fähigkeit zu Göttern der Tempel, in denen sie nur geweihte Verkünder sein sollten.

Mit der Erwähnung der Publikumseinstellung, die den Ausführenden in seiner Selbsteinschätzung verdirbt und eine verkehrte Rangordnung in der Dynamik von Werk und Wiedergabe herbeiführt, stoßen wir auf die treibende Ursache der Erscheinung. Das Kunstleben hat immer den Sinn, den ihm das Kunstbedürfnis der Aufnehmenden gibt. Feiert man allein das Zufällige (Deutung und Deuter) statt des Wesentlichen (Werk), vergißt man über Darstellernamen die Sache, so erhält man auch Kunstoffenbarungen, in denen mehr der Mittler als der schöpferische Urheber lebt. Man bedenke: begnadete Mittlertalente auf dem Gebiet der Musik gab es von jeher und wird es immer wieder geben, sie leben, wirken und treten ab vom Podium. Man soll ihnen ihr Tun danken und ihre Gaben begeistert anerkennen, aber man soll einsehen, daß bleibend zeitenthoben und schöpferisch fortzeugend nur die Komponisten und ihre Meistergebilde sind. Diese wollen wir in ihrer Gehaltstiefe erleben und erschlossen sehen, an ihnen wollen wir uns aufrichten und bilden lassen, nicht aber wollen wir am individuellen Effekt der Ausdeutung, soweit er Bestätigung des Talents des Interpreten ist, Genüge haben!

Es muß also eine Erziehung des Publikums einsetzen, die den letzten Rest einer Musikgesinnung vernichtet, wie sie zum Ausdruck kommt in der Überordnung der Ausführung über das Werk in der öffentlichen Meinung. Wenn nun aus den Kreisen dieses Publikums selbst ein Ruf der Besinnung, ein Bekenntnis zum Wesentlichen der Musik, eine Absage an die Vorherrschaft und Göttlichkeit des Startums kommt, so wird man es beglückt feststellen und darin eine Mahnung erblicken, die Wandel schaffen könnte. Zuversichtlich stimmt vor allem die Erkenntnis, daß in der Kulturerziehungsarbeit der KdF.-Organisation auch gerade für das Konzertwesen als Zweig der gesamten Kunstübung wohl schon jene Hörergemeinde heranwächst und gebildet wird, die in gesunder natürlicher Einstellung auf das Wesentliche, die Kunstwerke selbst, zum Genuß des Eigentlichen befähigt ist. Immer wieder kann man es erleben, wie diese Menschen der Sache selbst, der Musik als solcher, dankbar aufgetan sind und wie sie die Wiedergabe nicht als einen von der Komposition ablösbaren Eigenwert, als ein besonderes artistisches Lustmoment auffassen. Vor diesen Hörern steht der Interpret in seiner ureigenen Funktion, als dienstbewußter Führer zum Empfängnis der Kunstoffenbarung, als Öffner der Pforten ins Allerheiligste, vor dem er selber als erster die Knie beugt. Seine wahre Würde ist ihm damit zurückgegeben. Auch diese Menschen in den KdF.-Konzerten werden, je treuer und beharrlicher sie sich in die Musikschöpfungen und ihre Auslegungsmöglichkeiten einzuleben versuchen, differenzierter und hellhöriger werden in der Fähigkeit, auch den Anteil und die Leistungshöhe der Nachgestaltung voll zu würdigen, aber sie werden hoffentlich niemals jener falschen Kultureinstellung erliegen, die die Darbringung künstlerischer Werte und ihre schöpferische Erzeugung verwechselt und den Virtuosen über das Werk setzt.

Aus einem musikalischen Beschwerdebuch

Von Erich Band

Vibrato und portamento

Es ist merkwürdig: wir leben in einer Zeit, in der fast überall in der Welt ein heroisches Menschheitsideal aufgerichtet wird, wo infolge sportlicher Erziehung stählerne Leibeskultur über versonnene Geistigkeit triumphiert, wo Marschlied und Gemeinschaftschorgesang zu scharfem rhythmischem Empfinden und einfacher melodischer Gestaltung in harten Linien führen sollen — wir sehen aber gleichzeitig, wenn wir die Dinge betrachten wie sie wirklich sind, daß dieselbe „heroische" Welt ihre wahrste musikalische Sehnsucht offenbar im Tonfilmschlager erfüllt findet und in Tanzrhythmen, bei denen ein paar närrische Synkopen nicht über stumpfsinnigen Mangel an echtem belebtem Pulsschlag hinwegtäuschen können. Dazu kommt obendrein eine Form der klanglichen Ausführung, bei der vibrato und portamento — auf grob deutsch: wimmern und heulen — für jeden noch feiner Empfindenden eine unerträgliche Rolle spielen. Fast könnte man meinen, daß gewisse auf der einen Seite verdrängte „Gefühlskomplexe" sich dunklem Drange folgend auf der anderen in dieser Form ans Tageslicht drängen und ausleben wollen. Das Gefährliche dabei ist, daß diese Vortragsunarten ganz unzweideutig sich immer mehr auch in das Gebiet der ernsten Musik einschleichen und hierüber sei — Stimme des Predigers in der Wüste . . . — einmal ein kräftig Wörtlein gestattet, ein Gewissensaufruf versucht.

Ich habe seit längerer Zeit Einzelspieler auf Streichinstrumenten und Kammermusikvereinigungen ebenso wie Konzert- und Bühnensänger in allen Landen unter diesem Gesichtspunkt in ihrer Vortragsart verfolgt und muß leider bekennen, daß es mir geradezu erschütternd erscheint, wie sehr das unmännliche, weichliche, verlogene Gefühlsvortäuschen, das falsches und übertriebenes Anwenden des vibrato und portamento einzig und allein vorstellt, auch im Bereich ernster Kunstausübung schon um sich gegriffen hat. Es gibt kaum einen unschuldigen braven Terz- oder Quartensprung mehr, der nicht durch einen wahren Gleitflug von Tönen ausgefüllt würde — und selbst die ganz großen Virtuosen sind zu zählen, die sich von solchem Vortragsstil wirklich noch frei halten. Bei einer ganz bekannten Quartettvereinigung erschien es einmal geradezu unmöglich, die genaue Tonhöhe eines liegenden Akkordes festzustellen — so sehr „schwankte sein Charakterbild" infolge der übertriebenen Bebung bei allen vier Spielern! Und das haben mit ihrem Zauber Operette, Schlagerlied und Hawaianguitarre getan! Ich bin wahrhaftig durchaus nicht etwa grundsätzlicher Lobredner vergangener Tage. Aber wenn ich an die Streicherschulung in der Zeit Joseph Joachims oder an die Gesangsmeister und Theaterdirigenten meiner Studienjahre zurückdenke, wo übereinstimmend das Schwingenlassen des Tones über die selbstverständliche Belebung der Materie hinaus nur in festgelegten Grenzen als Mittel besonderer Ausdruckssteigerung zugelassen und gestattet war — wo einem Lohengrin, der beispielsweise: „El-sa, ich lie-be dich" mit zwei dicken portamenti hätte vortragen wollen, die Regel eingeprägt wurde: innerhalb einer kürzeren Phrase darf überhaupt nur einmal „gezogen" werden — so erscheint mir heute mehr als je diese Lehre als richtiger und zu männlicherer und keuscherer Erlebnisausstrahlung führend als das brünstige ununterbrochene Gejaule, zu dem wir es jetzt gebracht haben. . . . Daß es auch anders — und besser! — geht, kann man übrigens jederzeit noch an guten italienischen Sängern — sehr lehrreich auch an Caruso-Platten studieren. So sehr der Romane gewiß leidenschaftlichen Ausdruck liebt und so gesättigtes Gefühl er z. B. überlieferungsgemäß durch ein förmliches glissando in die Schlußwendung von Dominante zur Tonika zu legen versteht, so vorsichtig geht er immer noch während des Tonstückes mit dem portamento um und spart es eben für besondere Wirkung auf, statt eine abgegriffene und darum gar nicht mehr eindrucksvolle Vortragsunart daraus zu machen. Wollen wir nicht ruhig davon lernen, solange es noch Zeit ist und wäre es nicht gut, wenn all unsere Lehranstalten und Erzieher ebenso wie die Musikberichterstatter diesem Punkt einmal gründliche Aufmerksamkeit widmen würden — vielleicht auch hier unter dem Mahnruf: „Kampf dem Verderb"?!

Musik in allen Lebenslagen . . .

Das „Ehrt eure deutschen Meister", mit dem man von jeher bei Festreden so schnell und häufig bei der Hand ist, erfährt in der rauhen Wirklichkeit eine mitunter recht eigenartige Beleuchtung durch die Art, wie Schallplattenwiedergaben von Meisterwerken heutzutage bei Rundfunksendungen erstens überhaupt als „Illustrationsmaterial" (an sich schon eine recht bedenkliche Angelegenheit) — zweitens aber noch dazu in „brockenweiser" Verwendung benutzt werden. Irgendein Bericht oder ein Vortrag wird — wie oft ist das zu hören! — mit einem Beethovenschen Symphoniesatz oder dem Meistersingervorspiel „untermalt" — meines Erachtens mit dem einzigen Erfolg, daß der unmusikalische Mensch flucht, weil er den Redner nicht versteht — der musikalische aber in doppelte Wut gerät, weil er weder Musik noch Worte richtig verfolgen und in sich aufnehmen kann und obendrein das beschä-

mende Gefühl nicht los wird, daß höchste Kulturwerte zum gleichgültigen Gebrauchsgegenstand herabgewürdigt werden. Wenn man schon glaubt, daß wirklich ohne Musikbegleitung überhaupt kein Lebensvorgang mehr möglich ist — wem fielen nicht die sinnigen Scherze des Rokoko ein, wo selbst am verschwiegenen Ort durch das Gesetz der Schwere Spieluhren in Tätigkeit gebracht wurden . . . — dann gibt es doch wirklich Musik in Hülle und Fülle, die keinen Meisternamen heraufbeschwört und darum sogar viel zweckentsprechender erscheint. Jedenfalls aber sollten Beethoven, Mozart, Brahms, Wagner und andere erlauchte Geister davor bewahrt bleiben, daß ihre Werke zu irgendwelchen Reden als Untermalung aus der Tonblende auftauchen, mit sich steigerndem Pathos ein crescendo erleben, dann wieder in das gebührende Dunkel zurücksinken, wenn nicht ihre Uhr überhaupt plötzlich abgelaufen ist und die Musik mitten in irgendeiner Modulation abgeschaltet wird. Ein recht betrübliches Paradebeispiel für dieses Verfahren bot leider vor einiger Zeit die Rundfunkfeier des Prager Senders anläßlich des Jubiläums des Deutschen Theaters, wobei ein geschichtlicher Rückblick mit entsprechenden Bruchstücken klassischer Meisterwerke „unterlegt" war. In ähnlicher Weise wird auch mit Vorliebe zur Ausfüllung von drei Minuten zwischen Koch-Vortrag und Nachrichtendienst beispielsweise die Egmont-Ouvertüre aufgelegt und ihr jäh bei Beginn des Schlußallegros von der Parze der Lebensfaden abgeschnitten, weil es inzwischen punkt soundso viel Uhr geworden ist. Ehrfurcht vor Kunstwerken wird auf diese Art bestimmt nicht gefördert oder anerzogen — und das sollte doch ein Gesichtspunkt sein, der nicht ganz außer acht zu lassen wäre . . .

Über ein paar Vortrags- und Tempobezeichnungen

Man wird kaum je eine Fidelio-Aufführung zu hören bekommen, bei der nicht im Quartett Nr. 3, Takt 41 ein das vorangehende forte plötzlich abschneidendes piano aller vier Singstimmen eine im Grunde recht seltsame Überraschung auslösen muß — denn ein derartiges Kunstmittel im Vortrag ist bei Beethoven nicht gerade häufig und hat, wo es vorkommt (z. B. im Schlußsatz der 9. Symphonie bei „alle Men-(*p*)schen werden Brüder" oder „Tochter aus (*p*) Elysium") besondere, leicht nachzuweisende Gründe. Wie steht es nun aber mit der erwähnten Stelle im Fidelio? Die textlichen Unterlagen lauten:

Marzelline:	ich werde glücklich sein!	Er liebt mich usw.
Leonore:	o namenlose Pein!	Wie groß ist die Gefahr usw.
Jaquino:	mir fällt kein Mittel	ein; mir wird so wunderbar usw.
Rocco:	sie werden glücklich sein!	Sie liebt ihn usw.

Bei den gesperrt gedruckten Worten soll das piano eintreten und dem bis dahin geltenden ausdrucksgesättigten forte ein ruckartiges Ende setzen, was unwillkürlich den Eindruck macht, als träte auf der Bühne — etwa durch einen unerwünschten Horcher! — eine jähe Störung ein, nach der alle Beteiligten die Köpfe wenden; denn sonst wäre es unverständlich, warum Marzelline und Rocco ihr Glücksgefühl, Leonore ihre Angst auf einmal so schüchtern zum Ausdruck bringen sollen (Jaquino scheidet mit seinem Sprechgesang hierbei so oder so aus). Auch rein musikalisch betrachtet bildet der nach der Modulation von Dominantakkord *G*-dur über den gleichen von *C*-dur nun eintretende Tonikaakkord *C*-dur weit eher einen Höhepunkt als eine Abschwächung, die einfachem natürlichem Gefühl folgend erst im Verlauf des 41. Taktes bis zum Beginn des 42. einzusetzen hat, um dann bis zum *sf* des 43. Taktes ein Anschwellen und zum *p* des 44. Taktes wieder ein Zurückgehen zu bedingen. Die hier gerügte Vortragsart, die mangels innerer Begründung nur manieriert wirken kann, wird nun darauf zurückgeführt, daß im Orchester zu Beginn von Takt 41 allerdings ein piano vorgeschrieben ist. Aber zumal in der klassischen Musik ist es ja keineswegs gesetzmäßig oder auch nur immer angebracht, Vortragsbezeichnungen der Instrumente ohne weiteres auch für die Vokalstimmen bindend sein zu lassen — es fällt auch niemandem ein, z. B. im Terzett Nr. 5 sechsundzwanzig Takte vor Schluß, die im schönsten Aufschwung befindlichen Sänger aufs vierte Viertel entsprechend der Orchestervorschrift plötzlich abzukappen oder im Duett Nr. 8 Takt 14 vor Schluß — im Quartett Nr. 14 Takt 35 vor Schluß — im Finale („wer ein holdes Weib errungen") Presto molto Takt 24 gleicherweise vorzugehen! Viel mehr beweist in Nr. 14 Takt 9 das hier wirklich seltsame und bekanntlich in der Ausführung recht schwierige plötzliche piano des Orchesters zum Einsatz des Pizarro: „doch er soll erst wissen" — daß Beethoven in solchem Fall nur daran denkt, dem Sänger sein Recht zu lassen, ihn nicht „zuzudecken" — und nur so dürfte auch ganz ungezwungen das Orchesterpiano an der Stelle im Kanon zu deuten sein: es soll eben den Aufschwung und starken Ausdruck, den die Textworte fordern, ungestört zur Geltung kommen lassen, nicht aber ihn zu einer Unterbrechung zwingen, die — wie schon oben ausgeführt — nur manieriert und dramatisch unwahr wirken kann, wohl Grund genug, um diesen Punkt einmal ausführlich zu erörtern und zur Beseitigung einer gedankenlosen Überlieferung aufzufordern, die höchstwahrscheinlich einmal in irgendeiner „Nüance" einen wirklich nicht in alle Ewigkeit nachahmenswerten Ursprung hatte.

Zauberflöte! Die erste Durchführung in der Ouverture ist zum *B*-dur-Abschluß gelangt, eine erwartungsvolle spannunggesättigte Pause tritt ein — dann ertönt der dreimalige feierliche Akkord der Priester, die dreimalige, sich mit den Intervallen des Dreiklanges in melodischer Führung vom Grundton über die Terz zur Quinte aufbauende Anrufung der Götter. Aber Hand aufs Herz — oder wenn man will: Hand hinters Ohr! — was hören wir fast immer? Einen dreimaligen *B*-dur-Klang mit unentwegt oben liegendem Grundton — denn die erste Trompete denkt gar nicht daran, ihr volltönendes forte-*B* des ersten Akkordes, das sie dauernd beibehält, beim zweiten und dritten Male zugunsten der schwächeren Holzbläser, die zum *D* und *F* aufsteigen, auch nur im geringsten abzudämpfen! So ertönt denn die anscheinend abwechslungslose Wiederholung ein und desselben Akkordes und Mozart gerät in den Verdacht, es mehr mit Mephistos: „du mußt es dreimal sagen" zu halten, als mit dem Aufbau des für sein ganzes Werk doch so wichtigen Dreiklangsymbols . . .

In derselben Zauberflöte bringt das Quintett Nr. 12 das so entzückend kennzeichnende Geklatsche und Getratsche der drei Damen:

„man zischelt viel sich in die Ohren
von dieser Priester falschem Sinn".

Aber in welch verhetztem Tempo — in welch zungenbrecherischer Unverständlichkeit wird das regelmäßig mehr schlecht als recht hervorgesprudelt! Ursache ist die Verlockung für den maestro am Pult, zu Beginn des Quintetts nur an die anfängliche Viertelunterteilung des Allabrevetaktes zu denken, statt das Zeitmaß von vornherein aus der späteren Achtelbewegung abzuleiten. Geschieht letzteres, so werden die dadurch bedeutend wuchtiger ausfallenden Aufschreie der Damen: „wie — wie — wie" bei entsprechendem Vortrag Schrecken und Angst sogar viel packender zum Ausdruck bringen als bei dem üblichen Gehudel, unter dem auch das Trillermotiv Takt 37—40 immer empfindlich leidet. Es handelt sich übrigens auch in diesem Fall wieder einmal um die oft erörterte und gerügte Unart, alle Halbetaktzeitmaße über einen — zu schnellen! — Leisten zu schlagen, was wiederum auf den dirigiertechnischen Mangel bei vielen Kapellmeistern zurückgeht: daß sie nämlich nicht die nötige Beherrschung breiter Allabrevetempi besitzen und dem entweder durch schwerfälliges Ausschlagen von Unterabteilungen aus dem Wege zu gehen suchen oder eben in ein gleichmäßiges Prestotempo bei dieser Taktart verfallen. Hierauf näher einzugehen, würde an dieser Stelle natürlich zu weit führen — wiederholt sei nur der fromme Wunsch für das in Rede stehende Quintett: Eile mit Weile!

Orchesterbeurteilung

Die Zeit liegt noch nicht gar so lange zurück, wo die deutschen Orchester in der Öffentlichkeit den Wunsch und die Forderung aufstellten, daß auch sie — nicht nur Dirigenten und Solisten von der Musikkritik erwähnt und besprochen werden sollten, was damals nur ausnahmsweise geschah — zumindest in der „Provinz". Es muß ohne weiteres zugegeben werden, daß der Gedanke gesund war, die „Namenlosigkeit", die allzu leicht zu beruflicher Stumpfheit führen kann, gegen ein sozusagen persönliches Verantwortlichkeitsgefühl im Licht der Öffentlichkeit einzutauschen und damit einen Ansporn, eine Leistungssteigerung zu gewinnen. Voraussetzung mußte natürlich sein, eine von wirklichen Fachwissen, von echter Sachkenntnis getragene Beurteilung erfahren zu können — eine allerdings mehr als ideale Forderung! Und wie ist es nun in Wirklichkeit um deren Erfüllung bestellt? Ich fand unter hundert Berichten über Konzerte und Opernaufführungen in Fachblättern (bei der Tagespresse dürfte die Ausbeute eher noch geringer sein!) zwar stets den Dirigenten, aber nur bei ungefähr

fünfzig vom Hundert auch das Orchester erwähnt — und in welcher Form, das mögen die nachfolgenden wahllos herausgegriffenen Beispiele zeigen:

„das trefflich musizierende Orchester“ ...

„der Gast führte die Orchestergefolgschaft mit elastischer Beschwingtheit (!) und federnder Eleganz (!!) zu einer großen Leistung ...“

„das Orchester überzeugt von seiner trefflichen Geschultheit und freudigen Einsatzbereitschaft ...“

„das Werk gewann in der elastischen (?!) Darstellung des Orchsters vollen Erfolg ...“ usw. usw.

Cui bono — wem ist damit gedient, muß man fragen — oder mit dem jungen Erhard Borkman bei Ibsen gleich sagen: „ach Mutter — verschone mich doch mit solchen Redensarten“! Nutzen kann doch nur eine Kritik bringen, die weiß, worauf es ankommt und bei dem Betroffenen das Gefühl erzeugt: aha — hier kann ich kein X für ein U machen! Vielleicht frommt da denn ein kleiner „Orchesterführer“, den ich allen widme, die den durchschnittlich wirklich so hoch zu bewertenden Leistungen unserer heutigen „Spielscharen“ wirklich gerecht werden wollen.

Im Anfang ist — die Stimmung! Eine wirklich reine Stimmung ist ja doch Vorbedingung für alles ersprießliche Musizieren und sie ergibt sich bei einem Orchester nicht etwa allein daraus, daß ein Normal-*A* angegeben und danach (leider meistens zu hoch!) „eingestimmt“ wird — das wäre eine verhältnismäßig einfache Geschichte! Die Schwierigkeiten beginnen hier erst im Verlauf einer Aufführung, wobei infolge der Temperatureinflüsse die Saiten- und Blasinstrumente verschiedenartigen Schwankungen unterliegen und ein unausgesetztes Sichanpassen innerhalb der ganzen Körperschaft notwendig wird, das außerordentlich geschärftes Musikgefühl erfordert und damit schon einen wichtigen Prüfstein für eine Orchesterleistung abgibt. Freilich muß auch der Hörer entsprechende Ohren haben und muß unter Umständen beurteilen können, inwieweit besondere Wetterverhältnisse (zu große Feuchtigkeit oder Trockenheit der Luft) alle Bemühungen der einzelnen Musiker zunichte machen. — Dann kommt die Frage der technischen Sauberkeit der Ausführung. Hier muß natürlich schon ein relativer Standpunkt einsetzen: das schwächer besetzte Streichquintett selbst eines guten Provinzorchesters mit durchschnittlichen Kräften kann selbstverständlich nicht auf derselben Höhe stehen wie der volle Chor einer Staatskapelle, die sich zum großen Teil aus solistisch befähigten Künstlern zusammensetzt. In diesem Punkt scheitert ja auch die größte „Genialität“ eines Generalmusikdirektors — wie umgekehrt eben deshalb ein „Prominenter“ sich sehr hütet, mit einem anderen Orchester als dem „seinen“ zu musizieren. Zur technisch vollendeten Ausführung gehört natürlich auch das Zusammenspiel überhaupt, die einheitliche Gestaltung des Streichertons, der Strichart — die Genauigkeit der Bläsereinsätze (namentlich Blechbläser kommen bekanntlich bei nicht rechtzeitiger Atemeinteilung gern um einen Bruchteil zu spät) — gehört die Klangbeschaffenheit überhaupt: edler Gesang der Saiteninstrumente, Ausgleich der meist zu schwachen Mittelstimmen, Achthaben auf einen tragenden Baßton, weiche Fülle der Blechbläser, markiges aber nicht rohes Schlagzeug, wobei namentlich auch den Pauken das Kennwort: „Kraft ohne Lärm“ zu wünschen ist — Gleichgewicht unter den einzelnen Gruppen, ihr rechtzeitiges Sichunterordnen unter die jeweils führenden Instrumente (die ersten Geigen z. B. vermögen meist nur schwer einzusehen, daß ihre Tonfolgen nicht immer „obenan“ stehen!) — und vor allem ein klingendes, nicht künstlich versäuseltes piano wären da die wichtigsten Forderungen. Nun folgt die Beseelung des Vortrages infolge inneren Verständnisses — die Beobachtung der gleichen Anspannung der Spieler bis zum letzten Pult hin — die Fähigkeit zu veränderter Tongebung je nach der stilistischen Eigenart des wiederzugebenden Werkes (daß Beethoven anders anzupacken ist als z. B. Tschaikoffsky erscheint zwar selbstverständlich, geschieht aber durchaus nicht immer), — und endlich die Leistung der Konzertmeister und ersten Spieler aller Gattungen. Gerade hier kann durch verständnisvolle Beurteilung und namentliche Anführung der Orchesterlisten deren mühevolles, aufreibendes und — undankbares Streben belohnt und aufgemuntert werden. Seien wir doch ehrlich: auch hier wieder einmal nützt die genialste „Stabführung“ nichts, wenn der erste Klarinettist beispielsweise ein heimtückisches Rohrblatt oder infolge von Überanstrengung etwa überhaupt einen schlechten Tag hat — während anderseits sein beseelter und empfundener Vortrag einer wichtigen Einzelstelle, den ihm niemand dirigieren kann ... den tiefen Eindruck beim Hörer erzeugt, der dann gar zu gern nur dem Manne am Pult zugerechnet wird! —

Wir finden also eine Fülle von Gesichtspunkten für die Beurteilung einer Orchesterleistung, die nicht nur auf mehr oder weniger schonungsvolle Redensarten, sondern auf fachliche Kenntnis gegründet sein will. Und wenn auch der berühmte „Platzmangel“ in der Tat nur selten gestatten dürfte, auf alles das einzugehen, so genügt es schon, im einzelnen Fall dies oder jenes herauszugreifen. Es würde bestimmt mit der Zeit tiefergehende Wirkungen auslösen, wenn auch ein Orchester — statt schmunzelnd „elastische Darstellung“ sich bezeugt zu lesen — in dem Wesentlichen seiner Leistung sich verstanden fühlte — und die Erziehungsarbeit des Dirigenten würde gleichzeitig willkommene Hilfe finden.

Bemerkungen zur Opernstatistik 1937/38

(vgl. Nr. 37 und 38)

Von Prof. Dr. Wilhelm Altmann

Der am meisten aufgeführte Opernkomponist ist diesmal (wie bisher erst einmal 1931/32) nicht Wagner, sondern Verdi, der freilich nur 3 Aufführungen mehr hat; würde meine Quelle, der Deutsche Bühnenspielplan, auch Bayreuth berücksichtigen, so würde Verdi an die zweite Stelle verwiesen sein. Gegen das Vorjahr ist Wagner nur um 7 Aufführungen zurückgeblieben; auffällig zurückgegangen sind die Aufführungen des Rienzi, Fliegenden Holländers und Tannhäusers. Für die lange Zeit ganz vergessenen Feen, die jedoch Wagners spätere Entwicklung schon klar erkennen lassen, hat sich nur eine Bühne eingesetzt, während wenigstens zwei des Liebesverbots sich annahmen.

Verdi hat 53 Aufführungen mehr als im Vorjahr. Gesteigert haben sich Don Carlos, Maskenball, Othello, Traviata und Troubadour, auch etwas die im allgemeinen wenig beachtete Sizilianische Vesper. Stark zurückgegangen ist Rigoletto, weniger Die Macht des Schicksals. Geradezu unbegreiflich, wie wenig beachtet Falstaff, Luise Miller, Macbeth und Simon Boccanegra sind. Ernani fehlt ganz, was nicht verwundern kann, nachdem ein Bearbeiter dieser tragischen Oper ein „happy end“ gegeben und sie damit diskreditiert hat.

An dritter Stelle steht unser guter Lortzing, der nunmehr Puccini verdrängt hat. Dabei hat der Wildschütz an Zugkraft erheblich eingebüßt, Undine aber und der Waffenschmied, vor allem aber Zar und Zimmermann erheblich gewonnen. Kaum Interesse ist noch für die Kleine Stadt, zu wenig auch für die Beiden Schützen und den von Treumann-Mette doch recht geschickt bearbeiteten, sehr melodischen, an Mozart anknüpfenden Großadmiral. Die 10 Aufführungen an einer Bühne, des im Vorjahre ausgegrabenen Caramo haben keinen weiteren Intendanten bisher veranlaßt, mit diesem Werke herauszukommen.

Puccini hat gegen das Vorjahr 267 Aufführungen weniger! Für seine Einakter, selbst für Gianni Schicchi, und für seine meines Erachtens besonders wertvolle Manon Lescaut ist kein Interesse, kaum lohnend Die Schwalbe; unterschätzt wird wohl auch das Mädchen aus dem goldenen Westen. Zu denken läßt, daß Bohème 111mal, Madame Butterfly 90mal und Tosca 41mal weniger als im Vorjahr gegeben worden sind.

Wenn auch Mozart an 5. Stelle steht, so hat er doch 128 Aufführungen weniger als im Vorjahre aufzuweisen. Der Rückgang kommt auf Rechnung von Don Giovanni, Figaros Hochzeit und selbst der Zauberflöte. Bedauerlich, daß Idomeneo (und zwar in der Bearbeitung Wolf-Ferraris) wieder nur 1 Aufführung gehabt hat, für die Bearbeitungen Lewickis, Meckbachs und Arthur Rothers scheint sich niemand einzusetzen.

Hinter Mozart kommt gleich, wenn auch um 240 Aufführungen zurück, Richard Strauß. Verschwunden sind sein Guntram, Feuersnot, Die schweigsame Frau und sehr bedauerlicherweise Die Frau ohne Schatten. Kaum beachtet sind die ägyptische Helena, Intermezzo und Salome. Elektra hat sich wie im Vorjahre gehalten. Gesteigert hat sich die Aufführungszahl der Arabella, der Ariadne, deren Urfassung wieder einmal hervorgesucht worden ist, und des dominierenden Rosenkavaliers. Der Friedenstag kann sich erst in der nächsten Spielzeit auswirken, in der des Komponisten 75. Geburtstag gefeiert wird.

Auf Strauß folgen Leoncavallo und Mascagni, deren einzige Standardwerke über 100 mal öfter als im Vorjahre gegeben worden sind.

Dann erst kommt Weber!! 251 mal weniger ist er aufgeführt, sein Freischütz 188 mal weniger. Kläglich, daß Euryanthe nur 9 mal erschienen ist; die Hoffnungen, die man auf die Hofmüllersche Bearbeitung setzen konnte, haben sich also leider bisher nicht erfüllt. Meines Erachtens müßte dieses Werk wegen der herrlichen echt dramatischen Musik immer wieder geboten werden, und zwar getrost mit dem ursprünglichen Text, da bisher keine der gelungenen Bearbeitungen, zu denen außer der Hofmüllerschen auch die Hermann Stephanis und Erich Bands zu rechnen ist, sich eingebürgert hat.

Auf Weber folgt Norbert Schultze mit seinem im Vorjahre so erfolgreich aufgeführten Schwarzen Peter. Dann Smetana (Zuwachs 89), Bizet (Abgang 142!), Rossini (Abgang 53), Flotow (Abgang 55), Beethoven (Zuwachs 2), Humperdinck (Abgang 50!), d'Albert (Abgang 115!), Wolf-Ferrari (Zuwachs 12), Nicolai (Abgang 39), Donizetti (Zuwachs 43), Thomas mit der Mignon (Zuwachs leider 132!), Gluck (Zuwachs 44; Alceste fehlt), Gerster, der mit Enoch Arden offenbar stärker wirkt als mit Madame Liselotte. Erwähnt sei noch, daß Kienzl 60, Pfitzner, an dem anläßlich seines 70. Geburtstages hoffentlich viel gut gemacht wird, 30, Schillings 13, Graener 37, Cornelius trotz der Ausgrabung des Cids 15, Mussorgsky 22, Egk 30 und v. Reznicek 18 Wiedergaben eingebüßt hat; des letzteren genialer Ritter Blaubart fehlt seit Jahren. Teilnahmslos steht man leider auch seiner Neubearbeitung seines Eulenspiegels gegenüber.

Der Rückgang in den Aufführungszahlen der meisten Komponisten erklärt sich daraus, daß auf vielen Bühnen der Operette ein zu großes Feld eingeräumt wird, und daß auch etwas mehr Ur- bzw. Erstaufführungen sowie Ausgrabungen stattgefunden haben. Ich stelle hier die Bühnen zusammen, die verdienstvollerweise Ur- bzw. Erstaufführungen gewagt haben. Es sind dies Berlin Staatsoper, Braunschweig (2), Dresden, Düsseldorf (2), Duisburg, Essen, Freiburg, Hamburg (2), Hannover, Karlsruhe, Kassel, Königsberg, Krefeld, Leipzig (2), Lübeck, Mannheim, München, Stuttgart (2), Wien (2), Wiesbaden, Zürich. Meine alte Forderung, daß wenigstens jede größere Bühne eine Opernneuheit alljährlich bringen sollte, haben z. B. Aachen, das Berliner Deutsche Opernhaus, Darmstadt, Dessau, Frankfurt a. M., Halle, Magdeburg, Nürnberg, Saarbrücken, Schwerin, Stettin und Wupperthal nicht erfüllt! Wenn nicht die Reichstheaterkammer endlich ein Machtwort[1]) spricht, werden die lebenden Tonsetzer nie zu ihrem Rechte kommen! Besonders schwer haben sie es, sich mehr als eine Bühne zu erobern; man sehe sich daraufhin Tabelle IV besonders an. Wir wollen wenigstens hoffen, daß in der nächsten Spielzeit diejenigen Komponisten, die in der vergangenen mit Recht Erfolg gehabt haben, von einer größeren Zahl Bühnen berücksichtigt werden. Es sind dies Bodart (Spanische Nacht, 36 Aufführungen), v. Borries (Magnus Fahlander, 13), Joseph Haas (Tobias Wunderlich, 13), Kempff (Die Faßnacht von Rottweil, 9). Mark Lothars Schneider Wibbel und der Friedenstag von Richard Strauß sind bereits von mehreren Bühnen angenommen.

Hoffentlich erinnert man sich auch, nachdem die Ostmark zum Reich wieder zurückgekehrt ist, der in Wien lebenden, in den letzten Jahren gar zu wenig berücksichtigten Wiener Opernkomponisten Julius Bittner, dessen Bergsee zum mindesten Allgemeingut werden müßte, und Franz Schmidt (Notre Dame).

Zugunsten der italienischen Komponisten sind die deutschen doch wohl in letzter Zeit ein wenig hintangestellt worden: neben 150 deutschen Opern sind diesmal 57 italienische gegeben worden, ohne daß die neuaufgeführten Italiener indessen besonders eingeschlagen hätten; auch der Wolf-Ferrarische Campiello scheint sich nicht recht durchzusetzen; merkwürdig wenig hat man Zandonai und auch Giordano, dessen Märchenoper Der König mir ganz besonders wertvoll erscheint, berücksichtigt. Auch einige französische Opern sind wieder hinzugekommen, u. a. Massenets reichlich weichliche Manon; daß aber, wie schon erwähnt, die Thomassche Mignon unser deutsches Publikum übermäßig wieder anzieht, ist zu bedauern. Von den russischen Opern haben Borodins wertvoller Fürst Igor und auch Mussorgskys Boris Godunow keineswegs sich gut behauptet; noch weniger Rimsky-Korssakows nicht minder wertvolle, freilich dem deutschen Empfinden fernliegende Legende von der unsichtbaren Stadt Kitesch; auch desselben Komponisten Goldener Hahn verdiente weit eher hervorgesucht zu werden als so manches andere Werk. Von den tschechischen Opern erweist sich nach wie vor Smetanas Verkaufte Braut als unentbehrlich für unsern Spielplan, in dem Janačeks Jenufa, gleichfalls eine echte Volksoper, wieder mehr Platz finden sollte. Nicht recht einbürgern will sich das einzige polnische Werk: Moniuszkos alte Halka, trotzdem es besonders in seinen Chören von eigenartigem Reiz ist. Als Volksmusik ist das einzige ungarische Werk, Kodálys Spinnstube, anzusprechen. Bei unseren nahen Beziehungen zu diesem Lande sollte man diesem Werk noch an manchen Orten begegnen. Wider Erwarten hat man uns mit keiner spanischen Oper bekannt gemacht.

Von den einzelnen Werken stehen, was die Zahl der Bühnen betrifft, diesmal Bajazzi und Cavalleria rusticana an der Spitze, sie haben Madame Butterfly und Carmen verdrängt. Wie oft hat man den italienischen Verismus schon tot gesagt und wie sehr triumphiert er noch heute. Die dritte in der Reihe der über die Bühnen gegangenen Opern ist gleichfalls ein Werk des Verismus, wie im Vorjahr, die Tosca, dann folgt als Nr. 4 wenigstens ein deutsches Werk, die Walküre, 5 und 6 sind Troubadour und Bohème, 7 Die Meistersinger, 8 Die verkaufte Braut, 9 Rigoletto, 10 Fidelio, 16 Der Freischütz, 19 die erste Lortzing-Oper, Der Waffenschmied, 21 merkwürdigerweise erst Carmen, 31 und 32 erst Mozarts Entführung und Figaros Hochzeit.

Etwas anders sieht das Bild aus, wenn man nach den Aufführungszahlen ordnet; zwar Bajazzi und Cavalleria rusticana werden da nicht entthront; sie sind an Stelle des Freischützen (jetzt Nr. 10) und Carmen (jetzt Nr. 9) getreten. Madame Butterfly ist Nr. 3 geblieben, Nr. 4 aber der schon erwähnte, 1937 uraufgeführte Schwarze Peter, 5 Zar und Zimmermann, 6 Die verkaufte Braut, 7 Der Waffenschmied, 8 Der Troubadour. Über 300 Aufführungen haben nur 2 Werke erreicht, 18 über 200; 8 bewegen sich zwischen 150 und 199, 8 zwischen 100 und 149, 20 zwischen 50 und 99, 13 zwischen 30—49, 12 zwischen 20 und 29, 25 zwischen 11 und 19; 40 zwischen 6 und 10; 17 zwischen 5, 18 nur 4, 20 nur 3, 16 nur 2 und 15 nur 1 Aufführung. Ich möchte ausdrücklich betonen, daß selbst eine einmalige Aufführung keineswegs die Wertlosigkeit eines Werks bedeutet; der Zufall, u. a. Erkrankung einiger Sänger, verhindert gar nicht selten wiederholte Ansetzungen. Auch muß immer wieder darauf hingewiesen werden, daß Bühnen selbst größerer Provinzialstädte Opern kaum öfter als 3—4 mal in einer Spielzeit geben und dieselben Werke kaum in der nächsten wieder bringen können. Auch müssen sich die Provinzialbühnen überwiegend an bewährte zugkräftige Werke halten, um der Konkurrenz der Kinos standzuhalten.

Zum Schluß noch ein Wort über die Ausgrabungen. Wenn auch jede in gewissem Sinne die lebenden Tonsetzer schädigt, so kann man doch nicht ohne weiteres jede Ausgrabung für unnötig oder gar verwerflich erklären und den Herausgebern oder Bearbeitern den Vorwurf machen, daß sie sich auf Kosten des verstorbenen Komponisten bereichern wollen. Unbedingt aber muß verlangt werden, daß die eventuelle Bearbeitung wirklich im Geiste des Komponisten erfolgt und auch einem Bedürfnisse entspricht. Letzteres ist bei den Jugendopern Verdis und bei weiteren Händelschen Opern (wir haben deren schon reichlich) nicht der Fall. Sehen wir uns die Ausgrabungen der Spielzeit 1937/38 an, so war die der Schillingsschen Ingwelde eine künstlerische Tat, die hoffentlich noch oft nachgeahmt wird. Recht löblich war auch die Wiederbelebung der in Deutschland wohl überhaupt noch nicht gegebenen Gluckschen Oper Paris und Helena; überhaupt ist die

[1]) Im völkischen Beobachter Nr. 196 steht zu lesen: „Italien fördert das zeitgenössische Opernschaffen. Das italienische Ministerium für Volkskultur hat in seinen Richtlinien für die Operntheater des Landes bestimmt, daß die Werke, die während der kommenden Spielzeit aufgeführt werden sollen, zur Hälfte solche sein müssen, die nach 1900 uraufgeführt worden sind. Von diesen wiederum muß die Hälfte, also ein Viertel aller zur Aufführung gelangenden Opern, in den beiden letzten Jahrzehnten entstanden sein. Es ist den Theatern auch empfohlen worden, zu dem alten italienischen Brauch allmählich zurückzufinden, für jede Spielzeit eine Reihe von Werken eigens in Auftrag zu geben. Wie man hört, werden erstmals die Opernhäuser in Rom und Genua dieser Aufforderung für die zu Weihnachten einsetzende Spielzeit Folge leisten.“ Sollte, was in Italien möglich ist, bei uns sich nicht verwirklichen lassen?

Forderung „Mehr Gluck“ durchaus berechtigt, die Behauptung, unsere heutige Zeit hätte für diese erhabene Kunst kein Verständnis mehr, irrig; Glucks Meisterwerke wirken selbst auf nicht musikalisch Gebildete noch heute, wenn sie in würdiger Form aufgeführt werden. Zu billigen ist auch die Ausgrabung von Marschners Holzdieb, der übrigens in nächster Spielzeit eine Wiederbelebung seiner komischen Oper Der Bäbu (durch Arthur Treumann-Mette) folgen wird. An Marschner hat unsere heutige Generation überhaupt viel gut zu machen; so ist es höchst bedauerlich, wie wenig Anklang Pfitzners ausgezeichnete Bearbeitung des Vampyrs gefunden hat. (Wird etwa zu viel Leihgebühr für das Aufführungsmaterial verlangt?) Wenn Neefes Operchen Einsprüche, freilich in Bonn, wo er ja Beethovens Lehrer gewesen ist, es auf 7 Aufführungen gebracht hat, so kann es nicht eine Bagatelle gewesen sein. Bemerkenswert ist auch die Wiederbelebung von Rossinis Diebischer Elster, deren Ouvertüre sich bekanntlich größter Beliebtheit noch immer erfreut, doch steht der Verbreitung dieser Oper der Umstand entgegen, daß nur sehr wenige Bühnen die erstklassige Koloratursängerin für die Hauptrolle haben. Wolf-Ferraris erste Oper Aschenbrödel dürfte dank ihrer Umarbeitung jetzt wieder größere Aufmerksamkeit auf sich ziehen. Endlich ist es mit Dank zu begrüßen, daß des verdienten, wegen seiner großdeutschen Haltung in seiner Heimat zeitweilig sehr angefeindeten Joseph Reiters Bundschuh und Totentanz, die zusammen einen Abend füllen, in Erinnerung gebracht worden sind. Besonders scheint mir der Totentanz größere Beachtung zu verdienen.

Daß in der nächsten Spielzeit verschiedene Opernbühnen in der Ostmark aufgemacht werden, wird sich sicherlich für den Spielplan vorteilhaft auswirken, vor allem, wenn diesen vom Staate unterstützten Bühnen zur Pflicht gemacht wird, sich bisher unbekannter und doch wertvoller Tonsetzer anzunehmen.

Zum Schluß die Fragen: Wird Pfitzners energisches Eintreten für Max Bruchs Lorelei (vgl. AMZ. Nr. 29/30 des laufenden Jahrgangs) in der nächsten Spielzeit Erfolg haben? Wird man sich Schjelderups erinnern, wenigstens seine Scharlachrote Blume oder seine Märchenoper Zwischen Sonne und Mond uraufführen und seine Sturmvögel wieder aufführen? Wird Hans Schilling für seine Baronin Vanstenland wenigstens eine zweite Bühne finden?

Zeitgenössische Musik im Industriegebiet des Westens

Von Dr. Eugen Brümmer, Essen

In den Städten des rheinisch-westfälischen Industriegebietes, die stets aller neuen Kunst besonders aufgeschlossen sind, werden im kommenden Winter wieder über neunzig Kompositionen von Zeitgenossen erklingen, wobei die neuen Opern und Tanzspiele nicht eingerechnet sind. (Duisburg kündigt beispielsweise schon vier Opern und ein Tanzspiel von Zeitgenossen an, Essen desgleichen vier Opern.) Da aber nicht alle Städte über ein eigenes Operntheater verfügen, wurde die Oper nicht mitgezählt.

In der vorigen Spielzeit gestaltete sich das Verhältnis der zeitgenössischen zur Gesamtzahl der aufgeführten Werke so, daß Dortmund ein Drittel, Essen, Bochum und Gelsenkirchen ein Viertel, Duisburg ein Sechstel und Mülheim ein Neuntel an neuen Werken ankündigten. In diesem Jahr hat sich das Verhältnis wiederum verschoben insofern, als nun Essen mit über einem Drittel zeitgenössischer Werke die Führung hat vor Bochum, Dortmund und Gelsenkirchen mit ziemlich genau einem Drittel. Es folgt Mülheim mit etwas weniger als einem Drittel und Duisburg mit einem Fünftel an Werken von Zeitgenossen.

Gehen wir die einzelnen Gattungen durch, so findet sich zunächst unter den abendfüllenden Chorwerken Hans Pfitzners Kantate „Von deutscher Seele“, die im vorigen Winter mit großem Erfolg in Mülheim aufgeführt wurde, nun auch in Essen und Dortmund. Ganz neu ist ein Chorzyklus mit Soli und Orchester „Das Tagewerk“ von Arthur Piechler, der in Gelsenkirchen erklingt. Ein Chor „Verkündigung“ von Heinz Schubert und Wolff-Ferraris Tondichtung nach Dante „Das neue Leben“ in Mülheim sind der Gattung ebenfalls zuzurechnen. Die große Symphonie ist mit der Fünften von Max Trapp in Gelsenkirchen, mit der Sechsten von Kurt Atterberg in Bochum, mit der einsätzigen 6. Symphonie von Roderich v. Mojsisovics und einem Satz der Natursymphonie „Elemente“ von Theodor Berger in Essen vertreten. Symphonische Dichtungen zeigen sich auf den Programmen mit Richard Straußens „Till Eulenspiegel“ in Essen und Bochum; mit Ein Heldenleben und Tod und Verklärung in Mülheim, Don Juan in Duisburg, Zarathustra und Don Quixote in Dortmund. Ferner mit Max v. Schillings' „Von Spielmanns Leid und Lust“ und H. Barrauds „Poeme“ in Dortmund; mit Strawinskys „Feu d'Artifice“ und Debussys „L'après-midi“ in Duisburg; mit Reznicеks „Schuld und Sühne“ und Respighis Fontane di Roma in Gelsenkirchen.

An konzertierenden Formen treten auf: Richard Straußens Burleske für Klavier und Orchester und die Konzertante Musik von Boris Blacher in Bochum und Gelsenkirchen, in dieser Stadt außerdem ein Orgelkonzert von Fritz Reuter; Hans Pfitzners Violoncellokonzert in Essen, dessen Duo für Violine, Violoncello und kleines Orchester in Essen und Mülheim und dessen Violinkonzert in Bochum. Das zweite Klavierkonzert von Malipiero und ein symphonisches Konzert für großes Orchester von Helmut Degen gibt es in Duisburg; ein Concerto grosso von Otto Siegl, ein Violoncellokonzert von Zandonai und ein Konzert für Janko-Klavier von Walter Rehberg in Dortmund; Ravels Klavierkonzert für die linke Hand und ein Klavierkonzert von Hanns Holenia in Bochum.

Als Ouvertüre bezeichnen sich Werke von Henk Badings in Essen, von Werner Karthaus und dem Flamen Jef van Hoof in Mülheim. Hans Pfitzners Ouvertüre zu „Käthchen von Heilbronn“ und ein Feierliches Vorspiel von Julius Kopsch gehören ebenfalls hierher. Orchesterwerke verschiedenster Form stellen dar: Tzigane von Ravel, Ballade und Passacaglia von Kurt Atterberg, Variationen über ein Thema von Poglietti von Winfried Wolf in Essen; symphonische Variationen von Wilhelm Jerger in Bochum; Ravels Bolero in Duisburg; Toccata von Kurt Rasch; drei Sätze aus der Musik zu „Hanneles Himmelfahrt“ von M. Marschalk in Dortmund; Ravels Alborado del Grazioso und Wilhelm Malers Orchesterspiel in Gelsenkirchen; Ernst Peppings Variationen „Lust hab' ich g'habt zur Musika“ und je ein noch nicht näher bezeichnetes Werk von Heinrich Spitta, Cesar Bresgen und Wilhelm Maaß in Mülheim.

Einen nicht geringen Anteil an zeitgenössischen Kompositionen stellt die Kammermusik. Wobei man die interessante Beobachtung machen kann, daß das in den letzten Jahren nur wenig vertretene Streichquartett wieder häufiger auftritt. In Essen erscheinen allein fünf neue, so von Ottmar Gerster, August Weweler, Karl Höller, Franz Schmidt und Béla Bartók. Ein ebenfalls dort angekündigtes Klaviertrio von Ravel und eine Sonatine von Julius Weismann dürfte auch zu jenen Kammermusikwerken gezählt werden, die in strengere Form gefügt sind. In Bochum gibt es die Streichquartette von Gerster und Höller gleichfalls zu hören, dazu Streichquartette von Hermann Henrich und Eugen Bodart. Für Streichquartett bezeichnen sich dort auch eine Partita von Hubert Eckartz und eine Suite über „Ein Männlein ...“ von Albrecht Rosenstengel.

Die suiten- oder divertimentohaften Kammermusikwerke sind dagegen nicht mehr ganz so zahlreich. Ein Konzertantes Streichtrio von Emil Peeters und ein Quintett für Flöte, Oboe, Klarinette und Fagott von Kurt Beythien sollen in Bochum aufgeführt werden. Ein Concertino für Kammerorchester von Gustav Schwickert, ein Concerto für vier Holzbläser und Klavier von Frederigo Ghedini und eine Scarlattiana von Alfredo Casella kündigt Essen an. Zwei Inventionen für Klavier und kleines Orchester plant Duisburg. Dortmund will ein Divertimento von Wolf-Ferrari, eine Suite von Georg Göhler und eine von K. Schäfer, eine Nachtmusik von Hans Wedig, eine Chaconne von H. Schaub, eine Kammersymphonie von H. Suder, ein Werk „Dorfmusikanten“ von Cesar Bresgen und ein Konzert für Flöte, Klarinette, Fagott, Trompete und Pauke mit kleinem Orchester von Julius Weismann aufführen.

In Dortmund werden auch Hermann Simons' Goethe-Gesänge erklingen, während in Mülheim fünf Lieder für Tenor und Orchester nach Rilke von Gustav Schwickert, in Bochum Bariton-Lieder von Richard Strauß und ein Notturno für Bariton und Streichquartett von Othmar Schoeck gesungen werden — die einzigen Beispiele neueren Liedschaffens.

Im Ganzen macht sich in der Orchester- wie in der Kammermusik ein Weniger in der Anlehnung an alte Formen bemerkbar, wenngleich Endgültiges darüber erst nach den Aufführungen gesagt werden kann. Wiederum ist in diesem Zusammenhang auch die Beobachtung wichtig: die Pflege der „alten Musik“ hält unvermindert an. Außer den innerhalb der Orchester- und Kammermusikkonzerte geplanten Werken der Vorklassik findet in jeder Stadt ein Abend mit Werken alter Meister statt.

Wie sich der kleine Moritz ein Cembalo vorstellt

Vor einiger Zeit erschien in einer Heftreihe, die es sich zur Aufgabe gestellt hat, die Bastler zum Bau von Elektrogeräten, Kraftmaschinen, Faltbooten, Fotoapparaten usw. anzuleiten, auch ein Heft „Cembalo". Schon der Untertitel läßt die Erwartungen auf den Siedepunkt steigen: „Ausführliche Anleitung zum Selbstbau eines klavierähnlichen Musikinstruments aus dem 18. Jahrhundert". Der Inhalt des Bändchens enttäuscht diese Erwartungen nicht und wir können es uns nicht versagen, unseren Lesern die schönsten Stellen im Wortlaut anzuführen, da jede Umschreibung die — zwerchfellerschütternde — Wirkung nur abschwächen könnte.

Monumental und klassisch wirkt gleich zu Beginn die Begriffserklärung: „Das Cembalo ist ein klavierähnliches Instrument aus der Zeit Friedrichs des Großen". Für die, die es noch nicht gewußt haben, wird mitgeteilt: „Es unterscheidet sich von einem neuzeitlichen Klavier in der Hauptsache nur (!) dadurch, daß die Saiten nicht angeschlagen, sondern angerissen werden, und daß der Saitenrahmen nicht aus Metall, sondern aus Holz angefertigt ist. Äußerlich gleicht das Cembalo ganz einem Klavier (!!!). Wir finden an ihm ebenso die Tastatur wie auch die Pedale". Über die Klangart dieses Bastards läßt man sich gern wie folgt belehren, auch der Hinweis auf die Verwendungsfähigkeit des Instruments wird unseren Cembalisten außerordentlich willkommen sein: „Der Ton des Cembalos, weicher als der des Klaviers, ähnelt sehr dem einer Harfe, doch kann man dank des Tastenmechanismus selbst die feurigsten Märsche darauf spielen."

Im folgenden beschreibt der kundige Verfasser, dem der Besuch eines Instrumentenmuseums warm empfohlen sei, im einzelnen den Bau dieses musikalischen Kunstwerks, bei dem ihm folgerichtig „zum Laut- und Leisespielen (forte und piano) die Pedale dienen." Nachdem schließlich — der Laie staunt, der Fachmann wundert sich — ein aufrechtstehender, tatsächlich irgendwie „klavier-", gemeint ist wohl „pianinoähnlicher" saitenbespannter Kasten unter den Zauberhänden unseres Konstrukteurs erstanden ist, bekommt das Ding auch außen den rechten Schliff. Und nun „werden wir erstaunt sein über das ansprechende Äußere des selbstgebastelten Musikinstruments, das sich besonders (!) zur Wiedergabe klassischer Musik eignet." Den Nagel auf den Kopf trifft auch die Feststellung: „Als historisches Musikinstrument besitzt das Cembalo keinen Deckel zum Schutze der Tastatur." Und wie wertvoll sind doch die weiblichen Mitglieder der Familie, denn „als Ersatz lassen wir uns von der Schwester oder der Mutter ein grünes Tuch schön besticken, womit wir die Tasten während des Nichtspielens bedecken." Und nun frisch ans Klavier, Emil: „Der Bastler, der beim Bau des Cembalos die erforderliche Sorgfalt und Ausdauer aufbrachte, kann nun lustig darauf losklimpern, aber wohlgemerkt — mit aller Rücksichtnahme auf die liebe Nachbarschaft."

Schööön ... Dr. Richard Petzoldt

Englische Dichtung in deutscher Musik

Nachdem Shakespeare auf Wieland, Herder, Goethe und Schiller gewirkt und Ausdeutungen hervorgerufen hatte, die untereinander so verschieden waren wie die Persönlichkeiten der Ausdeutenden, war es schließlich der Romantiker Friedrich Schlegel, der eine musikalische Deutung gab. Musikalisch im übertragenen Sinne: er verstand die Shakespeareschen Charaktere und ihre Schicksale nicht als auf die Zuschauerwelt in einem bestimmten Sinn wirkend (wie z. B. bei Schiller als Beispiele für belohnte oder bestrafte Verletzung einer sittlichen Weltordnung), sondern als untereinander zu einer menschlichen Symphonie abgestimmt. So wie im musikalischen Kunstwerk alles, einzeln sowohl wie im Gesamtzusammenhang, wahrhaft Musik geworden sein muß, um ihm Anspruch auf höchste Kunst zu sichern, muß im Drama alles so untereinander verbunden und aufeinander bezogen sein, daß dieses gleich dem musikalischen Kunstwerk als kleiner Kosmos für sich dasteht. (Damit stellt sich bei beiden Gattungen die sittliche Wirkung, ohne beabsichtigt zu sein, ein.) Das Objektivationsvermögen, das Friedrich Schlegel in seiner Deutung Shakespeares bezeugte, bewies sein Bruder Wilhelm Schlegel praktisch in seiner klassischen Shakespeare-Übersetzung. In dieser Übertragung lagen Shakespeares Werke den geistigen deutschen Musikern des 19. Jahrhunderts vor; Beethoven, dem die Eschenburgsche Übersetzung oft als ein höchst wirksames Stimulans gedient hatte, interessierte sich sogleich bei Erscheinen sehr für die Schlegelsche Übertragung.

Neben Shakespeare wirkten Ossian, die schottischen Volksliedsammlungen, Byron, Scott, Moore und Bulwer nacheinander auf den deutschen Geist, ohne bei gelegentlicher Tiefe die Breite der immer tiefen Wirkung Shakespeares zu erreichen; diese blieb und besteht noch jetzt. Eine umfassende, klar geordnete und musikwissenschaftlich verarbeitete Belegsammlung hierzu bietet Dr. Paul Frehns Buch „Der Einfluß der englischen Literatur auf Deutschlands Musiker und Musik im 19. Jahrhundert" (Düsseldorf 1938). Eine Statistik im Anhang III, die die deutschen Kompositionen des 19. Jahrhunderts zu englischen Dichtungen chronologisch verzeichnet, bringt von 1800—1899 unter nahezu jeder Jahreszahl den Namen Shakespeare ein- bis zehnmal, daneben taucht für das ganze Jahrhundert nur elfmal Ossian, zwölfmal Schottisches Volkslied, dreizehnmal Byron, zehnmal Scott (zwischen 1825 und 1899), sechsmal Bulwer (zwischen 1839 und 1867) und dreimal Moore (zwischen 1843 und 1870) auf. Nach der Jahrhundertmitte tritt noch Tennyson hinzu, und zwar (zwischen 1879 und 1898) viermal, dreimal mit Veroperung seines Enoch Arden. Anhang I vertieft den im chronologischen Verzeichnis gewonnenen Eindruck von der Vorherrschaft Shakespeares durch systematische Gliederung in Ouvertüren und Begleitmusik, Opern und Lieder zu Werken Shakespeares (sechsundzwanzig Dramen und den Sonetten).

Während Shakespeares Wirkung auf die deutschen Dichter der Frühklassik, Klassik und Romantik des öfteren untersucht worden ist, in neuerer Zeit mit überragender Einsicht in Friedrich Gundolfs Buch „Shakespeare und der deutsche Geist", Berlin 1920, ist das Thema „Shakespeare und die deutsche Musik" noch nicht im Zusammenhang behandelt worden. Lediglich setzte Gervinus in „Händel und Shakespeare", Leipzig 1868, diese beiden Großen miteinander in Vergleich und wies grundlegende Ähnlichkeiten zwischen ihnen nach, die in einer unbewußten Geistesverwandtschaft Händels mit Shakespeare verankert seien. Über geistesgeschichtlich bedeutende Wirkungen Shakespeares auf deutsche Komponisten gibt es nur Monographien: Hermann Speck, Wagners Verhältnis zu Shakespeare; Wagner-Jahrbuch I; K. Reichelt, Richard Wagner und die englische Literatur, Leipzig 1912; Arnold Schering, „Beethoven und die Dichtung", Leipzig 1936 und „Beethoven in neuer Deutung", Leipzig 1934. So hat denn Frehn das Verdienst, hier die Ausfüllung einer Lücke in Angriff genommen zu haben, indem er die musikhistorische Grundlage schuf. Handelt sein Buch auch nicht von Shakespeares Einfluß allein, so zeigt es doch, daß dieser das ganze 19. Jahrhundert hindurch der stärkste ist, und gibt somit Anreiz, den Anteil Geistesgeschichte, der sich in den Beziehungen der bedeutenden deutschen Musiker des 19. Jahrhunderts zu Shakespeare spiegelt, herauszuarbeiten.

Frehn, dem es mehr auf die exakte Darstellung der oft nur äußeren Vorgänge zu tun ist, die zur Vertonung einer jeweiligen englischen Dichtung führten, kann naturgemäß in innerlich gelagerten Fällen nicht umhin, das geistesgeschichtliche Problem anzurühren; im Falle Beethoven zitiert er Hugo v. Hofmannsthal und Richard Wagner, der in seinem Beethoven-Aufsatz die Beziehung Beethoven-Shakespeare unter Anwendung von Schopenhauers Musikmetaphysik darzustellen versucht. Im Fall Richard Wagner stellt Frehn fest: „Shakespeares und Wagners Gestalten ist grundverschieden". Hier ist tatsächlich die am Anfang des Jahrhunderts in den Brüdern Schlegel noch mit Shakespeare zusammenlaufende Linie der künstlerischen Objektivität abgezweigt zur Subjektivität; Wagners Musikdrama ist keine Symphonie von Charakteren und Schicksalen im Shakespeareschen Sinn. In anderen Fällen (Nicolai, Goetz) erschöpft Frehn mit der musikwissenschaftlichen Behandlung die Beziehungen, da sie keine geistesgeschichtliche Bedeutung haben, sondern nur den praktischen Zweck der Komposition heiterer Opern. In den Kapiteln über die Programmusiker werden wertvolle Selbstzeugnisse der Besprochenen über ihr Verhältnis zu Shakespeare zitiert. Die englischen Dichter, außer Shakespeare, die in die deutsche Musik des 19. Jahrhunderts Eingang fanden, sind in einem Abschnitt für sich behandelt, in dem u. a. schwebende Fragen, Beethovens Bearbeitungen schottischer Volkslieder betreffend, geklärt werden. Als Beispiel aus der Gegenwart für das Fortbestehen des Einflusses der englischen Dichtung führt Frehn Ottmar Gersters Oper „Enoch Arden", 1933 in Düsseldorf uraufgeführt, an. Das Beispiel kann vervielfältigt werden: in den Jahren 1932—1935 wurde jedes Jahr mindestens eine aus der englischen Dichtung und Sage entnommene Handlung uraufgeführt: 1932 Siegfried Kusterers „Was ihr wollt" in Dresden; 1933 neben Gersters Enoch Arden Ludwig Roselius' „Godiva" in Nürnberg; 1934 Hans Holenias „Viola" (nach „Was ihr wollt") in Graz und Richard Strauß' „Schweigsame Frau" in Dresden; dort ebenfalls Wagner-Régenys „Günstling" 1935.

Frehns instruktiv und anregend geschriebenes Buch wird neben seinen wissenschaftlichen auch praktische Auswirkungen haben, indem es mit seinem alle deutschen Bühnenmusiken zu englischen Dramen enthaltenden Verzeichnis die deutschen Bühnen bei der Beschaffung wertvoller Bühnenmusik berät.

Ernst Boucke

Internationales Musikfest in Venedig

(Schlußbericht)

Es ist für einen Berichterstatter — wenigstens für einen um das Wohl seiner Kunst besorgten — immer ein angenehmer Fall, wenn er feststellen kann, daß eine von ihm besuchte zeitgenössische Aufführung oder ein ganzes Tonkünstlerfest zu den bemerkenswerten Ereignissen des Musiklebens gezählt werden darf. Erfreulicherweise traf dies auf das Venediger internationale Musikfest dieses Jahres zu. Die letzten Konzerte mit Gegenwartswerken hielten sich etwa auf gleicher Höhe wie die früheren.

Aus der zweiten Kammermusik hob sich nur etwa eine zweiklavierige Sonate des Holländers Willem Pijper unangenehm ab. Es handelt sich um ein trockenes, verstandesmäßig gesetztes Stück, das teilweise, trotz der guten Wiedergabe durch Phons Dusch und Gherardo Macarini-Carmignani, wie von einem mechanischen Tonwerkzeug gespielt klang und selbst an den Stellen, die auf Kraftwirkungen berechnet sind, nicht mitreißt, sondern in kalter Dramatik erstarrt. Diese längst überholte Mache wurde denn auch von einem Teil der Zuhörer laut abgelehnt. Von den übrigen Werken fielen das Anfangs- und das Schlußstück besonders auf: Durch hübsche Einfälle erfreute der Pole Antoni Szalowski in den Außensätzen seiner Sonatine für Klarinette (Francesco Miotto) und Klavier (Giorgio Favaretto); ganz reizend der erste, der lächelnd und wie auf Fußspitzen vorübergeht; kaum minder hübsch der frische letzte, mit seinen hier und da einfallenden Kuckucksrufen; freilich nicht ganz so stark das Larghetto. Das letzte Werk des anregenden Abends, ein zweites Streichquartett von dem in Paris geschulten Rumänen Stan Golestan, läßt ebenso wegen des Klangreichtums der beiden langsamen Sätze und der edlen Gesamthaltung wie wegen der wirkungsvollen Verwendung volksmusikalischer Bestandteile im Scherzo aufhorchen. Zudem ist es die Arbeit eines tüchtigen Könners. Das Principe-Quartett trug es beseelt und technisch vollendet vor. In der Spielfolge stand ferner eine Trio-Sonate (Klaviertrio) von Alfredo Casella. Die überlegene Meisterschaft versteht sich bei diesem Tonsetzer von selbst. Das neue Stück gehört außerdem zu seiner stärker erfühlten Musik; so gleich der Anfang mit den aufrüttelnden „Dies irae"-Schlägen des Klaviers, manche weitere Stellen entschlossener Rhythmik und die beseelte Melodie des beginnenden langsamen Satzes. Allerdings geht es nicht ohne Längen ab, und die Züge einer stark persönlichen Hand werden wohl auch andere in dem Werke vergeblich gesucht haben. Casella mußte sich mit dem Trio Vidusso-Abbado-Crepax, das sich für ihn mit aller Hingabe einsetzte, mehrfach für die warme Aufnahme bedanken.

Im Schlußabend, einem Konzert selbst dirigierender Tonsetzer, konnte man letztens an jedem Stück mindestens eine gute Seite entdecken. Adriano Lualdi, Maestro, Tonsetzer und Musikdeputierter in der italienischen Kammer, führte eine nach der Abruzzenprovinz „Samnium" betitelte, unterhaltsame Orchestersuite vor, welche heitere volkstümliche Stimmungen mit verhaltenen und heldischen vertauscht und gelegentlich in den italienischen Opernstil übergreift. Einem phantastischen Notturno von Arthur Honegger, der Schweizer ist, den aber die Pariser gern mit Beschlag belegen möchten, liegt sicher ein verschwiegener Leitgedanke zugrunde. Das Stück beginnt im schummriger Stimmung mit lang gezogenen tiefen, dann auch hohen Streichern, bald mischen sich die Bläser mit ostinaten Motiven, dann auch mit kichernden, wispernden und grotesken Gestaltungen hinein, und schließlich versinkt das Werkchen in die Ruhe des Anfangs. Die Erklärung liegt nahe, daß es sich um die Darstellung eines Schlafenden handelt, der durch einen schweren Traum gestört wird. Äußerst reizvoll stellt sich ein Violakonzert von William Walton (Oxford) dar; den 1. Satz bildet ein mit einem Hauch von Melancholie lyrisch empfundenes Andante, das von einem lebendig vorwärts drängenden Scherzo abgelöst wird; im Schlußsatze — Allegro moderato — wirken Kräfte verschiedener Art gegeneinander: Verhaltenheit, Frische und Heldisches. Man freut sich, den jungen Tonsetzer, der vor Jahren bei einem internationalen Musikfest — in Siena — zum ersten Male mit einer überspannten Filmmusik hervortrat, so innig beseelte, klangfeine, in gewissem Sinne einfache Musik eigenen Wuchses machen zu hören. Untadelig die Wiedergabe mit Frederick Riddle als Einzelspieler.

Von den zwei lyrischen Bildern für Bariton und Orchester, die der namhafte Dirigent Gino Marinuzzi vorlegte, fesselte am stärksten das im Balladenton gestaltete erste, betitelt „Peccatore senza conforto". Es steht — ziemlich merkwürdigerweise — etwa in der Nähe von Schillings' „Hexenlied", ist mit echt balladischer Knappheit bildhaft gestaltet, bevorzugt dem Text entsprechend die dunkeln Farben des Orchesters und ist ebenso kundig für dieses, wie für die Singstimme gesetzt. Durch solche Vorzüge zeichnet sich auch „Caterinella", das lustige zweite Stück, aus; nur wollte dem Unterzeichneten hier der große Aufwand der Mittel zu dem kleinen der Worte nicht zusagen. (Allerdings könnte einem der musikalische Verfasser Gesänge ähnlicher Art aus der Feder schon klassisch gewordener Tondichter der vorigen und vorletzten Generation entgegenhalten, und man müßte sich geschlagen erklären.) Ausgezeichnet — nein: hinreißend die Wiedergabe durch Tagliabue, der den Besuchern italienischer Opernaufführungen als einer der begnadetsten Bühnenbaritone bekannt ist.

Das Musikfest von Venedig steht in engem Zusammenhang mit der dortigen „Biennale", der zweijährlichen Internationalen Kunstausstellung. Es ist wohl auch kein Zufall, daß in gewissem Sinn der Vortragsplan der Musiktagung auch ähnlich wie die Einrichtung der Kunstschau ist. Dort wie hier etwa zur Hälfte italienische Erzeugnisse. Und wie in der Bilderschau eine internationale „Mostra retrospettiva" von Landschaften des vorigen Jahrhunderts gezeigt wurde, so stand diesmal auf dem Musikplan ein „Concerto retrospettivo", eine Darbietung, welche Werke aus den letzten dreißig Jahren enthielt, ferner — etwa vergleichbar mit der besonderen zweijährigen Ausstellung von Bildwerken eines klassischen Meisters in der Lagunenstadt — eine Vorführung von getanzter Tanzmusik des 17. und 18. Jahrhunderts.

Für das Konzert war Italiens erstes Konzertorchester mit dem hervorragendsten der heute im Lande wirkenden Konzertdirigenten — das Orchester der Königlichen Akademie Santa Cäcilia und sein ständiger Leiter Molinari — aus Rom berufen worden. Auf dem Zettel standen Stücke von so großen Stilgegensätzen, wie die beiden aus Linie und Klang gestalteten „Studien zum Dr. Faust" von Busoni, Strawinskys hart umrissenes, für unsere Begriffe doch zu wenig von innen heraus entwickeltes und zu sehr in die Breite gehendes „Sacre du Printemps", Ravels farbenreiche Ballettsuite „Daphnis und Chloe" und Respighis teilweise stark symphonisch aufrauschende „Römische Brunnen". Der Maestro, dessen künstlerische Wesensart durch edle Männlichkeit der Auffassung und Stabführung sowie gründliche Durcharbeitung der Werke gekennzeichnet ist, wurde den mancherlei Stilunterschieden in gleicher Weise gerecht und sicherte sich mit dem bewunderungswürdigen Orchester den einhelligen warmen Beifall des so gut wie ausverkauften Hauses.

Auch für die andere Sonderveranstaltung, die Altvenediger Tänze, die auf der Terrasse vor dem weiten Park der Villa Reale von Stra — zwischen Venedig und Padua gelegen — vorgeführt wurden, hatte man sich die Hauptmitwirkenden aus Rom verschrieben. Das Ballett der Königlichen Oper begleitete die Musik des 17. und des beginnenden 18. Jahrhunderts von C. B. Grillo, M. Pesenti, G. Zanetti, G. Picchi, G. B. Bassani und Antonio Vivaldi in alten Trachten mit anmutigen und gemessen edlen Gestaltungen und Gebärden. Von den genannten Tonsetzern findet man nur die Hälfte im Riemann verzeichnet; dennoch standen die unbekannten als Erfinder solcher Kleinkunst kaum hinter den namhaften zurück, woraus zu schließen, daß es in Italien immer noch manche lohnende musikwissenschaftliche Entdeckung zu machen gilt. (Für Bassani war Francesco Malipiero, für Vivaldi Molinari als Bearbeiter angeführt; die der übrigen Stücke sowie einiger als Zwischenspiel verwendeten Tänze von dall'Abaco blieben ungenannt.) Der instrumentale Teil fiel dem Orchester des Fenice-Theaters zu, diesmal unter Leitung des Maestro Lupi, der sich gelegentlich etwas weniger aufdringlich mit Taktschlagen und Hineinrufen hätte betätigen dürfen. Bei einem Andante aus den Canzoni amorose von Bassano, das gleichfalls als Zwischenspiel diente, wirkte die herrliche Sopranistin Ginevra Vivante mit.

Nochmals sei es betont: Man denkt an dieses Fest mit Vergnügen zurück; denn selten hat sich die Fahrt zu einer internationalen Musiktagung künstlerisch so wie diesmal gelohnt. Mit um so größerem Vertrauen in die glückliche Hand der musikalischen Vorbereiter des nunmehr alljährlichen Festes wird man nächstes Jahr wiederkommen.

Max Unger

Das achte nordische Musikfest in Kopenhagen

Vor fünfzig Jahren gelang es dem jetzt verstorbenen finnischen Komponisten und Dirigenten Robert Kajanus, das erste nordische Musikfest ins Leben zu rufen. Seitdem fanden solche Feste abwechselnd in den nordischen Hauptstädten statt, das letzte 1932 in Oslo, die vorigen in Stockholm und Helsingfors. So war Kopenhagen diesmal wieder an die Reihe gekommen und zahlreiche Musikinstitutionen nebst dem „Statsradiofoni" stellten sich bereitwillig in den Dienst des Unternehmens.

Man hatte Island, das zum ersten Male selbständig teilnahm, den ersten Platz in der Konzertreihe gewährt. Das Land der „Skjaldekvad" und „Tvisange" hatte in seiner neueren Musik nur geringe Spuren der großen Vergangenheit aufzuweisen. Jon Leifs füllte mit zwei umfangreichen Werken die erste Hälfte des

Abends allein aus. Leider vermochten sie das Interesse der Zuhörer auf die Dauer nicht festzuhalten. Der Höhepunkt des Abends kam zuletzt: eine plastische, gut aufgebaute Passacaglia von Pall Islofsson, der sein Werk auch trefflich leitete. Vier Arrangements alter Volksweisen fanden verdienten Erfolg, desgleichen die stimmbegabte Sängerin Marie Markan in einer Reihe moderner Lieder ohne große Eigenprägung.

Der zweite Abend war Finnland gewidmet. Hier ragte Sibelius mit seiner 3. Symphonie, die ihn schon vor dreißig Jahren als primus inter pares kennzeichnete und die noch heute von packender Wirkung war, hervor. Aber auch die Jüngeren wußten zu fesseln: so Eino Linnala mit seiner lebhaften Lustspielouvertüre in farbigem Orchesterkleide, später Vaino Raitions rhapsodisch geformtes Doppelkonzert für Violine und Violoncello, von Cronvall und Selin in feinstem Zusammenspiel vorgetragen. Und zuletzt Uuno Klami, von dessen „Bildern aus Kalevala" das erste, „Die Schöpfung der Erde", mit klarer Thematik und mächtigen Steigerungen besonders auffiel. Der Dirigent des Abends, Dr. Toivo Haapanen, zeigte sich als hervorragender Sibelius-Interpret.

Schweden kam an dritter Stelle. Gösta Nyströms „Sinfonia espressiva" drückte sich durchweg in einer hyper-leidenschaftlichen Sprache aus. Als Dirigenten lernte man Tor Mann aus Göteborg kennen, der seine große Ausgabe ausgezeichnet löste. Hofkapellmeister Grevillius verhalf einer eleganten und famos gesteigerten Opera-buffa-Ouvertüre von Hilding Rosenberg zu starkem Erfolg. Hiernach erklang ein Partita für Streichorchester von Gunnar de Frumerie, der in alter Form Neues und durchaus Persönliches zu sagen hatte. Ingemar Liljefors spielte seine Rhapsodie für Klavier und Orchester, eine etwas ungleiche Arbeit, deren derblustiges Bauerntanz-Finale Beifall erregte. Zuletzt kam Lars Erik Larsson an die Reihe mit einer farbenfrohen und geschmackvollen Passacaglia aus der Oper „Die Prinzessin von Cypern", zur Zeit Repertoirestück in Stockholm.

Der Abend der Norweger stand im Zeichen des Lichtes und der Lebensfreude. Mit der einen Ausnahme: Harald Saeveruds dunkler „Lucrezia-Suite" nach Shakespeare, einer wertvollen symphonischen Dichtung, die eben nur leider dieser peinlichen Zwittergattung angehört. Irgens Jensens reizendes Thema con variazioni ist ein Werk voll natürlicher Grazie in der melodischen Erfindung, leicht und vornehm in der Orchesterbehandlung. Auch in Rivind Grovens auf einfache Volksweisen aufgebautem symphonischem Fragment „Der Bräutigam" herrscht die heitere Stimmung vor; nur der kurze, unheimliche Schluß wirkt weniger überzeugend. Die genannten Werke leitete Odd Grüner-Hegge sicher, elegant und rhythmisch geschmeidig. Nach der Pause stand ein schmächtiger Jüngling auf dem Podium: Geirr Tveit, der selbst sein Ballettfragment „Baldurs Träume" leitete. Eine effektstrotzende Arbeit, in der zehn aus Norwegen mitgebrachte Pauken eine große Rolle spielten und auch sonst äußerliche Klangwirkungen dominierten. Aber neben dem Lärm zeigte sich echte Musikempfindung und die Wirkung blieb nicht aus. Zum Schluß hörte man das „Rondo infinito" des Altmeisters Christian Sinding, der in seinem vierundachtzigsten Jahr rüstig und lächelnd den Beifall entgegennahm.

Als höflicher Gastgeber kam Dänemark zuletzt. Hakon Börresens Ouvertüre „Die Normannen" bildete eine festliche Einleitung des Abends. Peder Grams 2. Symphonie in *C*-dur verbirgt in ihrer epischen Breite eine kleine Perle: die Solostrophe im 2. Satz, klangschön wiedergegeben von Edith Oldrup Pedersen. Die Uraufführung erlebte ein Concertino für Flöte von Svend Erik Tarp, von Gilbert Jespersen ausgezeichnet geblasen. Ein dankbares Werk für das Soloinstrument, in beiden Ecksätzen voll Lebensfreude sprühend, das reifste, was der junge Tonsetzer bisher schuf. Ein glänzend behandelter Cantus firmus geht durch Ebbe Hameriks „Sinfonia molto breve", so kurz wie inhaltreich. Knudåge Riisagers Suite „Schlaraffenland" reizte zum Lachen und Ergötzen durch den frischen, knabenhaften Humor und die elegante sichere Hand, mit der dieser Scherz zurechtgelegt ist. Jubel galt dem Komponisten und dem Dirigenten Launy Gröndahl. Finn Höffding hat Seedorffs pompöses Gedicht „Fünf Schwäne" für Solo, Chor und Orchester komponiert. Georg Höeberg als sicherer Leiter, Ingeborg Steffensen und Edith Oldrup Pedersen in den Solopartien, das treffliche Radioorchester und der nicht minder vorzügliche Radiochor stellten das vornehm und sicher aufgebaute Werk in denkbar bestes Licht.

Als Ergänzung der Abendkonzerte gab es noch vier Vor- und Nachmittagskonzerte mit Chor- und Sologesang sowie Kammermusik. Das erste der beiden Kirchenkonzerte fand im Dome mit modernem dänischem Programm statt. Mit N. O. Raasted zusammen spielte Else Marie Bruun mit vollem Tone dessen klar disponierte, ernstgeprägte Sonate für Violine und Orgel. Vier natürlich empfundene, geistige Lieder von Bangert wurden von Ingeborg Steffensen edel vorgetragen. Knud Jeppesen leitete seine vier neuen Motetten für Chor, vornehme Arbeiten eines tiefmusikalischen Kenners des alten Stils, von Holmens Kirchenchor prächtig gesungen. Die Einleitung des Konzertes bildete Präludium-Trio-Ciacona von Otto Sandberg-Nielsen. Hakon Elmer spielte das nicht uninteressante, aber reichlich lange Werk mit feiner Registrierung und beteiligte sich zum Schluß als Solist mit Paul Nicolet auf dem Flügel in Emborgs Konzert für Orgel, Klavier und Streicher, einer gediegenen Musikerarbeit der alten Schule, von Raasted sicher geleitet. Das 2. Konzert war eine feierliche Ruhestunde in dem vielen Modernismus. Mogens Wöldike ließ seinen auserlesenen Knabenchor, von Fjeldrad als Organist und dem Orchester des „Unge Tonekunstnerselskab" trefflich unterstützt, eine Reihe alte Kirchenmusik von Buxtehude, Kunzen und Weyse singen. Edle Kunst in edler Wiedergabe.

Die beiden Kammermusikkonzerte begannen schon um halb elf, erhielten aber trotzdem volle Säle. Der Finne Yrjö Kilpinen — bisher als feiner Lyriker bekannt — ließ seine Sonate für Klavier und Violoncello von seiner Gattin Margaret Kilpinen und Yrjö Selin vortragen. Er legt hierin starkes, melancholisch geprägtes Temperament und sicheren Formensinn an den Tag. Das Quintett für Bläser und Streicher des Dänen Franz Syberg zeigte diesen als tüchtigen Baumeister. Bentzon, Erichsen, Rafn, Borre und Medici lösten die widerhaarige Aufgabe bestens. Eine Violinsonate des jungen Schweden Erland v. Koch, von Charles Berkel und dem Komponisten feinfühlig ausgeführt, wirkte angenehm und voll natürlicher Melodik. Im Streichquartett von Dag Wirén, ebenfalls aus Schweden, begegnen Humor, klare Linien und angenehme Problemlosigkeit. Berkel, Karpe, Grönwall und Bramme leisteten tadelloses Zusammenspiel. Zwischendurch erklangen des Dänen Jörgen Betzons Variazioni interotti für Klarinette, Fagott, Geige, Bratsche und Violoncello, früher mehrmals gespielt. Oxenvad, Espersen, Rafn, Jörgensen und Bache waren im Zusammenspiel hervorragend.

Ferner gab es drei Klaviervorträge. Die junge temperamentvolle Norwegerin Ingebjörg Gresvik bot inspiriert Brustads langgezogene, aber nicht unwitzige „Kinderspiele" (à la Moussorgsky), Jordans leicht elegante Stückchen und Gjerströms flott gemachte Klaviermusik. Der Finne Ernst Linko spielte eine eigene gutmütige Sonatine — Ad. Jensen-Chopin! — und ein wohlgeformtes, feines Werk des jungen Sulho Ranto: Toccata-Adagio-Fuga. Der Isländer Haraldur Sigurdsson bot außerordentlich schön eine Sonate seines jungen Landsmannes Helgason, formal noch unbeholfen, aber trotz romantischen Einschlags isländisch und persönlich in der Melodik.

Außerordentlich vornehm wurde der Gesang von der Norwegerin Signe Amundsen, der Schwedin Kerstin Thorborg, den Isländern Elsa Sigfus und Stefano Islandi und der Dänin Else Jena repräsentiert. Jeder sang Lieder seines Landes. Die nordische Lyrik ist im letzten Jahrzehnt keine neuen Wege gewandert, die älteren Werke hatten nur Bekanntes zu sagen und die neuen manchmal auch Altbekanntes, oft aber nur Problematisches und Unreifes.

Fritz Crome

Aus dem Berliner Musikleben

Erstes Konzert des **Philharmonischen Orchesters,** letzte sommerliche Herbstabende — das ist eigenartige Überschneidung zweier Jahreszeiten! Der erste Abend des Klassischen Zyklus', dirigiert von Leopold Reichwein, mit Hans Erich Riebensahm als Solisten, brachte einleitend Rossinis Ouvertüre zur „Diebischen Elster", ein kriegerisches, wehrhaftes, von Trommelwirbel solo eröffnetes Stück, das die unerläßlichen echten prickelnden Rossini-Melodien mit langen, drohenden Crescendi flankiert. Verschiedene Echostellen gaben den Holzbläsern und Hörnern Gelegenheit zur besonderen Entfaltung ihres Könnens. Einen starken Gegensatz zum Rossini stellte Mozarts nachdenkliches, immer wieder schmerzlich-sehnsüchtige Töne anschlagendes Klavierkonzert in *G*-dur (K.-V. 453) dar, das Reichwein romantisch ausdeutete, während Hans Erich Riebensahm am Flügel spritziges Mozart-Spiel bot; die die ziemlich gemessenen Viertel des 1. und 3. Satzes durchtanzenden Koloraturen verdichteten sich zum Bild einer großartigen heiteren Resignation. Brahms' 4. Symphonie nach dem Mozart-Konzert, das paßte viel besser, als man wohl gedacht hatte. Die männliche Zusammengerafftheit und die edle Empfindungsart dieses wunderbaren Werkes fanden in Reichwein und den mit gelegentlich wildem Schwung spielenden Philharmonikern zum Herzen sprechende Ausdeuter. Die Unerbittlichkeit der Chaconne wurde wieder zum Erlebnis.

Ernst Boucke

Staatsoper. Die Neuinszenierung des „Barbier von Sevilla", die sich an Stelle des vielfach mißbrauchten, freien Dialogs der Secco-Rezitative Otto Neitzels bedient, räumt mit dem Schlendrian auf, der bei der Darstellung dieses Meisterwerkes so oft zu beobachten ist. Hanns Friederici, dem an launigen Einfällen reichen Spielleiter, ist die ungewöhnliche schauspielerische Auflockerung des Sängervölkchens zu danken, so daß ein quicklebendiges

Spiel zustande kommt, das den Zuschauer von Anfang an in Atem hält. Allerdings neigt Friederici gelegentlich zu recht drastischer Handlungsführung. Es fragt sich, ob dabei das Spiel mit der von Geist und Witz funkelnden, durchsichtigen Musik Rossinis in vollkommener Harmonie bleibt. Der graziösen Partitur nimmt sich Robert Heger, der Dirigent des Abends, mit verständnisvoller Liebe an: Er verbindet feurigen Schwung mit sorgsamer Wahrung der lustspielartigen, feineren Züge. Dem 2. Akt schickt er Rossinis glutvolle „Tarantella" voraus. Ein ausgezeichnetes Sängeraufgebot steht im Dienste des Werkes. Erna Berger, eine „Rosine" von köstlicher Laune, bewegt sich mit bezaubernder Anmut in der Stratosphäre des Ziergesanges. Als Einlage singt sie Koloratur-Variationen über ein altes Wiener Lied von Werner Egk, die sich in die gegebene Situation geistreich einfügen. Willi Domgraf-Faßbänder verkörpert, in prächtiger Spielfreudigkeit, dank überlegener Geschmeidigkeit seines klangvollen Baritons einen wahren Ausbund von „Figaro". Eugen Fuchs gewinnt dem „Dr. Bartolo" in Darstellung und Gesang drollige persönliche Züge ab, während Wilhelm Hiller den Heimtücker „Basilio" in die Maske der Scheinheiligkeit zu hüllen weiß. Gini Sinimberghi erfüllt die Tenorpartie des „Grafen Almaviva" mit jugendlich-stürmischem Leben. — Die Neuinszenierung vollzieht sich im Rahmen der lebens- und wirkungsvollen Bühnenbilder Benno v. Arents. Der starke Beifall, dessen sich die Aufführung erfreute, brandete vielfach inmitten des Spieles auf. Adolf Diesterweg

Literarisches

Verlag Laumann, Dülmen.

Josef Hebenstreit: Anton Bruckner.

Zu den großen und neuen Bruckner-Werken tritt diese volkstümliche Lebensbeschreibung nicht ohne besondere Betonung. Sie geht völlig vom katholischen Standpunkt aus und betrachtet darum den Schöpfer und Menschen Bruckner als den an die Kirche gebundenen Gottsucher. Daß Bruckner nicht nur so betrachtet werden kann, sondern auch betrachtet werden muß, wenn wir den tauglichen Schlüssel zu seinem Wesen finden wollen, wird niemand bezweifeln. Dennoch droht auch hier die Gefahr der Einseitigkeit. Sie ist aber in dem vorliegenden Band durchaus überwunden. Kirchlich gebundener Glaube klingt zwar aus jedem Wort des Verfassers. Aber sein Blick ist weit geblieben und hat darum den ganzen Bruckner umfassen können. Auch alles Weltliche an Bruckner wird mit zarter Offenheit behandelt. So ist gerade aus der Gläubigkeit des Verfassers eine Wärme der Darstellung erwachsen, die in ihrer Art jener mystischen Geborgenheit gleicht, aus der das Riesenwerk Bruckners entstehen konnte. Friedrich Herzfeld

Verlag Friedrich Hofmeister, Leipzig.

Walter Lott: Verzeichnis der Neudrucke alter Musik. Jahrgang 1937.

Von dieser außerordentlich begrüßenswerten Unternehmung des Staatlichen Instituts für deutsche Musikforschung liegt nun das zweite Heft mit den 1937 erschienenen Neudrucken älterer Musikalien vor. Praktiker und Wissenschaftler werden mit gleichem Nutzen zu diesen Verzeichnissen greifen, denen man vor allem auch zeitlich rückwärtsschreitende Ergänzungen wünscht. Dr. Richard Petzoldt

Bärenreiter-Verlag, Kassel.

Karl Gerstberger: Kleines Handbuch der Musik. Vierte erweiterte Auflage.

Gerstberger bekennt in einem Vorwort, daß er bewußt auf zweierlei verzichtet habe, auf Sachlichkeit und auf Vollständigkeit. Vollständigkeit wird natürlich kein Vernünftiger bei einem Suchbuch von 154 Seiten Umfang erwarten. Daß auch Sachlichkeit nicht angestrebt wurde, sondern daß es sich hier um eine durchaus persönliche Arbeit handelt, wird mit großer Deutlichkeit offenbar. Fast auf jeder Seite könnte man mit dem Verfasser in Auseinandersetzungen, ja, in Streit geraten. Trotz Gerstbergers Worten sind die verschiedenen Maße nur schwer verständlich. Da es sich anscheinend nicht um ein Handbuch für irgendeine Einzelstrebung der Musik, sondern der Musik schlechthin handelt, überrascht doch einigermaßen, daß auf Schütz 14, auf Haydn 9 und auf Mozart $1^1/_2$ Seiten verwendet wurden, während sich Wagner mit einem Hinweis auf die dramatische, romantische und spätromantische Musik begnügen muß. Das 19. Jahrhundert wird uns dabei ungefähr als Zustand der Erde geschildert, kurz nachdem die große Sintflut alles auf ihr verheerte. Es scheint sich bei diesem Handbuch also doch nur um ein Werk für einen gewissen, zahlenmäßig nicht allzu großen Kreis von Musikliebhabern zu handeln. Eines ist allerdings anzuerkennen: Die Offenheit. Gerstberger verhehlt in keiner Weise, daß er sich zu denen bekennt, die eine so gut wie völlige Lösung vom 19. Jahrhundert fordern. Diese Meinung vertritt er mit großer Tapferkeit. Wenigstens sind also die Fronten klar. Ob dem Verfasser zuzustimmen ist, bleibt natürlich eine andere Frage. Friedrich Herzfeld

Vom Musikalienmarkt

Henry Litolffs Verlag, Braunschweig.

Edgar Rabsch: Den Müttern.

Diese kleine Kantate für Jugendchor und Instrumente ist für Schulfeiern geeignet, in denen der heldenhaften Frauen während des großen Krieges gedacht wird. Chor- und Kanongesang verbindet sich mit Gedichtvorträgen zu einer Einheit von nachhaltiger Wirkung. Der bekannte Schulmusiker hat hierfür Weisen voll Kraft und Geschlossenheit gefunden. Dr. Richard Petzoldt

Verlag Ries & Erler, Berlin.

Walter Jentsch: Vier Lieder für eine mittlere Stimme und Klavier, op. 2. Fünf Klavierstücke, op. 9.

Schon die Textwahl der Lieder — Lyrik von Rilke, Ricarda Huch und Bethge (Chinesische Flöte) — ist glücklich getroffen und zeigt feinen literarischen Geschmack. Diese Gesänge von Nacht, Einsamkeit und Sehnsucht erstehen in ungemeiner Klangschönheit und Farbigkeit, die besonders im ersten und dritten Liede sinnfällig wird. Im letzten Gedicht ist der Klaviersatz in den wandernden Sechzehntelgängen zugunsten des Kolorits vielleicht ein wenig zu massig angelegt. Der Begleiter wird sich sehr zurückhalten müssen. Überhaupt verlangen diese Lieder, die sich nicht vom Blatte musizieren lassen, sondern erarbeitet sein wollen, von beiden Interpreten liebevolle Versenkung — eine kleine Mühe, die aber reichen Gewinn bringt. Die Klavierstücke, wieder sehr farbig angelegt, bringen besonders in ihrer lebendigen Rhythmik dem Spieler immer wieder interessante und lohnende Aufgaben (z. B. Stück I, II, V). Häufige schroffe Akkordballungen (hauptsächlich in tiefer Lage!) sind allerdings in ihrer etwas robusten Klangwirkung wohl mehr dem Orchester als dem Klavier angemessen. Die fünf Stücke, die zweckmäßig suitenhaft-zusammenhängend gespielt werden, stellen schwierige rhythmische und technische Anforderungen und setzen einen tüchtigen Pianisten voraus.

Karl Heinz Schottmann

Steingräber-Verlag, Leipzig.

Walter Schulz: Sonderstudien in der halben Lage für Violoncello.

Immer mehr veröffentlicht der Weimarer Hochschul-Professor und Violoncellovirtuos Ergebnisse seiner reichen pädagogischen Erfahrung. Nunmehr bringt er sechs nicht sehr ausgedehnte Studien in der überaus wichtigen und dabei häufig sehr vernachlässigten halben Lage heraus; am wertvollsten sind wohl die chromatische (Nr. 2) und die Triller-Etüde (Nr. 4). Als Ergänzung auch zu den umfangreichsten Violoncelloschulen recht empfehlenswert. Wilhelm Altmann

Verlag von P. J. Tonger, Köln a. Rh.

Hubert Eckartz: Lied der Schmiede (Diemar Moering). Lied vom Bauen (Georg Zemke). Zwei Lieder für einstimmigen Mannschaftschor und Bläser.

Die gerade Sprache der Texte ist vom Komponisten kräftig und klangvoll unterstrichen worden: ein kerniger Bläsersatz umgürtet die scharf profilierten, eingängigen Marschmelodien, die echt inspiriert sind. Ernst Boucke

Verlag Chr. Friedrich Vieweg, Berlin-Lichterfelde.

Johann Christoph Pez: Concerto Pastorale für zwei Block- oder Querflöten und Streicher mit Cembalo (Hilmar Höckner);
Johann Joseph Fux: Suite in *d*-moll für kleines Streichorchester und Cembalo (Hilmar Höckner);
G. Ph. Telemann: Divertimento *B*-dur für Streichorchester und Cembalo (Fritz Oberdörffer);
Joseph Haydn: Divertimento für Streichorchester, Flöte und zwei Hörner, op. 31 III (Arthur Egidi).

In der bekannten Sammlung: „Musikschätze der Vergangenheit" wird uns hier eine Reihe überaus empfehlenswerter Werke vorgelegt. Die leichte Ausführbarkeit macht sie für Schul- und Laienorchester besonders geeignet. Aber auch im Konzertsaal sollten diese Neudrucke einmal zu hören sein. Mit dem Konzert für zwei Blockflöten des Münchner Barockmeisters J. Chr. Pez gewinnt die Originalliteratur für Blockflöte eine wirkliche Bereicherung. Gewiß bleibt das Konzert vom ersten bis zum letzten Satz im Rahmen einer harmlosen und anmutigen Schäferei. Aber dieser Pastellton ist doch so echt und beschwingt, daß das Werk keineswegs ermüdend wirkt. Interessant ist ein Vergleich der beiden Werke von Fux und Telemann, die beide der Gattung der Ouvertüren-Suite angehören. Die im Jahre 1701 erschienene Suite von J. J. Fux bietet noch ganz im Stile des 17. Jahrhunderts eine Folge von Tanzsätzen, graziöse Spielmusik von französischer Eleganz. Ganz anders die Suite Telemans, die dieser im hohen Alter, also mindestens fünfzig Jahre später als Fux, für den Landgrafen von Darmstadt geschrieben hat. Der Meister, dessen Erfindungsgabe im Alter keineswegs nachgelassen hat, entwickelt hier eine

kühne Thematik, die schon deutlich den modernen Instrumentalstil ankündigt. Haydns Divertimento für Streichorchester und drei Bläser läßt uns diesen Stil der bewußten Überraschungen und spielerischen Melodiezerpflückung von seiner liebenswürdigsten Seite her kennenlernen. Das nicht allzu schwierige Stück ist bester Haydn. Die Bearbeitung der vier Hefte muß sowohl in Hinsicht auf die Treue den Quellen gegenüber, wie mit Rücksicht auf die praktische Verwendbarkeit als äußerst sorgfältig bezeichnet werden.

Dr. Ulrich Leupold

Neue Schallplatten

Die Schallplattenneuerscheinungen der letzten Monate bieten wiederum so viel stofflich Anregendes und technisch so ausgezeichnet Geglücktes, daß die Auswahl nicht leicht wird. Wir beginnen unsere Übersicht bei den großen Symphonikern, von denen Beethoven mit der gestrafften Wiedergabe der Pastorale durch Mengelberg und das Concertgebouw Orchester (Telefunken), Haydn mit der stellenweise überbetonten Darstellung seiner herrlichen *B*-dur-Symphonie Nr. 102 durch Kussewitzky und das Bostoner Symphonieorchester vertreten ist (Electrola). Hausegger wirbt nun auch auf der Platte für den „Ur-Bruckner", dessen monumentale 9. Symphonie er mit den Münchener Philharmonikern eindringlich gestaltet (Electrola). Von Mozart hören wir eine exakte Ausführung der Kleinen Nachtmusik durch Furtwängler (Grammophon), die uns zur klassischen Kammermusik überleitet.

Das in Deutschland jetzt sehr geschätze Pariser Calvet-Quartett bietet Beethovens op. 59, 2 prächtig ausgeschliffen (Telefunken), die Klaviersonate op. 109 genießt man in einer

plastischen und objektiven Darstellung durch Wilhelm Kempff (Grammophon). Das Klavier in Verbindung mit dem Orchester kommt ausgezeichnet zur Geltung in Strawinskys einfallsreichem Capriccio, dessen Solopart der Komponist selbst meistert, während Ansermet dirigiert (Columbia). Sprühende Soloklavierkunst virtuoser Art bietet Sigfried Grundeis mit Liszt und Ravel (Odeon). An den letztgenannten französischen Meister wird man ferner erinnert durch farbenprächtige Wiedergaben der Tondichtungen „Bolero" unter dem Komponisten selbst und „La valse" unter Albert Wolff, beidemal mit dem disziplinierten Lamoureux-Orchester (Grammophon). In Ravels eigenwertiger Orchestrierung erklingen weiterhin Mussorgskys „Bilder einer Ausstellung" durch die von Melichar geleitete Berliner Staatskapelle (Grammophon).

Eine Reihe von Ouvertüren und Opernbruchstücken gibt die übliche Auflockerung des Programms: der „Römische Karneval" von Berlioz, kürzlich erst durch Mengelberg nachgezeichnet, wird nun durch Harty und das treffliche Hallé-Orchester Manchester gestaltet (Odeon). Leopold Reichwein bietet mit der Wiener Staatskapelle die Freischütz-Ouvertüre kundig dar (Odeon), in sauberer Wiedergabe erklingen Vorspiel und Tänze aus „Aida" unter Schmidt-Isserstedt (Telefunken), Robert Heger formt gediegen die nicht gerade edle Ballettmusik aus „Margarethe" und Bruchstücke aus „Hänsel und Gretel" (Odeon). Zu lohnenden Vergleichen lockt die Gegenüberstellung zweier Aufnahmen des Rosenkavalier-Walzers durch den mehr tänzerisch straffenden Robert Heger (Odeon) und durch den weit symphonisch ausladenden Erich Kleiber (Telefunken). Tschaikowskys unbedeutender Walzer aus „Dornröschen" und Dvořáks mit Recht beliebte Humoreske dirigiert Melichar (Odeon).

Eine Reihe gelungener Gesangsaufnahmen liegen bei der Firma Odeon vor, die dagegen mit größeren Orchester- und Kammermusikaufnahmen nur sehr vorsichtig zu Werke geht. Lohmann gestaltet Schubert-Lieder eindrucksvoll, von Reinmar hören wir stimmschön Arien aus Margarethe und Othello, Verdi ist ferner vertreten mit einer klangvollen Don Carlos-Aufnahme durch Tancredi Pasero, Anny v. Stosch findet für Wagner und Mozart den passenden Ausdruck; Groh schmettert hell die Arie des Sängers aus „Rosenkavalier", Wladislaw Kiepura setzt seine schönen Stimmittel für „Manon" von Massenet ein. Ebenfalls Massenet („Cid") und außerdem Wagner („Lohengrin") ist auf einer Urlus-Platte vereinigt, die in einer sehr begrüßenswerten Reihe von Aufnahmen verstorbener Gesangsgrößen die Erinnerung an den Künstler wach hält. Dieselbe Reihe gedenkt ferner der leider jung verstorbenen rassigen Conchita Supervia mit Gesängen aus „Carmen".

Von den idealistischen Bestrebungen, ganze Opernwerke in Musteraufnahmen dem häuslichen Genuß zugänglich zu machen, ist zunächst die Darstellung von Bellinis für unseren Geschmack heute uneinheitlich wirkender „Norma" zu erwähnen, die unter Gui eine Anzahl bester italienischer Gesangskräfte vereint (Odeon). Ein Kranz edelster deutscher Stimmen rankt sich um Beechams trefflich durchscheinende Darstellung der „Zauberflöte": Lemnitz, Roswaenge, Hüsch, Strienz usw. Das ergibt ein Musizieren aus vollem Herzen! Da die Aufnahmen zudem technisch auf höchster Stufe stehen, schwelgt man dankbar im Genuß (Electrola).

Dr. Richard Petzoldt

Kleine Mitteilungen

Die Anschrift des **Landeskulturwalters Gau Berlin** — Landesleiter für Musik — lautet ab 23. September 1938: Berlin-Nikolassee, Am Kirchweg 33 (Mittelhof), Fernsprecher 806385. Die Geschäftsstelle der Arbeitsgemeinschaft Reichsmusikkammer-Musikinstrumentengewerbe ist nach Berlin SW 11, Dessauer Straße 37, verlegt. Fernsprecher wie bisher: 197518.

Herbstschulungslager für Privatmusiklehrer finden statt: Anfang Oktober in Hamburg, 6.—12. Oktober in Kettwig (Ruhr), 6.—12. Oktober in Neiße (O.-S.), 9.—15. Oktober in Sachsen, 12.—18. Oktober in Frankfurt a. O. Teilnehmergebühr 15.— RM. Meldungen an die Fachschaft Musikerziehung der Reichsmusikkammer, Berlin SW 11, Bernburger Straße 19.

In der japanischen Hafenstadt Nagasaki soll ein **Denkmal für Giacomo Puccini** errichtet werden. Bekanntlich ist die Stadt der Ort der Handlung in Puccinis „Madame Butterfly".

Nach den Mitteilungen der Deutschen Instrumenten-Zeitung (Nr. 8) betrug der **Ausfuhrüberschuß der deutschen Musikinstrumentenindustrie** des Altreichs jeweils im 1. Halbjahr der fünf letzten Jahre:

	1934	1935	1936	1937	1938
Mengenmäßig (dz)	19 847	23 540	26 780	30 523	29 969
Wertmäßig (1000 RM.)	8 988	9 847	11 984	13 040	12 309

Die in der zweiten Hälfte 1937 einsetzende rückläufige Welthandelskonjuktur besonders der Rohstoffmärkte konnte naturgemäß bei diesem konjunkturempfindlichen Gewerbezweig nicht vorüber-

gehen, doch ist in einzelnen Sparten, so z. B. bei Klavieren, eine weitere Exportsteigerung festzustellen. Der Durchschnittserlös konnte bei Klavieren gehalten werden: 1938 je Pianino 473 RM.; 1937 478 RM.; bei Flügeln 1938 je 1164 RM.; 1937 1256 RM. Beachtenswert ist die Ausfuhrsteigerung in Blechblasinstrumenten, die 1938 hauptsächlich nach Südosteuropa gingen; jedoch nur der Stückzahl nach. Der Durchschnittswert des einzelnen Instrumentes war z. B. 1937 64 RM. im Durchschnittsgewicht von 2,1 kg, dagegen 1938 nur 2 RM. im Durchschnittsgewicht von 0,09 kg. Auch bei Ziehharmonikas konnte der Durchschnittswert 1938 gegenüber 1937 nicht ganz gehalten werden (1938: 14 RM.; 1937: 16,2 RM.).

Die **Berliner Sing-Akademie** wurde von der Kgl. Akademie di Santa Cäcilia in Rom eingeladen, dort unter Leitung ihres Direktors Dr. Georg Schumann und unter Mitwirkung des Augusteum-Orchesters zwei Konzerte zu geben. Sie hat diese ehrenvolle Einladung angenommen und wird daran anschließend in Neapel und anderen italienischen Städten die großen Meisterwerke der deutschen Oratorienliteratur zur Aufführung bringen.

Die Elektroindustrie hat ein neues Verfahren zur **Verbesserung der Kirchenakustik** ausgebildet. Der so oft störende Nachhall in Kirchenräumen wird dadurch beseitigt, daß der Raum in kleine Felder aufgeteilt ist, in denen einzelne Lautsprecher die Stimme des Predigers übertragen. Aus diesem Mosaik der vielen kleinen Hörfelder soll sich eine günstige Hörsamkeit des gesamten Raumes ergeben. So sorgen z. B. zweiundvierzig Lautsprecher für gleichmäßige Schallverteilung in einem Raum, der bisher sieben Sekunden Nachhall hatte. Schon jetzt sind etwa hundertsechzig große oder mittelgroße Kirchen mit derartigen Höranlagen ausgestattet worden.

Der **Berliner Staats- und Domchor** ist für Oktober nach Breslau und in andere schlesische Städte eingeladen worden zu Konzerten mit geistlicher Musik und mit deutschen Liedern. Der Chor wird bei der Gelegenheit klassische und neuzeitliche Chormusik u. a. auch neue a cappella-Sätze seines Direktors Prof. Alfred Sittard zur Aufführung bringen.

Personal-Nachrichten

Aus Gesundheitsrücksichten hat Generalmusikdirektor **Hans Gelbke** in M.-Gladbach die Stadtverwaltung um seine Versetzung in den Ruhestand zum 1. April 1939 bitten müssen. Seinem Wunsch gemäß wurde er schon für den kommenden Konzertwinter, den er jedoch noch vorbereitet, beurlaubt. Als Gastdirigenten werden zunächst Rudolf Schulz-Dornburg (Köln) und der musikalische Leiter der Gladbacher Bühne, Theodor Wünschmann, tätig sein. Verhandlungen über die Nachfolge Gelbkes sind schon in die Wege geleitet.

Der namhafte Geiger Prof. **Adrian Rappoldi**, Lehrer am Dresdener Konservatorium, vollendete sein 60. Lebensjahr.

Theater und Oper

Basel. Das Stadttheater hat Mozarts „Idomeneo" in der Bearbeitung von Wolf-Ferrari und Dr. Ernst Leopold Stahl, für Mitte November als Schweizer Erstaufführung erworben.

Chemnitz. „Es gärt in Smaland", komische Oper in drei Akten von Fritz Tutenberg, Musik von Albert Henneberg, wurde von Intendant Dr. Schaffner zur Uraufführung am Chemnitzer Opernhaus in dieser Spielzeit angenommen.

Wien. „Harald Haarfager", Oper in 3 Akten nach dem Buch „Königsballade" von O. E. Groh, Text von O. E. Groh, Musik von Rudolf Wille, wurde von der Staatsoper Wien zur Uraufführung im Winter 1938/39 angenommen. Die Titelpartie wird Kammersänger Helge Roswaenge singen, dessen Idee die Oper ihre Entstehung verdankt.

Konzert-Nachrichten

Berlin. Das Landesorchester Berlin veranstaltet auch in diesem Jahr sechs große Symphoniekonzerte in der Hochschule für Musik. Dirigent: Generalmusikdirektor Fritz Zaun. Solisten: Lubka Kolessa, Georg Kulenkampff, Adolf Steiner, Alfred Sittard und Wilhelm Backhaus. Ein Konzert wird bestritten vom Staats- und Domchor unter Leitung von Prof. Alfred Sittard.

— Die „Stunde der Musik" beginnt im Oktober ihre fünfte Spielzeit. Wie vordem werden namhafte Künstler junge wertvolle Kräfte des deutschen Musiklebens der Öffentlichkeit vorstellen.

Breslau. Generalmusikdirektor Philipp Wüst bringt innerhalb der Philharmonischen Konzerte der Schlesischen Philharmonie zehn Werke zur Breslauer Erstaufführung, und zwar von Respighi, Mussorgsky-Ravel, Borodin, David (Symphonie *a*-moll), Sibelius, Schaub (Passacaglia und Fuge), Stefan, Rivier, Dohnanyi, Trapp (Violoncellokonzert). Prof. Hermann Behr plant für die Volkssymphoniekonzerte Erstaufführungen von Atterberg, Zielowsky, Zilcher, Kusterer und Buchal.

Breslau. Wie wir erfahren, wurde auf einer Sitzung des Musikausschusses beschlossen, einen großen Philharmonischen Chor in Breslau zu gründen, dessen Konzerte gemeinsam mit der Schlesischen Philharmonie durchgeführt werden sollen. Der Chor, dessen Leitung Generalmusikdirektor Philipp Wüst übernimmt, soll etwa 200—250 Mitglieder umfassen und damit zu einem aktiven, leistungsfähigen Kulturfaktor in der schlesischen Landeshauptstadt werden. Die Ausbildung der Stimmen übernimmt der bewährte Chormeister des Städtischen Opernhauses, Justus Debelak. Als erste Aufführung ist Verdis „Requiem" vorgesehen.

— Mit Beginn des Wintersemesters ist der Leiter des Musikwissenschaftlichen Instituts der Universität, Prof. Dr. Arnold Schmitz, für eine Vortragsreihe über „Die großen Meister der deutschen Musik" an die Schlesische Landesmusikschule verpflichtet worden. Außerdem übernimmt Prof. Dr. Schmitz an der Landesmusikschule die musikgeschichtliche Ausbildung der Studenten des Seminars für Privatmusiklehrer.

Düsseldorf. Unter dem Leitwort „Besinnliche Musik" bringen die 23. und 24. Burgmusik auf Schloß Burg a. d. Wupper am 15. und 16. Oktober Werke von Hermann Simon, Albrecht v. Hohenzollern, O. Gerster, Paul Carrière, Otto Leonhardt, Fritz Brandt, H. Chemin-Petit und Graener, darunter mehrere Uraufführungen. Es sprechen Paul Graener und Landesleiter Erhard Krieger.

Eisenach. Die Arbeitsgemeinschaft des Musikvereins und des Städtischen Orchesters bringt im kommenden Konzertwinter sieben Konzerte mit vorwiegend klassischer Musik. Drei Orchesterkonzerte leitet Musikdirektor Walter Armbrust, die beiden Chorkonzerte Conrad Freyse. Ein Beethoven-Konzert wird von Peter Raabe dirigiert. Drei Kammermusiken ergänzen das Winterprogramm.

Kowno. In dem bis auf den letzten Platz gefüllten Litauischen Staatstheater gab das Kammerorchester der Berliner Philharmoniker unter Hans v. Benda ein Konzert, mit dem es seine diesjährige Konzertreise durch die baltischen Staaten und Finnland außerordentlich erfolgreich begann.

Lübeck. Für die diesjährigen Meisterkonzerte sind verpflichtet der Kammermusikkreis Scheck-Wenzinger, das Peter-Quartett, Georg Kulenkampff und Wilhelm Kempff, das Quartetto di Roma und Karl Erb.

Sondershausen. Die Vortragsabende des seit April 1938 in städtische Verwaltung übernommenen Konservatoriums der Musik, das seitdem Prof. C. Corbach in den Ruhestand getreten ist, interimistisch von Alfred Gallitschke verwaltet wird, geben ein anschauliches Bild von der geleisteten Arbeit (u. a. Beethoven: 2. und 7. Symphonie; Grieg: Klavierkonzert mit dem jungen Walter König als Solisten, dem zugleich auch der Preis für die beste instrumentale Leistung zuerkannt wurde). Den Abschluß des Semesters bildete ein mehrtägiges Kammermusikfest unter Mitwirkung des Nowack-Quartetts, Sondershausen, des Zernick-Quartetts, Berlin, und des ehemaligen Lehrers am Konservatorium, Prof. Albert Fischer, Berlin.

Utrecht. Generalmusikdirektor Carl Schuricht, der seit einem Jahr zusammen mit dem holländischen Dirigenten Willem van Otterlo das Städtische Orchester in Utrecht betreut, wird am Aufbau des Musiklebens in Utrecht künftig tatkräftiger teilnehmen als bisher. Wie er mitteilte, will er in den nächsten drei Jahren dem Utrechter Musikpublikum eine größere Anzahl bisher unbekannter Werke, sowohl aus der Vergangenheit als aus der Gegenwart, vorführen.

Winterthur. Das Musikkollegium führt unter seinem bisherigen Dirigenten im kommenden Winter zwölf Abonnementskonzerte, fünf populäre Konzerte, eine Veranstaltung zugunsten der Unterstützungskasse für die Orchestermusiker, ferner vier Studienaufführungen mit zum großen Teil zeitgenössischen Werken (Frank Martin, Ravel, Britten, Beck, Wolf-Ferrari, Karl Heinrich David, Hindemith, E. G. Wolff, Alban Berg), während die anderen Konzerte vorzugsweise klassisch-romantischen Charakter tragen.

Wuppertal. Das Musikleben Wuppertals verspricht im kommenden Winter nicht nur zahlenmäßig, sondern auch inhaltlich ungewöhnliche Reichhaltigkeit. Generalmusikdirektor Fritz Lehmann leitet je sieben Abonnementskonzerte des Konzertvereins für die Stadtteile Barmen und Elberfeld (u. a. Bruckner: *f*-moll-Messe, Händel: Acis und Galathea, Bach: Johannespassion, Brahms: Requiem, Orff: Carmina burana, Beethoven: Missa solemnis). Der Kammermusikkreis Wuppertaler Künstler zeigt ebenfalls je sechs Veranstaltungen an, ferner zwei Chorsonderkonzerte mit alter Musik und mit zeitgenössischen Werken (Fritz Gerhard, Herbert Pfeifer, Kurt Lißmann). Sechs Meisterkonzerte des Konzertvereins bringen Künstler von Weltruf nach Wuppertal (u. a. die Berliner Philharmoniker unter de Sabata). Sechs Feierabendveranstaltungen von KdF. runden das Programm ab.

Prof. Paul Lohmann und
Prof. Franziska Martienßen-Lohmann

erteilen ihren Privatgesangunterricht **nicht mehr in Potsdam**
sondern ab 15. Oktober in ihrer neuen Wohnung
Berlin W 15, Meierottostr. 1 Am Fasanenplatz Tel. 92 03 12

Luise Gmeiner

Klavierkonzerte:

Bach, C-dur (f. 2 Klav.), d-moll
Mozart, Es-dur, d-moll
Beethoven, G-dur, c-moll, Es-dur, Chorfantasie
Weber, f-moll. Konzertstück
Schumann, a-moll
Chopin, e-moll
Brahms, d-moll, B-dur
Liszt, Es-dur, A-dur
Tschaikowsky, b-moll
d'Albert, h-moll
Strauß, Burleske
Rachmanninoff, c-moll
Dohnányi, e-moll op. 5
Dohnányi, Variationen über ein Kinderlied (Morgen kommt der Weihnachtsmann)
Grieg, a-moll
César Franck, Les Djinns
Kempff, Totentanz, Konzert in Suitenform
Trapp, op. 26
Scriabine, fis-moll op. 20
Höffer, op. 8
Stenhammar, d-moll



Anfragen an das Sekretariat und Auskunft über Unterrichtserteilung Charlottenburg, Niebuhrstr. 70
Anruf: 32 05 90

Unter den Pianistinnen verdient Luise Gmeiner den ersten Platz. Sie ist eine Künstlerin von Format. Berliner Tageblatt

---

Klavierpädagoge HEINZ SCHÜNGELER

unterrichtet in **Köln**, Gereonstraße 7/11 (E. Haas-Musikschule)
in **Hagen**, Haßleyerstraße 19 (Staatlich anerk. Musikseminar)

Die Sonderklasse Bachschule stellt sofort Klavierkonzerte für 1, 2, 3 u. 4 Klaviere (Bach-Vivaldi), Die Kunst der Fuge in der Einrichtung für 2 Klaviere (Schwebsch), das Wohltemperierte Klavier, Partita h-moll, Chrom. Fantasie und Fuge, Abreise usw.

Presse: Köln. Zeitung (Dr. W. Jacobs): **„... diese musikalische Erzieherarbeit H. Sch. ist maßgeblich geworden ...“**

Anfragen: **Hagen,** Haßleyerstraße 19 / Fernsprecher 23880

Aus Künstlerkreisen

Joseph Ahrens' Toccata und Fuge *C*-dur wurde kürzlich im Dom zu Haderslev in Dänemark durch Claudius Lipp mit großem Erfolg ausgeführt.

Prof. **Walter Niemann** (Leipzig) spielte mit großem Erfolg im Reichssender seiner Vaterstadt Hamburg Erstaufführungen eigener Klavierwerke („Rokoko"-Ballettsuite op. 148a; Zwei Barkarolen nach Worten aus Bindings Hamburger Novelle „Der Opfergang" op. 144; „Musik für ein altes Schlößchen" op. 147).

Das anläßlich des diesjährigen Internationalen Musikfestes in Baden-Baden mit bedeutendem Erfolg uraufgeführte „Symphonische Konzert" von **Helmut Degen** bringt Generalmusikdirektor Volkmann in seinem ersten diesjährigen Symphoniekonzert in Duisburg.

Karl Höller hat ein neues Orchesterwerk „Passacaglia und Fuge für Orchester" op. 25 (nach G. Frescobaldi) beendet.

Dr. **Helmuth Thierfelder** wurde vom Oberbürgermeister der Stadt Bochum eingeladen, in der kommenden Spielzeit den „Messias" von Händel und zwei Symphoniekonzerte des Städtischen Orchesters zu dirigieren.

Eduard Künneke ist mit der Komposition einer Oper beschäftigt. Im Mittelpunkt der Handlung soll Walther von der Vogelweide stehen.

Die nächsten Aufführungen von **Ottmar Gersters** Oper „Enoch Arden", die mit über fünfzig Bühnen die erfolgreichste Oper der letzten Jahre ist, sind u. a. in Bremen, Erfurt, Chemnitz, Krefeld und Wuppertal.

Im Rahmen der Philharmonischen Konzerte des Städtischen Orchesters Nürnberg gelangt am 2. Dezember eine Serenade von **Hermann Wagner** zur Uraufführung.

Das „Allegro symphonique" von **Marcel Poot** hat seit seiner erfolgreichen ersten Aufführung in Baden-Baden auch in weiteren Aufführungen in Brüssel, London, Wiesbaden und Edinburgh großen Beifall gefunden.

Walter Gieseking hat ein neues Werk „Variationen" für Flöte oder Violine und Klavier vollendet, dem als Thema die Arietta von Grieg op. 12, Nr. 1, aus dem 1. Heft der Lyrischen Stücke zugrunde liegt.

Die Pianistin **Liesel Cruciger** hat in Salzuflen, Orb, Aachen mit dem *G*-dur-Konzert von Beethoven und dem *A*-dur-Konzert von Liszt große Erfolge erzielt. Sie ist u. a. verpflichtet nach Berlin, Mühlhausen/Thür., Weißenfels, Rheydt, Rheinhausen, Mülheim-Essen, Krefeld, Düsseldorf.

Hermann Reutter ist mit der Komposition der Musik zu dem Ballett „Spiel von Liebe und Tod" beschäftigt. Die Uraufführung des neuen Tanzspiels findet unter der choreographischen Leitung von Sonja Korty in der neuen Spielzeit im Stadttheater Duisburg statt.

Kapellmeister **Hans Vogt**, der neuverpflichtete musikalische Oberleiter am Stadttheater Stralsund, dirigiert die Schwedentournee der Stralsunder Oper im November dieses Jahres, auf der insgesamt fünf schwedische Großstädte berührt werden. Zur Aufführung gelangt Mozarts „Figaros Hochzeit".

Die Altistin **Hildegard Hennecke** wurde für diese Saison u. a. engagiert zu Konzerten in Berlin (Prof. Kittel), Leipzig (Prof. Abendroth), Leipzig (Prof. Straube), Köln (Prof. Papst), Dresden (van Kempen), Essen (Bittner), Bielefeld (Dr. Hoffmann), Nürnberg (Demmer).

Die „Binding-Lieder" für 1 Singstimme mit Klavierbegleitung von **Erwin Zillinger** werden im kommenden Winter im Rahmen der Konzerte des Dresdner Tonkünstler-Vereins zur Aufführung gelangen.

Die Suite *a*-moll op. 36 für Streichquartett von **Karl Hasse** kam durch das Hennig-Quartett im Reichssender Breslau zu Gehör.

Paul van Kempen mit der Dresdner Philharmonie und GMD. Schulz-Dornburg in Köln brachten ein neues Orchesterwerk von **Paul Höffer**, „Symphonie der großen Stadt", zur Aufführung. Diese Symphonie wird ferner im Oktober im Reichssender Berlin und im November in der Singakademie Berlin gespielt.

Der Rundfunk Warschau brachte das Klavierquartett Nr. 3 op. 31 von **Max Trapp** zur Sendung.

Wilhelm Jerger, der junge ostmärkische Komponist, der kürzlich in den Vorstand des Wiener Philharmonischen Orchesters berufen wurde, wird in der kommenden Saison auch vielfach im Ausland aufgeführt werden. Sein „Concerto grosso" und die „Symphonischen Variationen über ein Choralthema", die auch Schuricht in Berlin zur Aufführung brachte, werden im September im englischen Rundfunk gespielt.

Sing-Akademie zu Berlin

Dirigent Prof. Dr. GEORG SCHUMANN

Aufführungen 1938/39

IM ABONNEMENT

17. Oktober 1938	**Brahms: Gesang der Parzen, Schicksalslied, Requiem**
27. Februar 1939	**Franz Schmidt: Das Buch mit den 7 Siegeln (Zum 1. Male)**
12. Mai 1939	**Haydn: Die Jahreszeiten**

AUSSER ABONNEMENT

16. November 1938	**Bach: h-moll-Messe**
18. u. 19. Dez. 1938	**Bach: Weihnachts-Oratorium**
2. April 1939	**Bach: Matthäus-Passion**
6. April 1939	**Bach: Johannes-Passion**
7. April 1939	**Bach: Matthäus-Passion**

Einlösung der vorjährigen Abonnements bis 8. Oktober. Anmeldung zuhörender Mitglieder und neuer Abonnenten in der Sing-Akademie, bei Bote & Bock und Wertheim. Zuhörerpreis jährlich RM. 16.—, Abonnementspreis RM. 12.—, 9.—, 6.—. Anmeldung singender Mitglieder: Dienstags und Freitags 16 bis 17 Uhr in der Sing-Akademie. Für neu eintretende, im Chorgesang noch nicht erfahrene Mitglieder wird ein Kursus für Chorgesang, beginnend Anfang Oktober, errichtet.

Musikalische Akademie

des Nationaltheater-Orchesters und Philh. Verein E. V. Mannheim

159. Konzertjahr 1938/39

Gesamtleitung: Staatskapellmeister **Karl Elmendorff**

1. 11. Oktober
   Dirigent: **Karl Elmendorff**
   Solist: **Georg Kulenkampff,** Violine
   Bach: Brandenb. Konzert G-dur
   Schumann: Violinkonzert d-moll*)
   Tschaikowsky: 6. Sinfonie h-moll

2. 1. November
   Dirigent: **Karl Elmendorff**
   Bruckner-Abend in Verbindung mit dem Bruckner-Fest der Stadt Mannheim
   Sinfonie Nr. 1, Linzer Fassung*)
   Sinfonie Nr. 4, Urfassung*)

3. 22. November
   Dirigent: **Karl Elmendorff**
   Solist: **Alfred Cortot,** Klavier
   Debussy: Prélude à «L'Après-Midi d'un Faune» / Chopin: Klavierkonzert Nr. 2 f-moll op. 21 / Berlioz: Phantastische Sinfonie op. 14

4. 13. Dezember
   Dirigent: **Herbert v. Karajan**
   Solist: **Gaspar Cassado,** Violoncello
   Cherubini: Ouvertüre zu »Anacreon« / Haydn: Violoncello-Konzert D-dur / Beethoven: Sinfonie Nr. 3 Es-dur

5. 10. Januar
   Dirigent: **Karl Elmendorff**
   Solist: **Cecilie Hansen,** Violine
   Schubert: Sinfonie Nr. 8 / Tschaikowsky: Violinkonzert D-dur op. 35
   Sibelius: 2. Sinfonie D-dur*)

6. 7. Februar
   Dirig.: **Bernardino Molinari,** Rom
   Vivaldi: Der Winter aus den »Vier Jahreszeiten«*) / Beethoven: Sinfonie Nr. 1 C-dur / R. Strauß: Tod und Verklärung / Respighi: Die Pinien von Rom

7. 28. Februar
   Dirigent: **Karl Elmendorff**
   Solistin: **Gertrude Rünger,** Sopran
   Reger: Mozart-Variationen und Fuge / Wagner: Wesendonck-Lieder
   Gottfried Müller: Orchesterkonzert in a-moll**)

8. 21. März
   Dirigent: **Karl Elmendorff**
   Solist: **Adrian Aeschbacher,** Klavier
   J. N. David: Partita*) / Brahms: Klavierkonzert B-dur op. 83 / Beethoven: Sinfonie Nr. 5 c-moll

*) Zum ersten Male **) Uraufführung

Änderungen des Programmplanes vorbehalten

Landesorchester Berlin

6 Symphonie-Konzerte

im Konzertsaal der Staatlichen Hochschule für Musik
Berlin-Charlottenburg, Fasanenstr. 1
Leitung: Generalmusikdirektor Fritz Zaun

1. Konzert: 8. Oktober 1938, 20 Uhr
   Solistin: **Lubka Kolessa,** Klavier
2. Konzert: 5. Nov. 1938, 20 Uhr, Staats- u. Domchor
   (Leitung: Prof. Alfred Sittard)
3. Konzert: 3. Dezember 1938, 20 Uhr
   Solist: **Georg Kulenkampff,** Violine
4. Konzert: 14. Januar 1939, 20 Uhr
   Solist: **Adolf Steiner,** Cello
5. Konzert: 11. Februar 1939, 20 Uhr
   Solist: **Alfred Sittard,** Orgel
6. Konzert: 11. März 1939, 20 Uhr
   Solist: **Wilhelm Backhaus,** Klavier,

Sonderkonzert

mit Kompositionen jünger, zeitgenössischer Tonsetzer
Leitung: Generalmusikdirektor Fritz Zaun

Eintrittspr. 1.— RM. Datum, Progr. usw. werden rechtzeitig bekanntgegeben

Übernahme von Konzertreisen im In- und Ausland; Begleitkonzerte

Anfragen an die Geschäftsstelle
des Landesorchesters, Berlin W 9, Linkstr. 13, Fernruf: 22 33 46



Neue erfolgreiche Kammermusik für Konzert und häusliches Musizieren!

ALFRED VON BECKERATH

Musik für drei Instrumente. Zwei Violinen und Violoncello oder Violine, Klarinette und Violoncello. (Besetzungs-Variationen auch mit Flöte, Oboe, Fagott, Bratsche, Kontrabaß) . . . . RM. **1.80**

KURT BRÜGGEMANN

Trio D-dur für Flöte, Violine und Viola RM. **2.50**

KARL HASSE

Kammersonate in 5 Sätzen op. 57, Nr. 2 für Violoncello und Klavier . . . . RM. **1.60**

ARMIN KNAB

Suite im alten Stil für drei Streicher (Violine, Viola, Violoncello - für chorische Besetzung Kontrabaß ad lib.) . . . . RM. **2.—**

HERMANN LILGE

Sonate op. 57 für Flöte und Klavier . . . . RM. **3.—**

GEORG PH. TELEMANN

Konzert für Oboe und Flöte mit Klavier (Cembalo), bearb. und herausg. von *Georg Havemann* RM. **1.60**

Zu beziehen durch alle Musikalienhandlungen

Verlangen Sie unsere ausführlichen Sonderprospekte oder Ansichtssendung!

Henry Litolff's Verlag / Braunschweig

Konzertveranstaltungen der Stadt Essen

KONZERTWINTER 1938/1939 Gesamtleitung: **ALBERT BITTNER,** Städtischer Musikdirektor

8 Orchester- und Chorkonzerte in der Vormiete
Großer Saal des Städtischen Saalbaues

1. Konzert: 27. September 1938
GEORG FR. HÄNDEL: Concerto d-moll
W. A. MOZART: Violinkonzert A-dur
ANTON BRUCKNER: 7. Symphonie E-dur
Solistin: **Maria Neuß,** Violine

2. Konzert: 18. Oktober 1938
HENK BADINGS: Heroische Ouvertüre (Uraufführung)
ROD. VON MOJSISOWICS: 6. Symphonie (in einem Satz, Uraufführung)
JOHS. BRAHMS: Klavierkonzert d-moll
MAX REGER: Variationen u. Fuge über ein Thema von Mozart
Solist: Prof. **Alfred Hoehn,** Klavier

3. Konzert: 22. November 1938
THEODOR BERGER: „Pulsende Natur" (letzter Satz a. d. Natursymphonie „Elemente", Uraufführung)
HANS PFITZNER: Konzert für Violoncello und Orchester*)
C. M. v. WEBER-G. CASSADÓ: Konzert für Violoncello und Orchester*)
L. v. BEETHOVEN: 6. Symphonie F-dur (Pastorale)
Solist: **Gaspar Cassadó,** Violoncello

4. Konzert: 6. Dezember 1938
G. B. PERGOLESI: Stabat mater*)
HEINZ SCHUBERT: Verkündigung*)
PETER CORNELIUS: Das große Domine*)
Solisten: Kammersängerin **Amalie Merz-Tunner,** Sopran; **Hildegard Hennecke,** Alt
Mitwirkende: Der Städtische Musikverein u. Damen des Opernchores

5. Konzert: 3. Januar 1939
MUZIO CLEMENTI: Symphonie D-dur*)
W. A. MOZART: Zwei Koloratur-Arien
RICH. STRAUSS: „Till Eulenspiegels lustige Streiche"*)
RICH. STRAUSS: Arie der Zerbinetta aus „Ariadne auf Naxos"
WINFRIED ZILLIG: Tanzsymphonie*)
Solistin: Kammersängerin **Erna Berger,** Koloratursopran

*) Zum ersten Male in Essen

6. Konzert: 28. Februar 1939
WINFRIED WOLF: Variationen über ein Thema von Poglietti
W. A. MOZART: Klavierkonzert Es-dur
L. v. BEETHOVEN: 7. Symphonie A-dur
Solist: Prof. **Winfried Wolf,** Klavier

7. Konzert: 14. März 1939
KURT ATTERBERG: Ballade u. Passacaglia*)
EDOUARD LALO: Violinkonzert
MAURICE RAVEL: Tzigane für Violine und Orchester
JOHS. BRAHMS: 2. Symphonie D-dur
Solistin: **Ginette Neveu,** Violine

8. Konzert: 25. April 1939
Hans-Pfitzner-Feier (anläßl. des 70. Geburtstages des Meisters)
Vorrede: Prof. Dr. W. Korte, Münster i. W.
HANS PFITZNER: „Von deutscher Seele", Romantische Kantate
Solisten: **Milli Engelmann-Gillrath,** Sopran; **Lore Fischer,** Alt; Kammersänger **Walter Ludwig,** Tenor; **Karl-Oskar Dittmer,** Barit.
Mitwirkende: Der Städtische Musikverein

8 Kammerkonzerte in 2 Vormiet-Reihen
im Kruppsaal des Städtischen Saalbaues

REIHE A.

1. Konzert: 9. Oktober 1938
L. v. BEETHOVEN: Streichquart. op. 130 B-dur
FRANZ SCHUBERT: Quartettsatz c-moll (Nachgelassenes Werk)
ROB. SCHUMANN: Streichquartett A-dur
Ausführende: Das **Peter-Quartett**

2. Konzert: 27. November 1938
L. v. BEETHOVEN: Streichquart. op. 18, 2 G-dur
W. A. MOZART: Streichquartett B-dur (Jagdquartett)
FRANZ SCHMIDT: Streichquartett A-dur*)
Ausführende: **Mozart-Quartett Salzburg**

3. Konzert: 15. Januar 1939
Kammerorchesterkonzert
JUL. WEISMANN: Sonatine für kl. Orchest.*)
ALFR. CASELLA: Scarlattiana*)
FRANZ SCHUBERT: Klaviersonate
HANS PFITZNER: Duo für Violine, Cello und Orchester*)
Solisten: **Arno Erfurth,** Klavier; **Alfred Kunze,** Violine; **Fritz Bühling,** Cello

4. Konzert: 5. März 1939
K. v. DITTERSDORF: Streichquartett
BELA BARTOK: Streichquartett a-moll op. 7
OTTMAR GERSTER: Streichquartett D-dur
Ausführende: Das **Folkwang-Quartett**

REIHE B.

1. Konzert: 23. Oktober 1938
JOHS. BRAHMS: Klaviertrio C-dur
MAURICE RAVEL: Klaviertrio A-dur*)
P. TSCHAIKOWSKY: Klaviertrio a-moll
Ausführende: Das **„Claudio Arrau-Trio"**

2. Konzert: 11. Dezember 1938
AUG. WEWELER: Streichquart. E-dur op. 35*)
MAX REGER: Sonate f. Klarinette u. Klavier
FEDERIGO GHEDINI: Concerto für 4 Holzbläser und Klavier*)
JOHS. BRAHMS: Streichquart. c-moll op. 51, 1
Ausführende: **Häusler-Quartett,** Bochum
Otto Stöckigt, Klarinette
Die **Folkwang-Bläservereinigung**
Albert Bittner, Klavier

*) Zum ersten Male in Essen

3. Konzert: 12. Februar 1939
KARL HÖLLER: Streichquartett*)
L. v. BEETHOVEN: Streichquartett a-moll op. 132
Ausführende: Das **Strub-Quartett**

4. Konzert: 26. März 1939
Kammerorchesterkonzert
G. PAISIELLO: Ouvertüre La scuffiara*)
FRIEDEMANN BACH: Sinfonia D-dur*)
G. B. VIOTTI: Violinkonzert a-moll
PETRASSI: Introduzione ed allegro
GUST. SCHWICKERT: Concertino*)
Solistin: **Lilia d'Albore,** Violine

Sonderkonzerte
im Saalbau, Großer Saal

4. November 1938
Klavierabend Alfred Cortot (Paris)

8. November 1938
Beethoven-Abend Leitung: Albert Bittner
Solist: **Georg Stieglitz,** Klavier
L. v. BEETHOVEN: 4. Symphonie / Klavierkonz. c-moll / 5. Symph.

16. November 1938 (Bußtag)
Orgelfeierstunde
unter Mitwirkung des **Schubertbundes Essen** (Ltg.: Peter Jansen)
Solist: **Ernst Kaller,** Orgel

2. April 1939 (Palmsonntag)
Die Matthäus-Passion (Joh. Seb. Bach)
Leitung: Albert Bittner
Solisten: **Susanne Horn-Stoll,** Sopran; **Gertrud Freimuth,** Alt; **Heinz Marten,** Evangelist; **Hans Friedr. Meyer,** Jesus
Mitwirkende: Der Städt. Musikverein; das Städt. Orchester

24. April 1939
Vorkonzert zum 8. Vormietkonzert
„Von deutscher Seele" (Hans Pfitzner)
Romantische Kantate

Konzerte der Stadt SOLINGEN 1938/1939

in Verbindung mit der NS.-Gemeinschaft „Kraft durch Freude"

Orchester: **Bergisches Landesorch. Solingen-Remscheid**
Chor: **Städtischer Singverein**
Leitung: **Städtischer Musikdirektor Werner Saam**

A. 7 Sinfonie- und Chorkonzerte

13. Oktober 1938 — **Händel:** Orgelkonzert g-moll (Solist: Herbert Rafflenbeul) **Beethoven:** Die IX. Sinfonie

16. Novbr. 1938 — **Hasse:** Hymnus für Solo, Chor und Orchester **Bruch:** Violinkonzert g-moll **Brahms:** III. Sinfonie Solistin: Nora Ehlert, Violine

1. Dezemb. 1938 — **David:** Sinfonie a-moll **Reger:** Variationen über ein Thema von Mozart **Brahms:** Klavierkonzert B-dur Solist: Prof. Kempff

12. Januar 1939 — **Donizetti:** Sinfonia concertata **Sibelius:** Violinkonzert **Tschaikowsky:** VI. Sinfonie h-moll Solist: Robert Soetens, Violine, Paris

2. März 1939 — **Graener:** Gotische Suite **Schumann:** Klavierkonzert **Bruckner:** IV. Sinfonie Solist: Hans Bork, Klavier

23. März 1939 — Gastkonzert d. Reichssinfonie-Orchesters unter Leitung von Prof. **Adam**

7. April 1939 — **Pfitzner:** „Von deutscher Seele" Solisten: Gunthild Weber, Sopran, Frankfurt Eva Jürgens, Alt, Wuppertal Josef Witt, Tenor, Staatsoper Wien H. H. Nissen, Baß, Staatsoper München

B. 3 Kammermusikabende

8. Dezbr. 1938 — Orgelabend Prof. **Boell,** Breslau

3. Novbr. 1938 — Liederabend **Erna Berger,** Staatsoper Berlin

13. Februar 1939 — **Strub-Quartett** (Reger, Höller, Beethoven)

C. Sonderkonzerte

8. Oktober 1938 — Prof. Ludw. Hoelscher spielt für den Theaterneubaufond **Pfitzner:** Vorspiel zu „Kätchen von Heilbronn" **Schumann:** Cellokonzert **Trapp:** Cellokonzert (unter Leitung d. Komponisten) **Haydn:** Cellokonzert

12. Oktober 1938 — Werkkonzert: Prof. Dr. **Graener** dirigiert Beethovens V. Sinfonie in einem Solinger Betrieb

14. Oktober 1938 — Werkpause des Bergischen Landesorchesters unter Werner Saam

D. »Eine bunte Reihe«

u. a. Liederabend mit Domgraf-Faßbaender Operettenabend „Von Strauß bis Künnecke" Tanzabend Mary Wigmann

E. 3 Konzerte in Solingen-Ohligs

u. a. Kammermusik- und Liederabend mit dem Riele Queling-Quartett Prof. J. M. Hauschild, Bariton, Berlin

F. 3 Konzerte in Solingen-Wald

u. a. Sinfoniekonzert: **Weber:** Euryanthe **Brahms:** Violinkonzert **Dvorak:** 5. Sinfonie (Solist: Konzertmeister Deutz vom Bergischen Landesorchester)

G. »Konzerte junger Künstler«

H. Schulkonzerte

Konzerte der Stadt Wuppertal

1938/1939

Städtischer Konzertverein

Leitung: Fritz Lehmann

Mitwirkend:
Das Städtische Orchester, Städtischer Singverein Barmen, Elberfelder Gesangverein, Lehrergesangverein

7 Abonnements-Konzerte W.-Barmen

Chorwerke: Bruckner-Messe in f; Händel: Acis und Galatea; Bach: Johannespassion. Solisten in d. Sinfoniekonzerten: **Anna Antoniades,** Klavier; **Eduard Erdmann,** Klavier; **Alma Moodie,** Violine; **K. M. Schwamberger,** Cello; in den Kammerkonzerten: **Anton Schoenmaker,** Violine; das **Calvet-Quartett,** Paris.

7 Abonnements-Konzerte W.-Elberfeld

Chorwerke: Brahms: Requiem; Carl Orff: Carmina Burana; Beethoven: Missa solemnis. Solisten in den Sinfoniekonzerten: **Georg Kulenkampff,** Violine; **Tibor de Machula,** Cello; **Wilhelm Kempff,** Klavier; in den Kammerkonzerten: **Enrico Mainardi,** Cello; **Eva Jürgens,** Alt; **Julia Menz,** Cembalo; **H. Bornemann,** Violine; **A. Hesse,** Flöte.

6 Meister-Konzerte W.-Elberfeld

Maria Müller, Sopran; **Franz Völker,** Tenor; **Alfred Cortot,** Paris, Klavier; **Heinrich Schlusnus,** Bariton; **Elly-Ney-Trio; Berliner Philharmoniker** (Leitung Victor de Sabata); **Wilh. Backhaus,** Klavier.

6 Feierabend-Veranstaltungen der NS.-Gemeinschaft „Kraft durch Freude"

Liederabend **Jos. v. Manowarda,** Bariton; Brahms: Requiem; Heiterer Vortragsabend **Eckersberg-Ursica;** Carl Orff: Carmina Burana; **Landesorchester** Gau Düsseldorf: „Bei den Meistern der heiteren Muse"; Liederabend **Peter Anders,** Tenor.

12 Konzerte des Kammermusikkreises Wuppertaler Künstler

1. Seltene Schätze des Barock; 2. Deutsche Romantik; 3. Zeitgenössisches Schaffen.

2 Sonderkonzerte Wuppertaler Chorvereinigungen

1. Ur- und Erstaufführungen Wuppertaler Komponisten.
2. Alte und neue Chormusik- und Instrumentalwerke.

2 Konzerte der Städtischen Singschule

Deutscher Sinn und deutsche Art. Alte und neue Volkslieder. Leitung **E. Pack.**

Geschäftsstelle:
Wuppertaler Konzertdirektion R. Wylach, Germanenstr. 41 / Tel. 50539

Neue Orchesterwerke

Komponist	Werk	Beschreibung
WALTER ANDRESS	**Wiener Rhapsodie** Orchesterbesetzung: 2, 2, 2, 2 - 3, 2, 3 - Schl. - Str. Spieldauer: 15 Minuten	Anmut und Liebenswürdigkeit Wiener Landschaft spiegeln sich in diesem Stück des jungen Komponisten, der zu den Begabtesten des Ostmärkischen Nachwuchses zählt.
HENK BADINGS	**Symphon. Variationen** Orchesterbesetzung: 3, 3, 3, 3 - 4, 3, 3, 3 - Schl. - Cel. - Str. Spieldauer: 16 Minuten	„Genial, kraftstrotzend, ein Meisterwerk" bezeichnet die Presse einmütig diese Musik. Die Variationen, die unter Karl Böhm zur Uraufführung kamen, stellen einen Höhepunkt in dem Schaffen des von wahrem Ethos erfüllten holländischen Komponisten dar.
FRIEDRICH BAYER	**Ballettsuite** Orchesterbesetzung: 3, 3, 3, 3 - 4, 3, 3, 1 - Schl. - Cel., Hfe. - Str. Spieldauer: 24 Minuten	Unter den jungen Wiener Komponisten nimmt Friedrich Bayer eine besondere Stellung ein. Die Ballettsuite ist eine Folge echt empfundener, von Frohsinn getragener, glänzend instrumentierter Stücke.
M. BRUSSELMANS	**Orchestersuite nach den Capricen von Paganini** Orchesterbesetzung: 3, 3, 3, 3 - 4, 3, 3, 1 - Schl. - Cel., Hfe. - Str. Spieldauer: 17½ Minuten	Virtuosenstücke für Orchester, eine ebenso großartige, wie eigenartige Partitur. Auf Themen aus den Capricen von Paganini aufgebaut, bietet diese Suite des flämischen Komponisten den einzelnen Orchestergruppen die Möglichkeit, ihr ganzes Können in brillanter Weise darzulegen.
PIERO CALABRINI	**La Rocca degli Ostinati** **(Favola sinfonica)** Orchesterbesetzung: 3, 3, 3, 3 - 2, 3, 3, 1 - Schl. - Cel., Hfe. - Str. Spieldauer: 12½ Minuten	Das neue Stück Calabrinis, dessen Appeninische Suite überall größte Erfolge aufweisen konnte, ist knapp in der Form, überzeugend im Ausdruck und von einem starken dramatischen Schwung getragen.
EDVIN KALLSTENIUS	**Dalsland-Rhapsodie** op. 22 Orchesterbesetzung: 2, 2, 2, 2 - 2 (4), 2, 1 (2) - Schl. - Str. Spieldauer: 7¼ Minuten	Altschwedische Weisen aus dem Dalsland, einer Nachbarprovinz des berühmten Värmland, sind der musikalische Stoff zu diesem beschwingten und nachdenklichen Stück.
TH. H. LESCHETIZKY	**Filmszenen** Orchesterbesetzung: 2, 2, 2, 2 - 3, 2, 3 - Schl. - Str. Spieldauer: 9 Minuten	Leidenschaftlichkeit und formale Geschlossenheit zeichnen dieses Stück des Wiener Komponisten aus, das durch seinen Abwechslungsreichtum besonders fesselnd ist. Es gehört zu den besten Beispielen „gehobener Unterhaltungsmusik".
B. PAPANDOPULO	**Concerto da camera** op. 11 Orchesterbesetzung: Sopran, Klavier, Violine, Piccolo, Flöte, Oboe, Engl. Horn, Klarinette, Baßklarinette und Fagott Spieldauer: ca. 20 Minuten	Klarheit und Temperament vereinigen sich in diesem interessanten Stück des jugoslavisch-griechischen Komponisten. Die Klangwirkungen der originellen Besetzung (Koloraturgesang ohne Text!) kommen wirkungsvoll zur Geltung. Mit Erna Berger großer Erfolg beim Stuttgarter Musikfest.
MARCEL POOT	**Allegro Symphonique** Orchesterbesetzung: 2, 2, 2, 2 - 4, 2, 3, 1 - Schl. - Str. Spieldauer: 7 Minuten	Der Sensationserfolg des diesjährigen Musikfestes in Baden-Baden. Das kurze, humorvolle, präzise, leuchtkräftige und optimistische Stück hat den jungen Flamen mit einem Schlag weltberühmt gemacht.
G. A. SCHLEMM	**Polka-Fughetta** Orchesterbesetzung: 2, 2, 2, 2 - 3, 2, 3 - Schl. - Cel., Hf. - Str. Spieldauer: 9 Minuten	Ein heiteres, apart harmonisiertes und spritzig instrumentiertes Stück des jungen deutschen Komponisten. Dank seiner musikalisch sauberen Haltung und seinem rhythmischen Schwung wird dieses Werk sich in jeder Art von Programmen als dankbares Zugstück erweisen.
ALFRED UHL	**Eine vergnügliche Musik** **aus der deutschen Kleinstadt** Orchesterbesetzung: 1, 2, 2, 1 - 2, 2, 2 - Schl. - Hf. - Str. Spieldauer: 11 Minuten	Unterhaltungsmusik im besten Sinne, leicht eingänglich, „vergnüglich", dabei auch lebensvoll und nicht ohne Humor. Uhl ist einer der jüngsten ostmärkischen Komponisten.
ERNST L. URAY	**Tanzstück** Orchesterbesetzung: 2, 2, 2, 2 - 4, 2, 3 - Schl. - Hf. - Str. Spieldauer: 8 Minuten	Heitere Tanzrhythmen beherrschen diese leicht dahinfließende, frohlaunige Musik. Uray, ein junger, aus Graz gebürtiger Komponist, ist in letzter Zeit mehrfach im Rundfunk hervorgetreten.
WINFRIED ZILLIG	**Tanzsinfonie** Orchesterbesetzung: 2, 2, 3, 2 - 3, 4, 3, 1 - Schl. - Cel., Hfe., Klav. - Str. Spieldauer: 21 Minuten	Marsch- und Tanzrhythmen, heroische und machtvolle, groteske und ironische Erscheinungen. Eine großangelegte, blendend instrumentierte, effektvolle Orchestersuite, die Zeugnis einer starken geistigen Haltung gibt. Ein für die junge deutsche Generation repräsentatives Werk.

Universal Edition

Verantwortlich für die Schriftleitung: Für den Teil „Berliner Musikleben“ wie für alle Berlin betreffenden Beiträge: Paul Schwers, Berlin-Südende, Doelle-Straße 48. — Verantwortlich für den gesamten übrigen redaktionellen Inhalt: Dr. Richard Petzoldt, Berlin-Wilmersdorf, Rudolstädter Straße 127. — Verantwortlich für den Anzeigenteil: Elly Schumacher, Berlin-Südende, Doelle-Straße 48. — Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel, Leipzig C 1. Erfüllungsort und Gerichtsstand Leipzig. II. Vj. D. A. 950

Wohnungs-Tafel
Künstler / Unterricht / Institute

Gesang

Sopran und Mezzosopran

Helene Fahrni Oratorien u. Lieder. Leipzig C 1 Lortzingstraße 14II, Tel. 22289

Hilde GAMMERSBACH Sopran / Oratorien-Lieder KÖLN-Roisdorf, Bonner Str. 31, Tel. Bonn 5762

Eva Gilbert-Lessmann Konzert- und Oratoriensängerin (Sopr.) Hamburg 39, Agnesstr. 37

Adine Günter-Kothé hoher Sopran SEKRETARIAT: GLIMPF BERLIN W 15, Xantener Straße 14 / Telefon 925727

Edith Laux Oratorien / Liederabende. Leipzig S 3 Kaiser-Wilhelm-Str. 69 / Ruf 33667

MARGOT MÜLLER — Oratorien • Lieder / Sopran — Hagen (Westf.), Fleyerstraße 16

ELSE REUTER-NEEB Konzert- und Oratoriensängerin - Sopran Weilburg/Lahn Adolfstraße 5, Tel. 514

ELSE RUECKER Konzert- und Oratoriensängerin — Sopran Wiesbaden, Dotzheimer Straße 51, Telefon 208 97

Marta Schilling Sopran · Lied, Oratorium Berlin-Zehld., Sven-Hedin-Str. 64 · 848622

Sopran und Mezzosopran

Lotte Schrader Sopran, Oper-Konzert-Oratorium Sekretariat: Berlin-Charlottenburg 1 Fernsprecher 345977

Aenny Siben Oratorien und Lieder Frankfurt a. M., Wiesenau 11, Tel. 75637

Heddy VOSS Sopran / Berlin, Kaiserdamm 83II Wuppertal-Barmen, Brahmsstr. 4

Hilde Wesselmann Sopran—Oratorium—Lied W.-Barmen, Oberbergische Str. 64. Tel. 60009

Alt

Lore Fischer ORATORIEN / LIEDERABENDE Stuttgart W, Gaußstr. 74, Fernruf 65394

RUTH GEERS ORATORIEN — LIEDER — ORCHESTERGESÄNGE SEKR.: BERLIN-CHARLOTTENBURG 1. TEL. 345977

Eva Jürgens ALT-MEZZO W.-Barmen, Wertherhof 6, Tel. 52291

Vera Littner Oratorien / Lieder / Arien Dresden-A. Tiergartenstraße 226 / Ruf 46697

Hede WEIMANN Oratorien, Liederabende KIEL, Schillerstraße 7 / Telefon 7089

Bariton

Hans Friedrich MEYER LIED-ORATORIUM, Berlin-Neuwestend, Bolivarallee 7, Tel. 991682

Nummer 40 · 7. Oktober 1938

Allgemeine Musikzeitung

Rheinisch-Westfälische Musikzeitung · Süddeutscher Musikkurier
Berlin · Leipzig · Köln · München
65. Jahrgang

Verdi-Heft

zum 125. Geburtstage des Meisters am 10. Oktober

Postversand ab Leipzig

ALLGEMEINE MUSIKZEITUNG

Hauptschriftleitung und Geschäftsstelle: Berlin-Südende, Doelle-Straße 48 • Fernspr. 75 12 38

Telegramm-Anschrift: Musikzeitung Berlin-Südende. Bankkonto: Deutsche Bank und Diskonto-Gesellschaft, Depositenkasse L III, Berlin-Tempelhof. Postscheckkonto: Berlin 283 28. Zu beziehen durch die Geschäftsstelle Berlin-Südende, Doelle-Straße 48, und Köln a. Rh., Am Hof 30—36, sowie durch alle Musikalien- bzw. Buchhandlungen und Postanstalten.

Geschäftsstelle für die Rheinprovinz und Westfalen: Musikalienhandlung P. J. Tonger, Köln a. Rh., Am Hof 30—36; Fernsprecher 225948; Postscheckkonto: Allgemeine Musikzeitung Köln 55923 • Schriftleitung: Studienrat Alois Weber, Köln-Deutz, Markomannenstraße 12; Fernsprecher 12674

Geschäftsstelle für München und Süddeutschland: Süddeutsche Konzertdirektion Otto Bauer, G.m.b.H., München, Wurzer Straße 16, u. Musikalienhandlung Otto Bauer, München, Maximilianstraße 5 • Stadtauslieferungsstelle für Groß-Berlin: Bote & Bock, Berlin W 8, Krausenstraße 61 • Auslieferung in Leipzig: Breitkopf & Härtel, Leipzig C 1, Nürnberger Straße 36—38 • Die Zeitung erscheint jeden Freitag, vom 15. Juli bis 1. September zweiwöchentlich • Bezugspreis durch Postzeitungsamt und den Buchhandel bezogen RM. 6.25 vierteljährlich einschließl. Bestellgeld • Bei Versand nach dem Ausland werden Porto und Streifbandkosten berechnet • **Preis der Einzelnummer RM. 0.70**

Anzeigenpreise werden nach Millimeterzeilen berechnet. Zur Zeit gilt Preisliste Nr. 5 vom 1. Januar 1938. Ausführliche Auskunft auf schriftliche Anfragen
Für unverlangt eingesandte Manuskripte keine Gewähr. Rückporto ist beizufügen

Allgemeine Musikzeitung

Wochenschrift für das Musikleben der Gegenwart

RHEINISCH-WESTFÄLISCHE MUSIKZEITUNG / SÜDDEUTSCHER MUSIK-KURIER

Herausgeber: Paul Schwers

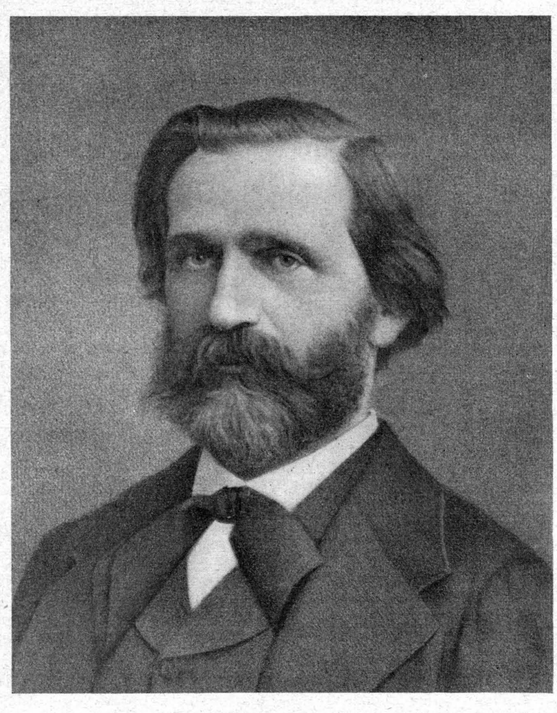
65. Jahrgang | Berlin, Leipzig, Köln, München, 7. Oktober 1938 | Nummer 40

Verdi und die italienischen Komponisten der Gegenwart

Von Alfredo Casella, Siena-Rom

Seit fast einem Vierteljahrhundert machte die Gestalt Verdis in Italien eine Periode der Verdunkelung durch. Es war dies die Wagner-Epoche, und es schien, als ob der Triumph des Leipziger Meisters das Ende des italienischen Musikdramas des 19. Jahrhunderts bedeutet hätte. Der Krieg hat die Dinge zurechtgerückt. Wagner hat nichts von seinem Ruhm noch von seiner gewaltigen Volkstümlichkeit verloren. Aber man hat gesehen, daß in Wirklichkeit das Theater, das er vor allem bekämpft — und besiegt — hatte, dasjenige der Meyerbeer, Halévy und der kleineren Italiener gewesen war, und daß der Genius Verdis aus dieser Prüfung nur reiner, leuchtender und stärker als erst hervorging.

Und so wurde denn ein neuer Zustand in den Beziehungen zwischen Verdi und den italienischen Komponisten von heute geschaffen. In der gegenwärtigen Wiedergeburt der italienischen Musik, die sich von so vielen fremden Einflüssen, denen sie in der jüngstvergangenen Periode der Schwäche unterlegen war, befreit, erscheint uns Verdi lebendiger denn je. Heute verstehen wir, was seine letzten Opern bedeuteten und lernen auch Verdi verstehen, — nicht als jenen gefälligen und improvisierenden Musikanten, den allzuviele in ihm sehen wollten, sondern als ein wundervolles Beispiel schöpferischer Gewissenhaftigkeit und gestaltenden Willens. Es ist nicht übertrieben, wenn man sagt, daß im Falstaff — in diesem wunderbaren Musikdrama, das wie eine Brücke über das verflossene Jahrhundert gebreitet ist, ohne es zu berühren, und so das 18. Jahrhundert mit unserer Zeit verbindet — unsere musikalische Jugend die allergrößte Anleitung und den sichersten Wegweiser für die nächste Zukunft gefunden hat.



Giuseppe Verdi

In diesem Sinne ist Verdi heute Lehrmeister der jungen italienischen Generationen ebensogut wie Vivaldi, Domenico Scarlatti, Frescobaldi oder auch Monteverdi. Angesichts der Gefahren gewisser für uns nicht angemessener Theorien muß daran erinnert werden, daß auch zu der Zeit, als die chromatische Pracht eines

Tristan erstand, in Italien ein Mann lebte, der nur den wesentlichen diatonischen Charakter unserer Musik aufrechterhielt, selbst auf die Gefahr hin, im Augenblick — was die Geschichte später gründlich dementiert hat — weniger kühn, weniger „modern" zu erscheinen, wie jener andere. Ein geschichtliches Schulbeispiel, das die jungen italienischen Musiker von heute tief bedenken. Und sie tun recht daran.

Bekenntnis zu Verdi

Von Generalmusikdirektor Prof. Dr. Karl Böhm, Dresden

Die Sehnsucht nach dem Süden hat den deutschen Musikern von jeher im Blute gelegen. Immer wieder zog es die besten und deutschesten von ihnen dorthin — ich erinnere nur an Schütz, Händel, Mozart —, um bereichert durch die Formklarheit des Südens und geläutert in ihre Heimat zurückzukehren. Andererseits aber haben auch sie mit ihrem nach innen gewandten, linearen musikalischen Denken sichtbare Spuren in der italienischen Kunst hinterlassen, so daß man bei allen großen Komponisten — hier wie dort — eine Verschmelzung von bodenständigem Musikgeist und fremden Formelementen beobachten kann, die um so inniger und überzeugender wirkt, je stärker die nationale Konstante des schöpferischen Meisters ist.

Indem wir schon auf diese Weise, meist unbewußt, Eigenheiten italienischer Musik in uns aufnehmen, ist es eigentlich ganz selbstverständlich, daß uns Deutschen, zumal als Dirigenten, die italienische Musik „liegt", und das wird in verstärktem Maße für die Musiker zutreffen, die aus den südlichen Gebieten des Reiches stammen. So ist es nur natürlich, daß ich als gebürtiger Grazer auch zu dem italienischen Form- und Klangideal von Anfang an eine starke innere Beziehung gehabt habe.

Meine ganz besondere Vorliebe hat immer Giuseppe Verdi gegolten, den ich neben den großen Dramatikern der deutschen Opernbühne für einen der genialsten Musikdramatiker aller Zeiten und Länder halte; für ein Bühnengenie, das mit unfehlbarem Instinkt für Sänger und Publikum gestaltet. Seine Szenen halten in ihrem Wechsel von kurzen schlagkräftigen, die Handlung zuspitzenden Parlandostellen und breit ausströmenden rein musikalischen Nummern immer in Spannung. Vor allem hat er stets darauf geachtet, daß sich kein falsches Pathos einschleicht und seine Personen sich natürlich geben, sprechen und handeln als Menschen von Fleisch und Blut. Zugleich war er ein Meister, der an Weite künstlerischer Spannkraft und an Wandlungsfähigkeit kaum von einem anderen übertroffen worden ist. Aber das Größte an ihm ist, daß er bei allen Entwicklungsphasen, die er durchlaufen hat, bei allen Anregungen, die er aufgenommen hat, sich immer treu geblieben ist. Er hat seinen großen Zeitgenossen Richard Wagner rückhaltlos und ehrlich bewundert. Aber er hat ihn nie kopiert, weil er erkannt hatte, daß die Voraussetzungen in Italien und Deutschland verschiedene waren, sowohl im Hinblick auf Sänger und Publikum als auch auf die geschichtliche Entwicklung der Opernform als solcher. Mahnend schreibt er als Sechsundsiebzigjähriger nach dem großen Erfolg seines „Othello" in London: „Wenn die Deutschen von Bach ausgehend zu Wagner gelangt sind, so tun sie das als gute Deutsche und alles ist in Ordnung. Aber wenn wir, Nachkommen eines Palestrina, Wagner nachahmen, so begehen wir ein musikalisches Verbrechen und tun etwas Unnützes, wenn nicht gar Schädliches."

Dieser Zug seiner Künstlerpersönlichkeit hat ihn vielleicht am meisten uns Deutschen nahegebracht, zumal in einer Zeit, die, wie die unserige, die Größe und Echtheit des Schaffens in dem kompromißlosen, volks- und heimatverbundenen Bekenntnis des Schöpfers erkennt. Aus diesem Grunde ist auch die Pflege seiner Werke von unseren deutschen Bühnen eine selbstverständliche Pflicht. Darüber hinaus aber stellt er dem Dirigenten klangliche, dirigiertechnische und nachschöpferische Aufgaben, die mit einem großzügigen „Al-fresco-Dirigieren" allein, hinter dem sich nur zu oft leere Routine verbirgt, nicht befriedigend gelöst werden können. Selbstverständlich erfordert das italienische „Brio" ein leidenschaftliches, nicht aber ein zügelloses Temperament oder gar ein lärmendes Dahinstürmen. Das ist ja gerade das Kennzeichen südlichen Formwillens, daß selbst im höchsten Affekt vom Sänger wie vom Orchester ein beherrschter Ton verlangt wird, daß die Tongabe auch hier noch biegsam, durchsichtig und kantabel bleibt. So fordert Verdi vom Dirigenten einmal ein federndes, elastisches „Gespanntsein", ein von Energie erfülltes Führen. Zum anderen aber setzt er beim Dirigenten größtes Anpassungsvermögen voraus, ein „Gelöstsein", das den Sänger nirgends an der Entfaltung und dem Ausspinnen der melodischen Linie hindert. Denn schließlich ist für den Italiener noch immer der Gesang das Primäre und das Orchester doch mehr oder weniger nur Stütze und Begleitung.

Hier liegen die Schwierigkeiten besonders für die deutschen Interpreten italienischer Musik und zumal bei einem Dramatiker wie dem mittleren und späten Verdi. Setzt die nachschaffende Wiedergabe eines Opernwerkes überhaupt beim Dirigenten die Fähigkeit voraus, mit der eigenen Auffassung vom Werk die Intentionen des seine Rolle gestaltenden Sängers zu einem Ganzen verbinden zu können, so gilt das in höchstem Maße von Verdis Opern. Er muß führen, ohne daß seine leitende Hand vom Sänger und Hörer gespürt wird. Wie ein guter Regisseur muß er die Fäden des musikalischen Geschehens gleichsam unsichtbar in der Hand halten, um sie bald locker zu lassen, bald straffer anzuziehen.

Keinesfalls aber wird man seiner Eigenart gerecht, wenn man einer früheren, zumal in Deutschland verbreiteten Meinung zufolge glaubt, bei jedem hohen Ton eine Fermate einlegen zu müssen oder denkt, nicht oft genug ein willkürliches Rubato anbringen zu können. Im Gegenteil, Verdi muß genau so präzis und notengetreu gesungen und gespielt werden, wie dies für uns eine selbstverständliche Forderung bei Wagner ist. Das lehren nicht nur immer wieder die Aufführungen seiner Werke durch die großen italienischen Dirigenten, sondern noch eindringlicher Verdis Worte: „Nein, ich will, daß ein Einziger ‚Schöpfer' sein soll und ich bin's zufrieden, wenn man einfach und genau das aufführt, was er geschrieben hat; das Unglück ist, daß man das, was er geschrieben hat, eben nie aufführt. Ich gestehe weder Sängern noch Dirigenten zu, daß sie kreieren, schöpferisch arbeiten — das ist, wie ich Ihnen schon sagte, eine Auffassung, die zum Abgrund führt."

In dieser Beziehung stellen vor allem die beiden wundervollen Spätwerke des Meisters, der „Othello" und der „Falstaff", höchste Anforderungen an die Konzentration des musikalischen Leiters. Sie verlangen eine Sensibilität und Biegsamkeit, die immer wieder in Erstaunen setzt; eine selbstlose Hingabe an das Werk des Schöpfers, die dann aber auch ganze Erfüllung bringt.

Schon um ihretwillen möchte ich, obgleich ich ein begeisterter Verehrer von Mozart und Wagner bin, Verdi niemals auf der Bühne missen und werde immer aus tiefster Überzeugung von den künstlerischen und allgemein-menschlichen Werten dieser Werke, für das Schaffen dieses uns so verwandten Genius eintreten.

Von der „Aida" zum „Othello"

Die Lehren Verdis

Von Ildebrando Pizzetti, Rom

I.

Von der Komposition des Don Carlos im Jahre 1857 bis zu der Komposition der Aida waren vier Jahre verflossen; von der Aida bis zum Othello, der erstmalig in der Mailänder Scala am 5. Februar 1887 aufgeführt wurde, vergingen deren sechzehn, in welchen Verdi zwar das dem Andenken Manzonis gewidmete Requiem, das Streichquartett, das Vaterunser und das Ave Maria zu den Versen Dantes schrieb, aber keine Oper.

Wenn es sich um andere, selbst große Meister handeln würde, so könnte man diese Pause oder Hemmung der Produktion einer gewissen Müdigkeit infolge von hohem Alter oder zu vieler Arbeit zuschreiben; aber Verdi, der mit achtzig Jahren den Falstaff schreiben konnte, fühlte sich gewiß nach der Aida weder müde noch alt. Physisch war er niemals kräftiger gewesen, und gerade die Aida, diese so andersartige Musik als alle, die er bisher geschrieben hatte, ja im Vergleich mit jener zwar ganz sein eigen, aber doch völlig neu, die Aida, in wenigen Monaten zu Papier gebracht, war recht dazu angetan — falls es dessen bedurfte — zu beweisen, daß seine schöpferischen Kräfte noch immer, und mehr denn je, in Blüte standen. Es sind andere Ursachen, aus denen der Künstler, der in den fünfundzwanzig Jahren von 1842

bis 1867 einundzwanzig Opern hatte schreiben können, in den letzten dreißig Jahren seines Lebens deren nur drei schuf.

Verdi war gewiß als Musiker geboren, aber keineswegs bloßer Musiker, wie man zu einem gewissen Grade und nach gewissen Seiten ihrer Werke etwa Rossini und Bellini nennen könnte. Verdi war als Bühnenmusiker geboren, als Dramatiker, d. h. als ein Musiker, dessen Schaffen stets durch die Gegebenheit und die Forderungen eines Dramas bedingt war.

Bei seiner Herkunft aus dem Volke — ja sagen wir sogar aus dem Proletariat, womit ihm kein Abbruch geschieht — und der ursprünglichen Einfachheit seines Geistes, bei der Umgebung, in der er fast bis zur Mitte seines Daseins lebte, und bei der Kultur, die sich ihm bei Beginn seiner schöpferischen Tätigkeit bot, war seine Auffassung vom Drama von Jugend auf einfach und instinktmäßig, ich möchte sagen elementar, ja manchmal sogar derb, und jedenfalls derart, daß er die von den vorhergehenden Musikern ihm überlieferte Tonsprache — nach Vokabularium, Grammatik und Syntax — als dafür passend empfand; im gleichen Maße jedoch, wie er an Jahren zunahm, erwarb er sich durch andauernde Beobachtung der Welt und durch ein immer liebevolleres Studium des Menschlichen die Erkenntnis einer tieferen und umfassenderen dramatischen Kunst, die ihn vor neue gebieterische Forderungen des Ausdrucks stellte, und vor die Notwendigkeit, eine immer reichere, neuartige Sprache zu schaffen.

Wie alle großen Schöpfer — von Mozart über Beethoven zu Wagner; von Monteverdi über Scarlatti zu Rossini — ist Verdi, von seiner ersten Oper bis zur letzten, immer er selbst, mit den eigentümlichen und unverkennbaren Merkmalen seines Genius; aber es gibt vielleicht kein zweites Beispiel in der Musikgeschichte, oder doch nur ganz wenige, von Künstlern, die wie er, immer fortgeschritten wären und bis zum letzten Werk sich eine immer reichere, stärkere, bezeichnendere und wesenhaftere Ausdrucksweise errungen hätten. Gerade weil Verdi nicht ein bloßer Musiker war, wie z. B. Scarlatti und Mozart (wie typisch italienisch ist diese Feststellung des Verfassers! — Die Schriftleitung), sondern ein Dramatiker. Der bloße Musiker ist wie eine Quelle; diese kann, je nach der größeren oder geringeren Ergiebigkeit der sie speisenden Ader, mehr oder weniger reichliches Wasser spenden, mehr oder weniger frisches, je nach der Jahreszeit, das nach der Beleuchtung, und nach den Dingen, die ihm auf seinem Laufe begegnen, mannigfaltig glänzen, sich trüben oder färben wird, — aber die Quelle ist und bleibt immer diese bestimmte Quelle dieses bestimmten Wassers. Der dramatische Musiker dagegen ist ein empfindsamer Mensch, der blickt und schaut und hört und versteht; und wenn ringsum nichts geschieht, was ihn trifft und bewegt, so spricht er nicht, da es nur leere Worte sein würden. Aber da er eben nur spricht, insoweit das Leben, das er vor Augen hat oder in das er hineingestellt ist, ihn bewegt und in seinem Inneren mitempfindende Regungen erweckt, ihm Worte und Töne eingibt, so muß er jedesmal notwendigerweise neuen und unerwarteten Ausdruck finden.

Da nun die fortschreitende Bereicherung der musikalischen Sprache Verdis nicht erst mit seiner ersten länger durchdachten Oper, dem **Don Carlos** beginnt, sondern schon in seinen Jugendopern in Erscheinung tritt, könnte man vielleicht sagen: wenn er als Greis noch die gleiche Schöpferkraft besessen hätte wie zur Zeit des **Rigoletto**, so hätte er die Mittel des dramatischen Ausdrucks (die immer neuen und entsprechenden Worte) gefunden, ohne darüber nachzudenken, vielmehr durch Eingebung, durch bloße Kraft des Genies.

Aber wenn es auch feststeht, daß der **Rigoletto**, der **Troubadour**, und die **Traviata** unter Verdis Opern die blutreichsten, die jugendwärmsten und die vom stärksten Wohlklang erfüllten sind, so ist es doch keineswegs zutreffend, daß sie auch die reichsten an Ausdruck und die menschlich tiefsten und aufschlußreichsten wären. Im Gegenteil ist es sicher und augenscheinlich, daß Verdi, auch in der Periode seiner glühendsten Schaffenskraft, in den Jahren um 1850, niemals die Tiefe dramatischer Anschauung erreichte, zu der er im Alter gelangte, als er den **Macbeth**, den **Simon Boccanegra** und die **Macht des Schicksals** umarbeitete, änderte und verbesserte, und die lange erwogenen, aber in kurzer Zeit zu Papier gebrachten Opern **Don Carlos**, **Aida**, **Othello** und **Falstaff** schrieb.

Gerade aus dem Jahre 1869, in welchem die zum Teil neugestaltete „Macht des Schicksals" aufgeführt wurde, stammt ein Brief Verdis an Antonio Gallo, der bezeugt, wie viel und wie lebhaft er über das Musikdrama nachzudenken pflegte. „Indeß von allen Seiten gerufen wird: Reform, Fortschritt! wissen die Ausführenden nichts anderes zur Geltung zu bringen als Arien, Romanzen und Cavatinen! Ich weiß, daß heute auch die Szenen mit Handlung (in der Macht des Schicksals) Beifall ernten, aber mehr als Reflex und als Rahmen des Bildes. Die Ordnung ist umgekehrt, der Rahmen zum Bilde geworden!" Das sind weder besonders deutliche, noch besonders sachgemäße Worte, aber es ist klar, daß Verdi empfand, daß das Drama sich nicht in Arien, Romanzen und dergleichen Stücken erschöpfen könne. Jener Brief schließt: „So kann es nicht weiter gehen. Entweder müssen die Komponisten umkehren, oder alle Anderen müssen fortschreiten." Manche heutigen Komponisten, die ich kenne, würden ohne weiteres sagen: Wir wollen umkehren.

Wer den Briefwechsel Verdis mit Ghislanzoni, mit Arrivabene, mit Boito und anderen kennt, weiß sehr wohl, daß in seinen Briefen etwa von 1870 an immer häufiger zutage tritt, wie ernsthaft er über das Problem des Musikdramas nachdachte, ein Problem, das er sich natürlich nicht ohne Zusammenhang mit seiner eigenen Vergangenheit stellen konnte, mit den Opern, die er schon geschaffen hatte. Und da er für diese ja eine Rechtfertigung finden mußte, so ist es begreiflich, daß sein freier Blick für gewisse Seiten des Gesamtproblems durch sie behindert wurde. Aber die Bedeutung dieses Problems hat er zuerst, vielleicht als der erste, sicher als der wahrste Dramatiker des italienischen Theaters, erkannt, und zu seiner Aufstellung und Klärung gab er mehr als jeder andere unserer Musiker die tiefsten Anregungen und Lehren. Lehren freilich, die von den meisten mißverstanden wurden und aus denen nur wenige den rechten Nutzen zu ziehen wußten, wie etwa aus jener Mahnung, die er auch in dieser seiner nachdenklichsten Zeit zum Ausdruck brachte: „Wenden wir uns zum Alten, und es wird ein Fortschritt sein." Aber diese Worte wurden von Verdi im Anschluß an die anderen Worte geschrieben: „Freiheiten und Irrtümer im Kontrapunkt sind zulässig und manchmal sogar schön im Theater; im Konservatorium aber nicht." Verdi wollte nämlich sagen: Wendet euch zum Studium der Grammatik, ihr alle, die ihr sie nicht mehr kennt. Und in solchem Sinne waren es durchaus richtige Worte, die auch heute viele Musiker sich gegenwärtig halten sollten.

II.

Wenn man heute die Artikel liest, die nach der ersten Aufführung des **Othello** geschrieben wurden, und die für einen Künstler Anlaß zum Trost oder zur Entmutigung sein könnten, je nach seiner Seelenverfassung und den äußeren Umständen, so muß man leider feststellen, daß der wahre Wert der Oper, daran Verdi sieben Jahre lang gedacht, wenn auch nicht immer gearbeitet hatte, fast gar nicht verstanden wurde. Zwar wurden nicht solche Tölpeleien und Lästerungen geschrieben, wie sechzehn Jahre zuvor in bezug auf die **Aida** („Aida bedeutet Verdis größten Niedergang"; „Sagen wir es dem Autor der Aida ohne Umschweife, daß sein neues Werk nicht nur das letzte in der Zeitfolge seiner Opern ist, sondern auch in der künstlerischen Rangfolge", und ähnliches), aber die Zustimmungen, die lobenden und begeisterten Stimmen galten einzig und allein den schwächsten oder völlig nebensächlichen Teilen der Oper. Von ihren schönsten und stärksten Teilen nahm entweder niemand Notiz, oder es waren sogar gerade diese, gegen welche die größten Zweifel und Bedenken vorgebracht wurden.

Einer der überzeugendsten Beweise für die neuartige Kraft und Tiefe des von Verdi im **Othello** erreichten dramatischen Ausdrucks kann heute für einen empfindenden und denkenden Menschen der sein, daß genau im Gegensatz zu dem, was vorgeht, wenn von einer Oper des jungen Verdi gesprochen wird (sei es auch eine der schönsten), aus denen jedermann vor allem die sogenannten „Nummern" anführen und in Erinnerung rufen wird, also die Arien, Romanzen oder Cavatinen, kurz die lyrischen Stücke, vielmehr wenn vom **Othello** die Rede ist, sogleich als wesentlichste und schönste Züge diejenigen im Geiste erstehen, die von vielen Seiten sehr unpassend noch immer als rezitativ oder deklamatorisch bezeichnet werden, die aber gerade dramatische Musik schlechthin sind.

Die Stücke, die 1887 von allen am meisten bewundert und gelobt wurden, sind nicht nur das Lied vom Weidenstrauch und das Ave Maria, die in der Tat beide besonders schön sind, oder das — bedeutend weniger wertvolle — Credo des Jago, sondern

auch der Chor „Feuer der Freude", das Trinklied, der Racheschwur am Schluß des 2. Aktes, und der Chor zum Preise der Desdemona, vor allem der Teil desselben, der von Mandolinen begleitet wird, — also die nicht nur außerdramatischen, sondern ganz unwesentlichen Stücke, das was Verdi als den „Rahmen des Bildes" betrachtete. Heute bemerkt man sehr wohl und kann es offen aussprechen, daß sie die Oper wie ein toter Ballast beeinträchtigen, und dies um so mehr, je stärker man die Neuheit und die eigentliche dramatische Kraft der durch sie getrennten, unterbrochenen oder ausgedehnten Szenen empfindet.

War es Verdi, der der Versuchung und dem Zauber des Aufgehens im Wohlklang noch nicht widerstehen konnte oder wollte? War es Boito, der nicht wagte, das Textbuch unter Ausschluß dieser unnötigen lyrischen Haltepunkte zu gestalten? Die Antwort ist schwer. Soviel ist gewiß, daß im Falstaff, der sechs Jahre nach dem Othello geschrieben wurde — und man bedenke, daß es sich dabei nicht einmal um ein Drama, sondern um eine Komödie handelte — von musikalischen Belanglosigkeiten so gut wie gar nichts vorhanden ist; da ist kein Rahmen mehr, sondern alles ist Bild. Hätte Verdi noch weitere zehn Jahre gelebt, hätte er den König Lear schreiben können, an den er so viel gedacht hatte, oder ein anderes Drama über einen seiner Größe ebenso gemäßen Vorwurf, so hätte er uns, glaube ich, eine durch und durch dramatische Oper hinterlassen, ganz wesenhaft und ohne eine Spur von Nebensächlichem.

Aber auch so wie er ist, trotz des allzu fühlbaren Gegensatzes zwischen seinen unsterblichen Partien und den überflüssigen und außerhalb des Bildes liegenden, ist der Othello eine großartige Oper, reich an staunenswerten Schönheiten und an dramatischen Wirkungen, von einer Tiefe und Gewalt, wie sie Verdi selbst noch nicht geschaffen hatte, und die er auf Grund einer geistigen Durchdringung und einer dramatischen Anschauungskraft gefunden hat, wie sie kein anderer italienischer Musiker je erreicht hatte.

Man betrachte z. B. die 2. Szene des 1. Aktes, die auf die Episode der Verwundung Montanos folgt und dem Duett zwischen Othello und Desdemona vorangeht, und man bemerke, wie Othello von Regungen des Zornes zu Äußerungen der Milde, der liebenden Zärtlichkeit oder der feierlichen Größe übergeht. Man betrachte im 2. Akt die 3. Szene zwischen Jago und Othello (das Credo des Jago, das ihr vorangeht, ist ein rhetorisches Stück, das Boito Verdi hätte ersparen sollen; aber Boito, das darf man nicht vergessen, war immer noch derselbe, der den Monolog des Barnaba in der Gioconda geschrieben hatte). Und man betrachte im 3. Akt die 2. Szene zwischen Othello und Desdemona, und die des Othello allein, zwei der schönsten der ganzen Oper, deren Musik sich wirklich weder als Rezitativ, noch als Deklamation, noch als Melodie bezeichnen läßt; denn diese Bezeichnungen sind sämtlich unpassend und ungeeignet, weil es sich um dramatische Musik handelt, um wahren und eigentlichen dramatischen Gesang, und zwar einen Gesang, zu dem das Orchester nicht Begleitung oder Zierat bildet, sondern der aus und mit jenen Tönen geschaffen und geboren ist, die ihn erleuchten, verstärken und ergänzen, so daß der Gesamtausdruck nicht zusammengesetzt erscheint, sondern nur eins: Drama!

Übergehen wir das Terzett zwischen Othello, Jago und Cassio im 3. Akt (das sogenannte „terzetto degli equivoci"), das zu sehr musikalische „Nummer" ist und zu wenig dramatische Musik; übergehen wir auch das große Ensemblestück im 3. Akt, das schwach ist und erneut beweist, daß Verdi der monodische Ausdruck weit mehr lag als der polyphone; betrachten wir vielmehr im selben Akt die erschütternde Klage der Desdemona: „Zu Boden, ja . . . zum Tod getroffen", die reinste, Musik gewordene Gemütsbewegung. Und betrachten wir schließlich den letzten Akt, in dem — mit Ausnahme der kurzen schwächeren Episode mit der Enthüllung von Jagos schändlichen Betrug — alles von höchster Schönheit ist, und der in jener Stelle gipfelt: „Jeder Knabe kann mein Schwert mir entreißen", worin die Gestalt des Othello wie in Marmor gemeißelt erscheint, für die Ewigkeit geschaffen.

III.

Es ist eine große Lehre, die Verdi mit dem Othello uns gibt, Verdi, der sich niemals rückwärts wandte, zu einer näheren oder ferneren Vergangenheit, sondern der immer vorwärts schritt! Und wie viele lehrreiche Aufschlüsse finden sich in dieser seiner Oper! Die Bedeutung der reinen Vokalität, die auch Menschlichkeit genannt werden könnte, der musikalischen Sprache und Zwiesprache; die Bedeutung und das Gewicht des zu vertonenden Wortes, mehr im gefühlsmäßigen als im prosodischen Sinne; die Bedeutung der rhythmischen Figuren und ihrer Abwandlungen im orchestralen Gewebe; die Bedeutung der harmonischen Modulationen für die Erklärung und Erhellung der tiefsten Wesenszüge der Personen; die Übergänge von einer Empfindung zur anderen und von einem Augenblick der Handlung zum anderen, und schließlich die Bedeutung der instrumentalen Abtönung, die außerordentlich groß sein kann, wo sie weise gehandhabt wird, oder gleich Null, wo sie ohne Notwendigkeit gebraucht ist.

Aber die größte Lehre, die Verdi mit dem Othello gegeben hat (er hatte sie auch schon mit anderen Opern gegeben, aber noch nie derartig beispielhaft), und zwar gerade diejenige Lehre, die von den Musikern am wenigsten verstanden und befolgt wurde, ist diese: Niemand nachahmen, weder Alte noch Neue, weder Italiener noch Ausländer, sondern an das Drama herantreten, und — vorausgesetzt natürlich, daß der Komponist sein Handwerk beherrscht, was schon viel bedeutet und bei wenigen der Fall ist — handeln und schaffen lediglich nach den Forderungen und Gesetzen des Dramas.

Zur Frage der Verdi-Übersetzungen

Von Ernst A. Schneider, Dortmund

„Ich wäre stolz, der Opernbühne ein schönes Dichterwerk mehr zu schenken", schrieb Verdi anläßlich eines lange bedachten Projekts, den Hamlet-Stoff zu bearbeiten, doch (fährt er bedauernd fort): „da ich von zwei Aufträgen bedrängt bin, habe ich leichtere, kürzere Stoffe wählen müssen, um meine Verpflichtungen zu erfüllen".

Das Dreigestirn „Rigoletto", „Troubadour", „Traviata" war das Produkt dieser Aufträge und Verpflichtungen, Shakespeare (den er „an die Spitze aller Dramatiker, einschließlich der Griechen" stellte) zu vertonen, musikalische Formen zu finden, die des großen Briten Welterbe ebenbürtig waren . . . diese Gnade blieb dem greisen Maestro und seiner späten Schaffensgemeinschaft mit Boito vorbehalten. Der früher entstandene „Macbeth" blieb ein nie genesendes Schmerzenskind. Textdichter jener Opernwerke, die ihrem Meister bis auf den heutigen Tag unvergleichliche Welterfolge zutrugen, Piave, Cammarano, Somma, waren brav reimende Handwerker ihres Berufs. Sie hatten ihre Librettovorlagen nicht den Schätzen der ewig gültigen Weltliteratur entnommen, sondern den Schauer- und Sensationsreißern französischer oder spanischer Schauspielfabrikanten . . .

Verdi aber gelang es dank der unversiegbar strömenden Kraft und Fülle seines musikalischen Genius, Schauerromantik zu Lebenswahrheit zu läutern, die alten Formen der Oper mit ungebrochenen Gefühlskräften zu beglaubigen, ihnen mit der Lauterkeit seiner musikalischen Gefühlsaussage neues, lebenspendendes Blut zuzuführen. Alle Überspannung der dramatischen Situation löst sich durch diese Klänge zu wohltätigen Kunsterkenntnissen von menschlicher Allgemeingültigkeit. Mit der einfachsten prunklosen und selbstverständlichen inneren Wahrhaftigkeit wird das Banale und das Sentimentale gesteigert oft bis zur Maßlosigkeit der Empfindungsmitteilung, bis zu einer musikalischen Darstellungsform, für die der Ausdruck monumental angezeigt wäre, monumental im Sinne einer Durchtränkung mit sinnlichen Schönheitswerten, mit „belezza", wie alle große italienische Kunst.

Jede Verdi-Aufführung hat, solchem Tatsachenverhalt entsprechend, vor der theatralischen die musikalische Wirkung jeder Szene zu erarbeiten. Niemals soll dem äußeren Inszenierungseffekt ein wenn auch noch so geringer Notenwert geopfert werden. Ist bei so unbestrittenem Vorrecht der Musik die Frage nach dem gesungenen Wort noch von Belang? Ist nicht bei der zwingenden Eindeutigkeit des melodischen Affekts die deutsche Wortwahl von ganz sekundärer Bedeutung?

Dieser Fragenkomplex darf nicht leichtfertig bejaht werden. Wenn auch heut noch die unerschütterliche Lebenskraft der frühen Verdi-Opern von voreingenommenen, ästhetischen Vorurteilen ausgelieferten Musikfreunden nur mit geringschätzigem oder nachsichtigem Lächeln zur Kenntnis genommen wird, so ist an solchem Tatsachenverhalt einerseits die bedenkenlose Fahrlässigkeit schuld, mit der auch angesehene Bühnen diese Werke immer wieder nach probenarmer Vorbereitung leichtfertig „herauswerfen" (einer

sicheren Publikumswirkung auf jeden Fall gewiß), wie andrerseits die schwülstige, oft entstellende sprachliche Formulierung, die durch deutsche Übersetzungen den Textbüchern gegeben wurde.

Bei den Alterswerken des Meisters („Aïda", „Othello", „Falstaff") ist die Forderung nach Reform der deutschen Textfassung weniger akut[1]). Diese Opern erfreuen sich zudem einer bevorzugten Aufführungsbehandlung, sie werden überall von der „ersten Garnitur" der Kapellmeister und Inszenatoren betreut. Bei den anderen Opern jedoch ist allmählich, da jede Bühne auf eigene Faust Textveränderungen vornimmt, eine verwirrende Uneinheitlichkeit eingerissen, die für den nun einmal unumgänglich notwendigen Gastspielverkehr gefährliche und gefährdende Auswirkungen hat und zudem, da der berufenen Sprachformer nicht gerade viele sind, oft sehr zweifelhafte künstlerische Resultate zeitigt.

Es ist hier nicht der Raum, mit philologischer Akribie und ausführlichen Einzeldarlegungen Wort für Wort die Nachteile der gegenwärtigen deutschen Textfassungen nachzuweisen. Es kann nicht das Ziel von Textreformen sein, das immer traditionsgebundene Opernpublikum durch Neuerungen zu erschrecken, die ohne legitime Allgemeingültigkeit entweder dem italienischen Urtext ängstlich und wortwörtlich nachstreben oder aber etwa in psychologischer Deutungsmanie eine Annäherung an das deutsche Musikdrama versuchen.

Von dem durch Richard Wagner verwirklichten musikalischen Vermächtnis bleibt Verdis glühende Opernwelt (auch die der Spätwerke) durch weite Erlebnisspannen auf jeden Fall getrennt. Der mitreißende melodische Zauber jeder einzelnen bis ins letzte mit leidenschaftlicher Ausdrucksintensität geladenen Opernszene kann nicht durch eine um jeden Preis „sinnklärende" und tiefgrundige Charakterdeutung textlich beschwert werden. Was jedoch ausgemerzt oder zum wenigsten stark beschnitten werden muß, ist die biedermeierliche Sentimentalisierung, welche weite Strecken der früheren und der Übergangswerke mit lästigem Wortschwulst belastet und manche hochgespannte dramatische Situation für unser heutiges Empfinden einem fast erheiternden Gefühlsüberschwang ausliefert.

Waren schon die italienischen Librettisten Verdis fast ausnahmslos ohne bedeutende sprachschöpferische oder gar dichterische Berufung (Verdi hat mit ihnen allen um jede Szene, fast um jedes Wort gerungen, bis er eine seiner musikalischen Ausdruckseigenart gemäße Textfassung vorfand), so sind die deutschen Übersetzer noch weit weniger schöpferische Künstlerpersönlichkeiten gewesen. Ihre Erzeugnisse stehen unter keinerlei literarischem Denkmalsschutz. Meist waren sie vielbeschäftigte Übersetzungslieferanten und verwerteten bei ihrer Arbeit den konventionellen Sprachschatz einer Zeit, die zu den dichterisch unfruchtbarsten der deutschen Literaturgeschichte gehört. Das Vokabularium der deutschen romantischen Schule war im Jahre 1850 seines poetischen Glanzes längst beraubt und mußte durch kleinbürgerliche biedermeierliche Begriffsverbrämungen einer notwendigen Wertzersetzung anheimfallen.

Der alte Joh. Christ. Grünbaum, der sich u. a. um „Rigoletto" und „Maskenball" bemühte, hat auch Texte von Donizetti, Auber, Rossini, Cherubini usw. übersetzt. Er blieb bis in sein spätes Alter bemüht, sein Wissen zu bereichern, hatte als Sänger und Gesangslehrer seine Verdienste und war sich zweifellos seiner Verantwortung bei der Textumformung wohl bewußt. Ein Hang zur gutmütigen Sinnesmilderung und Verbürgerlichung gibt manchem Arientext ein von der Urfassung abweichendes Gepräge, doch sind bei seiner Arbeit niemals arge Geschmacklosigkeiten zu beklagen. Wenn er den Rigoletto-Herzog singen läßt „Seh ich die heißen Zähren auf deinen holden Wangen", wenn er dessen Auftrittsgesang („Freundlich blick ich") alle brutale Besitzfreude nimmt (eigentlich müßte er den Unersättlichen singen lassen „ob diese oder jene, für mich sind sie alle gleich"), wenn er auch der übermütigen Cavatine phrasenreiche Texterweiterungen wie „Sehnt euer Herz sich" oder „doch bittre Reue wird der empfinden" zugesteht, so bewies er damit, daß er Verdis Forderung „dieser Herzog muß durchaus ein Wüstling sein" nicht kannte oder nicht verstand.

Weit bedenklicher jedoch ist die Charakterumwertung, die der k. und k. Hofkapellmeister Heinrich Proch bei der Übersetzung von Salvatore Cammaranos, des geschicktesten Abschreibers seiner Zeit, bedenkenlosem „Troubadour"-Libretto vornahm. Der Aufgabe, diesen verwirrend unübersichtlichen Text durch Klarheit und einfache Würde nach Möglichkeit aufzuhellen, zeigte sich Proch keineswegs gewachsen. Mit einer Fülle abgestandener Empfindungsverlogenheiten und plattem Phrasengewirr hat er besonders den „Helden" Manrico einer weinerlichen Todessehnsucht ausgeliefert, die ihn seines ritterlichen Soldatencharakters (der durch die musikalischen Ausdrucksformen durchaus beglaubigt ist) fast völlig beraubt. Immer wieder muß der Unglückliche kundgeben „ohne sie kann ich nicht leben", „willig geb ich hin mein Leben", „laß mich von der Erde scheiden", ohne daß für solche Winseleien Cammaranos Text beglaubigten Anhalt zu bieten hätte. Bis in das *C*-dur-Allegro der Stretta, deren kühn aufstrebende Melodik ein ausgesprochenes Kampflied kennzeichnet, verfolgen den Ritter solche süßlichen Todesschwärmereien, und die einfachen Abschiedsworte im Miserere „Addio Leonore" werden aufgeschwemmt durch die umständlichen Empfindungsaussagen „Meine Lust, gedenke mein, denn meine Seele bleibt bei dir". Kaum bedarf es noch des Hinweises auf den greulich unsanglichen Unfug des Zigeunerchors („Was des Zigeuners, was sein Gewinn sagt") oder auf Leonores *as*-moll-Cavatine, bei der die Unglückliche, statt immer wieder mit denselben beseligten Worten ihr Liebesgeständnis (d'amor che intendo io sola, il cor s'inebrio") hervorjubeln zu können, gezwungen ist, in der sentimentalen Umdeutung „ich lächle unter Tränen, nur er liegt mir im Sinn" auf dem profanen ä-Umlaut ihre Staccato-Künste zu exerzieren ... um zu beweisen, daß die Reformbedürftigkeit im Falle „Troubadour" ganz besonders akut ist.

Bei der „Traviata"-Übersetzung liegt der interessante Fall vor, daß eine Sängerin, Natalie Eschborn-Frassini, die zu den gefeiertsten, kehlfertigsten und bezauberndsten Bühnenkünstlerinnen ihrer Zeit gehört, sich ihre Paraderolle selbst übersetzen durfte. Die Frassini wird von allen Augenzeugen als eine ungewöhnlich intensive und intelligente Gestalterin gefeiert und gerühmt. Sie war eine große Dame und hat später als Herzogsgattin mit steter unablässiger Hilfsbereitschaft hundertfach die Lauterkeit ihres Charakters bewiesen. Die unglückliche Violetta nun hat sie bei ihrer Übersetzung aus der anrüchigen Kurtisanenatmosphäre nach besten Kräften ins Damenhafte zu erheben versucht. Bei der launig strahlenden Aufforderung an ihre Gäste, ihr Leben zu genießen, denn die Blume der Liebesfreude (il gaudio dell'amore) „blüht auf und stirbt und man kann sich nicht mehr an ihr freuen", singt die deutsche Violetta biedermeiernd: „Wir wollen der flüchtigen Wonne, so lange sie blühet, uns weihen; sie sei unser Licht, unsere Sonne und strahle dem trauten Verein". Wenn sich dann der „traute Verein" mit den einfachen Worten „Gentil signora" verabschiedet, singt er „holdeste der Frauen"; „holdes Lieb" singt noch ohne italienische Textbegründung Alfred am Sterbebette der Geliebten und das fatale Wort „Traviata" wird schamhaft durch „Weh mir Armen" umschrieben.

Auch bei der „Traviata" müssen klare Entscheidungen der deutschen Textformulierung angestrebt werden. Stichproben aus weiteren Übersetzungswerken (z. B. „Macht des Schicksals") anzuführen, ist an dieser Stelle nicht mehr möglich. Jede Reform aber sei getragen von Verdi-besessener Verehrung italienischer Opernkunst und von einem Sprachgefühl, das den ewig strömenden Melodienfluß davor bewahrt, durch verwirrende Satzungetüme oder sinnlose Wortballungen aufgestaut zu werden. Der satte Vokalglanz des Italienischen wird niemals durch die konsonantenreiche deutsche Sprache auch nur annähernd erreicht werden. Nichts aber sei unternommen, was dem reinen, echt empfundenen Affekt seine klangedle Sangbarkeit beeinträchtigen könnte. Alle bebende Leidenschaft sei auch in der deutschen Sprachwiedergabe dem ewigen Wirkungsgesetz italienischer Kunst, dem der „belezza" untergeordnet...

[1]) Trotzdem vergleiche man einmal die italienischen Worte des berühmten Credo aus „Othello" mit der Übersetzung! — Die Schriftleitung

Der Ausdruck des Komischen in Verdis „Falstaff"

Von Prof. Andrea Della Corte, Turin

„Erst alle Schreie und Klagen des menschlichen Herzens wiederklingen lassen, und dann mit einem gewaltigen Heiterkeitsausbruch endigen — das ist so recht zum Staunenmachen!"

Diese Worte aus einem geschickten und überzeugenden Briefe von Arrigo Boito an Verdi vom 9. Juli 1889 sollen den alten Herrn endgültig zu seiner letzten großen Arbeit bestimmt haben. So meinen verschiedene Biographen sowohl des Dichters als des

Komponisten. Und es kann wahr sein. Zu bestreiten ist dagegen der Gedanke, oder besser die Hypothese Boitos, daß der Falstaff, als Text, Anlaß zu einem gewaltigen Heiterkeitsausbruch geboten hätte und daß Verdi in jenem Juli 1889, als die Personen und Episoden des Stückes schon völlig klar und bestimmt für ihn waren, gedacht oder empfunden hätte, etwas ungeheuer Belustigendes zu schaffen. Dieser Begriff der „Falstaffischen Spaßhaftigkeit", der immerhin einige scheinbare Stützen in anderen Briefstellen des Komponisten selbst und im Jargon des Theaters findet, wo die Bezeichnung „buffo" zur Bezeichnung vieler künstlerischer Äußerungen gebraucht wird, die keineswegs possenhaft oder possenähnlich sind — dieser Begriff der „Spaßhaftigkeit", sage ich, erlangte eine unverdiente Anerkennung, die geeignet war, das Erkennen des wahren Gehaltes der Oper abzulenken, das Urteil und die Aufnahmebereitschaft des Publikums zu stören und schließlich den Erfolg des Falstaff zu verzögern. Aber was gibt's denn da zu lachen, fragte sich enttäuscht die Menge, was ist denn Vergnügliches im Falstaff? Für viele Jahre entging, und kann heute noch unvorbereiteten Hörern entgehen, was das Große im Falstaff ist, eine Größe, die gar nicht possenmäßig, sondern von höchstem Komödienstil ist, mit ihren klaren, persönlichen und ausgesprochen Verdischen Charakteristiken.

Ich bezweifle, daß selbst Verdi und seinen ersten Mitarbeitern das entgangen sein sollte, was mit der Oper eigentlich vor Augen gestellt werden konnte und sollte. Viele Jahre lang würde die Arietta: „Quand' ero paggio" (Ja schon als Page) als die komischste Nummer im Falstaff genannt. Ich erinnere mich verschiedener Aufführungen im ersten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts, die mit großer Unsicherheit der Interpretation geleitet wurden, eher derb als grotesk und beweglich, und zu dem kühlen Schlusse führten: „Es macht nicht zum Lachen!" Manche suchten im Falstaff das, was vielmehr Rossini oder Mozart oder Donizetti eigentümlich war, andere stellten Verdi mit Nicolai zusammen. Es wäre statt dessen wichtig gewesen, Verdi mit Verdi zu erklären, ohne sich weiter mit der Frage zu beschweren, ob der typischste Verdi der von 1852—1853 oder der des Falstaff sei. Der erste, der der Welt das wahre Wesen des Falstaff enthüllte, war Arturo Toscanini. Wahrheit, die zugleich Menschlichkeit bedeutet, ist das innere Wesen von Verdis Kunst. Nun konnten wir den Falstaff in die Geschichte der komischen Oper einfügen, indem wir das Komische als eine der beiden Stimmungen verstanden, aus denen das Drama entsteht. Denn das Drama ist die bewegende Kraft jeglichen künstlerischen Ausdrucks. Ohne sein innerstes Feuer wird weder eine Tragödie noch eine Komödie geschaffen.

Also ist der Falstaff ein dramatischer Charakter oder Typus? Ja. So empfand ihn Verdi, so ist er zu betrachten. Die komischen Episoden vermochten nicht jene echt Verdische Eindringlichkeit der Empfindung und der Sprache zu beeinträchtigen, die ihm eigentümlich war. Und dann war gerade Verdi weder der Künstler noch der Mensch, der das geistige Gewand der Reflexion und des Pessimismus fortgeworfen hätte, um in ein harmloses Gelächter auszubrechen.

Was erschaut aber Verdi unter der komischen Hülle? Seine Denkungsweise, seine geistige Haltung, seine jahrelange Erfahrung befähigten ihn, sich tief in das Herz seiner Personen zu versenken, geschlossene und atmende Organismen zu schaffen, in allen das Drama des Daseins zu erblicken. Das Drama — d. h. im Grunde die Hoffnungen und Leiden, die ein jeder in sich birgt. Ob ein solches Drama nun vornehm oder volkstümlich ist, ob es die tragische oder die komische Maske trägt, das ist äußerlich. Er ging auf das Wesen, auf die Seele aus, suchte sie in Falstaffs Zeiten mit der Erfahrung und der Kenntnis eines Mannes, der sein Leben lang damit vertraut gewesen war. Er schuf seinen Falstaff und erkannte ihn als niedrig und gewöhnlich in seinen Begierden, mit einer Neigung zur Gutmütigkeit in der Befriedigung seiner Wünsche. Dann behielt er ihn im Auge, folgte ihm bei seinen Abenteuern, entdeckte die Widersprüche zwischen Wollen und Wirklichkeit, und maskierte ihn für die Komödie. (Zu anderen Zeiten würde Falstaff als heroisch-komische Gestalt betrachtet worden sein.) Und so erblüht denn aus dem Drama die Komödie; die geistige Arbeit nimmt die komische Form auf. Das Drama wird mit Humor vorgetragen, mit Witz, mit Ironie.

Und doch wird man fühlen, daß das Falstaff-Drama noch darunter lebt; und so lebhaft erzittert es unter der komischen Hülle, so stark, scharf und heftig ist es noch, daß manchmal die komische Maske durch die tragische ersetzt zu sein scheint. Der Ärger, der Zorn, die „schmerzlichen" Züge (um das psychologische Widerspiel zum „Vergnügen" zu bezeichnen) scheinen in der Darstellung des Charakters überwiegen zu sollen. Aber das sind vorübergehende Gemütszustände. Falstaff selbst ermuntert sich wieder, mit zynischem Gleichmut, oder er sucht Ablenkung in neuen Ausbrüchen seiner beweglichen Phantasie. Und wenn er genießt, so genießt kein anderer wie er! Seine Gelüste, seine Ergüsse kennen keine Grenzen außer ihrer Möglichkeit. Gelegentlich kommt der Untergrund seiner Seele zum Vorschein; häufiger aber ist die Oberfläche weniger unrein, vielmehr erscheint sie völlig sauber und glänzend, so daß sie ein reines Himmelszelt wiederspiegeln könnte. Um ihn her sind die Leute, die ihm zuschauen, die ihm in jene Absonderlichkeiten folgen, die — getrieben vom Bösen — so komisch daherschwanken.

So ist, in den beiden ersten Akten, Falstaff. Wenn er auf der Bühne ist, blickt man nur auf ihn und auf die Personen, die mit ihm im Spiel und Gegenspiel sind. Und wenn er nicht da ist, scheint die Daseinsberechtigung des Stückes zu fehlen. Wie alle großen Persönlichkeiten ist er ein Lebensspender, d. h.: so stark entzündete sich für ihn der Geist des Künstlers, daß die Flammen auf seine Nachbarschaft zurückstrahlten. Und warum dies? Weil Verdi in höchstem Maße ein Bildner von Typen, ein Ergründer von Herzen, ein Sänger von Leidenschaften war.

Am Schlusse des Falstaffischen Tagewerkes brachte Verdi das psychologische Studium seines Helden zu wunderbarer Vollendung. Aber er gab nicht nur dem Charakter des Sir John den letzten Pinselstrich, sondern er schuf auch ein Gemälde, dessen Atmosphäre überaus lebhaft und schön ist. Im ersten Teil des Schlußaktes bestätigt sich der einheitliche Guß der Komödie, der zuerst nicht hervortrat, jetzt aber mit den malerischen Motiven von „Stimmung" und „Charakter" zur Erscheinung kommt. Wir sehen Verdi über den kräftigen Zeichner hinaus als Pastellmaler. Die schmerzlichen Empfindungen der Verspottung, der Niederlage, des Wankens der physischen Kräfte, die geistige Ermattung bei Falstaff, die nicht einmal die Ankündigung eines galanten Stelldicheins aufzurütteln vermag, das waren die neuen Töne, die dem Drama des Helden in Verdis Augen jetzt Farbe verliehen. Er faßte in seinen Rahmen das Absteigen Falstaffs am Abend des Schicksalstages, und wenn er erst die Schatten der düsteren Legende belebt, die sprühenden Fünkchen der Geister entzündet hatte, so mischte er jetzt graue Töne in den Himmel und in die Herzen. In seiner letzten großen theatralischen Aufgabe war dies die schwierigste, aber auch die vollendetste Seite. Wenn er daher in der folgenden Szene eine Fülle von Musik ausschüttet, mit jugendlichen Geist und bejahrter Erfahrung, so sind darin doch manche Stellen, die nicht mitreißen und die das schönheitsdurstige Auge zurückblicken lassen, um wieder die Seiten zu suchen, auf denen es lieber verweilen möchte, die Seiten, die das Drama des „Dickwanstes" spiegeln.

Man verdränge also den nichtigen Gedanken, diese Oper „hedonistisch" zu verstehen. Mit dem Bestaunen der Leidenschaften Sir Johns und seiner dramatischen Natur übt man die rechte Kunstkritik aus und läßt völlig den Verdischen Geist wieder aufleben. Und andererseits wird man richtig erkennen, welche Art von „Vergnügen" man davon zu erwarten hat.

Verdis „Quattro Pezzi Sacri"

Von Ernst Boucke, Berlin

Während schon früh im 19. Jahrhundert die katholische Kirchenmusik in Deutschland, von der Romantik für die alten, echten Quellen ihrer Kunst begeistert, sich entschieden auf die altklassische Vokalpolyphonie hin orientierte — dieser Schritt ward mit der Gründung des Cäcilienvereins 1868 demonstrativ bezeichnet — herrschte in der italienischen Kirchenmusik nach der Mitte des Jahrhunderts immer noch ein Neuneapolitanertum, dessen Bedeutung für die übrige Musikwelt sehr verringert war. Neben diesem auf die Melodie eingestellten Stil lebten der konzertierende der „Römischen Schule" und ein Misch- oder Verschmelzungsstil aus beiden. Nur bei besonderen Anlässen (Requiem, Stabat Mater) griff man grundsätzlich auf Werke im strengen Stil (u. a. Palestrinas) zurück. In der ersten Hälfte des Jahrhunderts war noch ein Einfluß im Sinne der Wiener Klassik zu verspüren gewesen, dessen Träger, Simon Mayr, gebürtiger Bayer, aber zum Italiener gewor-

den, 1845 in Bergamo starb; mit der Einführung der symphonischen Orchesterbehandlung und der Zuweisung eines bestimmenden Anteils an die Blechbläser gibt er eine Vorahnung von Verdis symphonischer Kirchenmusik. Wie die Lage sich dann bis kurz vor dem Erscheinen der Pezzi sacri ändert, umreißt Hermann Kretzschmar im Peters-Jahrbuch 1896: „In Italien hat in derselben Zeit, wo die Bühnenmusik vom Verismus erfaßt wurde, die geistliche Gesangsmusik einen schweren Prinzipienkampf durchgemacht. Es handelte sich darum, zu den Bestrebungen Stellung zu nehmen, die in Deutschland der Cäcilienverein vertritt, und man entschied sich endgültig für sie. Das war kein kleiner Entschluß, denn wenn irgendwo, so war in Italien die Kirchenmusik weit ab auf die weltliche Seite und in die Trivialität hineingeschwenkt. Heute ist das Ideal, dem alle Kirchenkomponisten nahezukommen trachten, Palestrina ... Man darf sich nicht wundern, daß bei dieser reagierenden Tendenz die neue kirchliche Komposition Italiens wenig oder nichts (Verdis Pezzi sacri, 1896 komponiert, wurden 1898 uraufgeführt) zutage fördert, was für das Konzert zu brauchen wäre. Sie will das gar nicht."

Verdis „Requiem" (1874) war geniale Einzeltat gewesen; erst die Pezzi sacri lassen sich als Zeichen, ja die bedeutendsten Träger einer Gesamtwiederbelebung der italienischen Kirchenmusik, die man etwa ab 1897/98 datieren kann, ansehen (1898 wurde Lorenzo Perosi, dessen Passione 1897 herausgekommen war, zum Leiter der Sixtinischen Kapelle ernannt). So ist Kretzschmars Begeisterung, seine leisen Befürchtungen; der an sich notwendige und heilsame Purismus könnte zu einer zwar liturgisch einwandfreien, jedoch musikalisch uninteressanten Kirchenmusik führen, durch Verdi herrlich besiegt zu sehen, sehr verständlich; wirklich sind seine Pezzi sacri, die nach Kretzschmar „für die Reformbestrebungen in der italienischen Kirchenmusik die Bedeutung eines Leuchtturms haben, eine Musik, deren Liturgiebestimmtheit ihnen nichts von ihrer jedes Hörers Anteilnahme fordernden Lebendigkeit nimmt. Die Uraufführung in der Grande Opéra zu Paris kurz vor Ostern 1898 war ein neuer großer Triumph des damals fünfundachtzigjährigen Meisters. Alfred Ernst widmete den Werken den größten Raum in seinem Aufsatz „La musica nella settimana di Pasqua a Parigi" (Rivista music. ital., Bd. V., S. 321 ff.); Gino Monaldi schrieb in seiner Verdi-Biographie (1899): „Und das wunderbare Phänomen — einzigartig vielleicht in der Geschichte der Kunst — ist dies: daß Verdi, um das Schöne rein zu erhalten, sich immer wieder erneuert und weiter emporsteigt!" Die AMZ. spricht von einer „Frische und Natürlichkeit der Erfindung, die alles in den Schatten stellt, was in letzter Zeit geschrieben wurde"; sie teilt zugleich mit, daß der Berliner Philharmonische Chor sich die deutsche Erstaufführung gesichert habe. — Auch bei der italienischen Erstaufführung in Turin fanden die Werke begeisterte Aufnahme.

Als Zauberer des Satzes über einen gegebenen Cantus firmus zeigt Verdi sich in dem Ave Maria sopra una scala enigmatica (über eine rätselhafte Tonleiter) für vierstimmigen Chor a cappella. In viermal 8 Takten mit einem die 32 Takte abschließenden siebentaktigen Amen liegt der Cantus firmus nacheinander im Baß, Alt, Tenor und Sopran und gibt den Ausdruckswerten der Linien und Akkorde eine gesetzmäßige Grundlage. Das für Soli, Chor und Orchester komponierte Stabat Mater vertont ohne Textwiederholung die Strophen in zyklischer Reihung, im Sinne echter Kirchenmusik den größten Wert auf deutliche Textdeklamation und reinen, nicht irgendwie vom Grunderlebnis abweichenden Ausdruck legend. Die Wiederholung des ersten Chormotivs im Orchester am Schluß ist das einzige äußerlich merkbare Mittel der Formabrundung; seine Geschlossenheit erhält das Werk durch die Einheit des dichterisch-musikalischen Grunderlebnisses und durch rhythmische Einheitlichkeit; die über dem ersten Takt stehende Metronomzahl ♩= 88 gilt für das ganze Stück (Vorschrift am Fuß der Partitur: „Wenn auch Ausdruck und Tonfärbung stellenweise allargare oder stringere fordern, kehre man doch immer wieder zum Tempo I zurück." Dieselbe Vorschrift wird auch beim Te Deum gegeben; hier ist die Metronomzahl ♩= 80). Die Laudi alla Vergine Maria (auf einen Text aus Dantes Paradiso, Canto XXXIII) sind für vierstimmigen Frauen- oder Kinderchor a cappella komponiert; ein Stück von himmlischer Anmut, dessen zarte klingende Glieder von der begeisterten Hingabe an die heilige Jungfrau durchleuchtet werden. Das kompositionstechnisch anspruchvollste und vom äußeren Eindruck her gewaltigste Werk ist das Te Deum, für Sopransolo, achtstimmigen Doppelchor und Orchester komponiert. Auch hier kann man in die begeisterten Äußerungen Kretzschmars einstimmen; er nennt das Te Deum „eine der allerbedeutendsten Leistungen nicht nur in der neueren, sondern in der Geschichte der Kirchenmusik überhaupt, ein Prachtstück, an dem Inspiration und freie Kunstbeherrschung gleicherweise hervorragen, auf das die Liturgie und die Musik gleicherweise stolz sein dürfen". Eine genaue Analyse deckt die Formschönheit des Werkes auf; sie läßt erkennen, daß die stilistische Geschlossenheit und Einheitlichkeit im Grundton auf der symphonischen Verarbeitung von hauptsächlich drei nicht sehr stark variierten Themen beruht (1. „Pleni sunt" = Thema; 2. „anbetendes" Thema, aus den Schlußteilen der gregorianischen Te Deum-Intonation gewonnen; 3. gregorianisches „Rex gloriae" = Thema); diese Themen kehren zum Teil leitmotivisch („pleni sunt" mit unvergleichlicher Wirkung am Schluß), zum Teil nach dem Gesetz der Formausgeglichenheit, wobei aber auch Textsinn — Entsprechungen vorhanden sind, wieder. Das Neue der Orchesterbehandlung liegt beim Stabat Mater und beim Te Deum darin, daß es keine musikalisch — konzertante oder nur instrumental — unterstreichende Funktion hat, sondern Ausdrucksgestalter ist; manchmal liegt eine scharfe Funktionsteilung zwischen Chor und Orchester vor: der Chor erzählt, das Orchester drückt aus.

Der knappe Raum verbietet weiteres Eingehen auf die Schönheiten dieser Werke; aber sie leben ja; ihre Schönheit wird immer wieder im Erklingen offenbar. So werden die Weihegeschenke des sich zum Gang in die Ewigkeit rüstenden großen Meisters immer wieder denen zuteil, die Sinn haben für eine von innerster Empfindung durchpulste musica sacra.

Verdi und Wagner

Von Alfred Weidemann, Berlin

Verdi und Wagner — die beiden größten Musikdramatiker des 19. Jahrhunderts! Die Aufführungen ihrer Werke überragen an Zahl die aller übrigen Opernschöpfer. Das Genie des Nordens und das des Südens, sie beherrschen gemeinsam die Opernbühnen der Welt. Nie aber sind sie, die doch Zeitgenossen waren, — im selben Jahre geboren — einander persönlich begegnet; nie haben sie ein Wort miteinander gesprochen, nie einen Brief gewechselt. Da ist es gewiß besonders fesselnd, zu erfahren, wie diese beiden Größten im Reiche der dramatischen Musik der neueren Zeit gegenseitig über ihre Kunst urteilten. Von Verdi besitzen wir mehrere schriftliche und mündliche Äußerungen über Wagner. Vor allem ist da sein zusammenfassendes Urteil über unseren deutschen Meister, das uns sein Biograph Monaldi mitteilt, anzuführen: „Wagner: ein überlegenes musikalisches Genie! Er hat das Recht, zu den Größten gezählt zu werden! Seine Musik, so fern sie auch, abgesehen vom ‚Lohengrin', unserem italienischen Empfinden liegt, ist eine Musik, in der Leben, Blut und Nerven sind, mithin eine Musik, die das Recht auf Fortbestehen hat. Wagner zeigte, daß er in ungewöhnlichem Grade den Patriotismus der Kunst besaß." Im hohen Alter brachte der Schöpfer des „Falstaff", wie ein deutscher Besucher von ihm erfuhr, von allen Werken Wagners dem „Tristan" die höchste Bewunderung entgegen. „Ich stehe vor diesem gigantischen Bau immer wieder mit Staunen und Grausen und kann es eigentlich noch immer nicht recht fassen, daß das ein Mensch erdacht und gemacht hat. Ich halte den 2. Akt in seinem Reichtum der musikalischen Erfindung, in der Zartheit und Sinnlichkeit des musikalischen Ausdrucks und namentlich in der genialen Orchesterbehandlung für eine der sublimsten Geistestaten, die getan worden sind. Dieser 2. Akt ist wundervoll." So lauteten Verdis Worte.

Daß Verdi ein großes Interesse für Wagners Kunst hatte, ersehen wir unter anderem daraus, daß, als 1871 in Bologna die erste Aufführung des „Lohengrin" stattfand, auch er nach Bologna fuhr, um sich das Werk anzuhören. Weiter: in Verdis Bibliothek fanden sich Wagners Schriften und Dichtungen; er war denn auch mit Wagners künstlerischen Forderungen durchaus vertraut. So erklärt er sich 1871 in einem Briefe mit den szenischen Neuerungen des deutschen Meisters völlig einverstanden. Auch das versenkte, unsichtbare Orchester findet seine Zustimmung; er bezeichnet es als einen guten Gedanken, ja, er beantragt selbst die Tieferlegung des Orchesterraumes in der Mailänder Scala. Der Magistrat von Mailand war aber nicht dafür zu haben und so wurde der Plan nicht durchgeführt.

Man hatte Verdi in Italien später, besonders nach dem Erscheinen der „Aida", oberflächlich urteilend, einen Wagnerianer

genannt. Mit Recht lehnte sich Verdis Künstlerstolz gegen eine solche Einschätzung auf; am liebsten wollte er die Feder niederlegen und nie wieder eine Note schreiben. Wie sehr er unter derartigen Meinungen gelitten hat, offenbart ein Brief von ihm aus dem Jahre 1872: „Nach der ‚Aida' endloses Geschwätz, daß ich nicht mehr der Verdi des ‚Maskenballs' sei (jenes Maskenballs, der das erste Mal in der Scala ausgepfiffen wurde) und daß ich noch dazu ein Nachahmer Wagners wäre!!! Ein schönes Ergebnis, wenn man nach fünfunddreißig Jahren als Nachahmer enden muß!!!"

Nicht minder aber wird es uns interessieren, Wagners Meinung über seinen im Grunde demselben Ziele — der Schöpfung eines nationalen Musikdramas — zustrebenden italienischen Zeitgenossen kennenzulernen. Da zeigt sich nun die merkwürdige Tatsache, daß weder in Wagners Schriften noch in seinen Briefen ein Wort über Verdis Kunst zu finden ist. Nur eine einzige, wenig ergiebige Äußerung Wagners war bisher bekannt; Wilhelm Kienzl, der als junger Musiker einmal in Wagners Haus zu Gaste war, teilte sie bereits vor längerer Zeit einmal dem Verfasser dieser Zeilen mit: „Wagner sprach über die ‚melodienreichen' Komponisten Bellini und Rossini, den ‚dürftigen' Donizetti, von dem er eine Probe aus der ‚Favoritin' auf dem Klavier zum Besten gab und über Verdi, dessen Erfindung er unbegreiflicherweise für ‚alt' und ‚unoriginell' erklärte, was er lachend mit der banalen Rührkantilene Vater Germonts aus der ‚Traviata' belegte . . ."

Diese Äußerung Wagners ist wohl kaum so ganz wörtlich zu nehmen. Der temperamentvolle Meister neigte bekanntlich je nach seinen schnell wechselnden Stimmungen zu Scherzen und Übertreibungen; so handelt es sich sicher auch hier mehr um eine Äußerung des Augenblicks, wenn er unter Lachen gerade eine der bekanntlich schwächsten, wenn auch beliebtesten Melodien Verdis als Beispiel wählte. Diese Mitteilung Kienzls, auch später in seinen Erinnerungen veröffentlicht, dürfte übrigens kaum sehr bekannt geworden sein. Doch, wie dem auch sei: man liest jedenfalls immer wieder, daß Wagner nichts für Verdi übrig gehabt und die „Aida" gering geschätzt habe. Da fand nun der Verfasser dieser Zeilen rein zufällig einen sehr interessanten Ausspruch Wagners, wichtig besonders deswegen, weil er sich gerade auf die „Aida", also auf den späteren Verdi bezieht. In einer Besprechung der etwa 1920 erschienenen Auswahl von Hans v. Bülows Briefen berichtet der bekannte Musikschriftsteller Marsop, der einst Klavierschüler Hans v. Bülows war, folgendes: „Ich hörte 1892 in Florenz an Bülows Seite eine wohlgelungene Aufführung der ‚Aida'. Nach dem 3. Akte sagte Bülow zu mir: ‚Diesen Akt bewunderte Wagner höchlichst. Ich auch; Wagner und ich, wir waren nämlich keine Wagnerianer'." Bülows Mitteilung zeigt, daß Wagner auch seinen italienischen Zeitgenossen da anerkannte, wo dieser stark war. Wir hätten auch die glutvollen, echt leidenschaftlichen Klänge gerade dieses dritten „Aida"-Aktes, die so farbige Orchestereinkleidung dieser dramatischen Musik auf Wagner ohne Eindruck bleiben können! Hier strömte ihm verwandtes Blut.

Dieses Urteil Wagners über den späten Verdi ist uns besonders wertvoll; es ist um so bemerkenswerter, als der würdigste Nachfahr Wagners, Hans Pfitzner, in seinem Buche „Werk und Wiedergabe" ein geradezu vernichtendes Urteil über die „Aida" fällt. Pfitzner schreibt: „Diese ‚Aida', textlich ein blöder Schmarren ersten Ranges, musikalisch das Werk eines Meisters (ein Unterschied von ‚Meisterwerk'), voll wirkungsvoller, knalliger, schmalziger Melodien und Farben, als Ganzes Gelegenheitswerk, Sonntagsoper mit Paraderollen, ohne Tiefe, Wärme, Wahrheit . . ." So verschiedenartig wirkte Verdis Oper auf zwei wesensverwandte deutsche Meister!

Die Chöre in Verdis Opernschaffen

Von Dr. Johannes Brockt, Berlin

Es ist seltsam, daß gerade Italien, das Land des bel canto, den Chor aus der Oper zeitweise ganz verbannt hat. Als einer der Hauptgründe hierfür mag die starke Bevorzugung des virtuosen Sologesanges und der Ensembles gelten. Damit war dem Komponisten ein wichtiges musikalisches Ausdrucksmittel verloren gegangen. Auf die Dauer konnte man aber — auch aus textlichen Gründen — des Chores nicht entbehren, und so eroberte sich der Chor in der Oper wieder die Stellung, die er bei ihrer Entstehung als bedeutungsvoller künstlerischer Faktor inne hatte. Die Chorpartien in der italienischen Oper haben durch Bellini, Donizetti, Rossini ein bestimmtes satztechnisches Gepräge erhalten. Hierher gehören die fröhlichen Terzen- und Sextengänge, kurz gestoßene Akkordfolgen, melodisch starre, nur die Harmonie stützende Partien, die Brummstimmen und die beliebten Unisonogänge.

Wenn wir das Opernschaffen Verdis auf seine Chöre hin betrachten, so finden wir, daß der Meister in ihnen nicht minder die Fülle seines Melodienreichtums und seiner Gefühlsmomente zum Ausdruck bringt, als in seinen berühmten Arien und Ensemblesätzen. Er übernimmt die Mittel, die er in der italienischen Satzmanier vorfindet und bedient sich ihrer mit der ihm eignen Mannigfaltigkeit ohne freilich im Verlaufe seiner musikalischen Entwicklung rein technisch über sie hinauszukommen. Kraft seiner genialen melodischen Erfindungsgabe und seines starken Temperaments schafft er mit diesem Rüstzeug Chorsätze von hinreißender Wirksamkeit.

Von besonderer Schlagkraft ist sein Unisono. In ihm bricht sich Verdis „ruvidezza", seine Rauheit und sein Theaterblut Bahn. Vom „Nabucco", der Oper, mit der nach des Komponisten eigner Ansicht „in Wahrheit seine künstlerische Laufbahn beginnt", bis zur „Aida" spannt sich dieser weite Bogen melodiegeladener Unisonochöre. Der Chor „Herrlich pranget auf dem stolzen Throne" in der zuerst genannten Oper ist ein prächtiges Beispiel für das imponierende Können des jungen Maestro. Unisono beginnend, steigert sich der Chor in kurz gestoßenen Achteln im Marschrhythmus bis zur Siebenstimmigkeit, um dann in einem triumphalen Schluß auszuklingen. Ein andrer Chor „Steig, Gedanke, auf goldenen Flügeln" zeigt, wie Verdi eine fein abgestufte Dynamik in den Dienst seiner Ausdrucksmittel zu stellen weiß. Durchweg unisono gehend, von Sextolen des Orchesters umspielt und pianissimo hingehaucht, dann in plötzlichen Ausbrüchen bis zum Fortissimo anschwellend, um wieder *pp* zu verklingen, das ist außerordentlich eindrucksvoll. Überhaupt weist gerade im „Nabucco" die Behandlung der Chöre, die in dieser Oper fast zwei Drittel der Partitur einnehmen, eine Würde und Schlichtheit auf, die in der damaligen italienischen Opernliteratur ihresgleichen sucht. Die Beliebtheit, der sich die Chöre Verdis beim italienischen Publikum erfreuten, beruhte zum Teil auf den patriotischen Stoffen, die den Opern der ersten Schaffensperiode teilweise zugrunde lagen und mit denen Verdi in dem damals politisch erregten Italien außerordentlich zur Begeisterung für ein freies und selbständiges Land beitrug.

Dies ist besonders in den Opern „Ernani" und „Attila" der Fall. Und zwar ist es wieder die Wucht des Unisono, mit der Verdi das Publikum zum Mitsingen begeisterte, wie bei dem Chor „Ja, du weckst Kastiliens Löwen". Auch der Chor „Unterdrücktes Vaterland" im „Macbeth" appellierte an das Vaterlandsgefühl des Italieners. Merkwürdig ist es, daß in dieser Oper die Geister und Hexenchöre in ihrer Substanz fast flüchtig sind und der ihnen zukommenden schaurig-dämonischen Grundstimmung entbehren. Die Art seines Musizierens bringt Verdi mitunter doch in ein Mißverhältnis zwischen Text und Musik. Aber der Chor der Cavaliere z. B. im „Rigoletto": „In einer düstern, entlegnen Straße" ist bei aller Beschwingtheit der Melodie weit von jener Sorglosigkeit entfernt, mit der Verdi in den Solopartien manchmal den Text behandelt. Gerade der leichte Erzählerton, unisono gesungen, ist durchaus der Situation angemessen und von lebendiger Wirkung.

Da Verdi in erster Linie Melodiker und Rhythmiker ist, ist es erklärlich, daß seine Stärke im Unisono des Chores liegt. Die Chöre im „Troubadour" beweisen das. Bis auf wenige Stellen wird alles unisono gesungen, von den kurzen Einwürfen des Chores in der Einleitung, dem Chore „Man sieht in den Nächten", dem Zigeunerchor bis zum Soldatenchor „Freudig ertönen", wo das Orchester eine sparsame harmonische Begleitung gibt. Die meisterhafte Gestaltung des Soloensembles mit seinen einzelnen scharf profilierten Themen vereinigt sich manchmal mit dem Chor zu sehr dramatischer Kombination wie etwa im 2. Akt des „Troubadour" oder auch in „Traviata", 2. Akt, Oktett mit Chor. Auch das „Miserere" im „Troubadour" mit dem über den dumpfen Einwürfen des Chores schwebenden Sopran wiederholt sich in seiner Faktur — allerdings nicht so vollendet — in „Simone Boccanegra": „Herr spende deinen Segen" und in „Macht des Schicksals" im Rataplanchor. Dieser Chor hat sein Vorbild in dem Rataplanchor aus Donizettis Oper „Die Regimentstochter". Auf demselben anapästischen Motiv aufgebaut teilt Verdi den Chor locker auf und legt das Schwergewicht nicht in die — hier ziemlich bedeutungslose — Melodie, sondern

in den starr durchgehaltenen Rhythmus, über dem er kontrastierend ein leicht bewegtes Sopransolo schweben läßt.

Der voll dahinströmende melodische Fluß, den nur der theatralisch-dramatische Instinkt Verdis vor banaler und unkultivierter Mache bewahrt, steigert sich im Verlaufe der künstlerischen Weiterentwicklung des Meisters zu einer ausdrucksgesättigten musikalischen Gestaltung. An Stelle der äußerlichen Wirkung tritt der angemessene Ausdruck, der Dramatisches und Musikalisches inniger aufeinander abstimmt. In dieser Entwicklung nehmen die Chöre eine konstante Stellung ein. Ihre Energie, ihr Schwung erlahmt nie, wo sie sich als kräftige Introduktion präsentieren oder mit dem Ensemble zu imponierendem Finale zusammenfinden. Geteilte Chöre, die einander abwechseln oder sich in mehrstimmigem Satz vereinigen wie in der „Sizilianischen Vesper" oder in der „Macht des Schicksals", markierte Chorbässe, a cappella-Chöre mit sich darüber bewegender Solostimme, Ensemblesätze mit Chor, z. B. das Quintett im „Maskenball": „Nur Scherze sind's und Possen", oder kurze Ansätze polyphoner Durchbildung wie die Chorstelle „Rasch auf ihn" im 2. Finale dieser Oper, zeugen von der Fülle und Mannigfaltigkeit Verdischer Satzkunst. Als besonders eindrucksvoll möchte ich den Mönchchor in „Macht des Schicksals" erwähnen. Bei der Stelle „daß er auf der Erde" gehen die Tenöre mit den Bässen bis zum *H* herunter. Verdi schreibt *pppp* vor! Allmählich anschwellend, steigert sich der Chor bis zum Forte, um dann im kühnen Sprunge von *e* bis *fis'* („der frech es wagt") ins Fortissimo mit aller Kraft überzugehen.

Im „Don Carlos" zeigt Verdi in den Chören schon den Glanz und die Pracht, die er in der „Aida" so üppig entfaltet. Hier in der „Aida" strafft der Meister die Fülle seines Könnens, seines melodischen Reichtums, seiner glanzvollen Satztechnik zu stärkster Spannung. Alle Satzmanieren werden hier in den Dienst des dramatischen Geschehens gestellt: die kraftvollen unisonen Marschrhythmen des Chores „Auf des Niles heiliges Ufer", die psalmodierenden Chöre der Priesterinnen, aufgelockerte polyphone Gebilde, wie im Priesterchor „Gott, der du Beschützer bist", verbunden mit subtilster dynamischer Abschattierung (*pppp* und *ff*) oder die großartigen Steigerungen in den Ensemblesätzen mit Chor, wie sie die 6. Szene im 2. Akt aufweist. Kaum in einer andern Oper außer im „Nabucco", schwelgt Verdi in breiten Chorsätzen und rauschenden Ensemblesätzen, die sich mit dem Chor vereinigen. wie in der „Aida". Die beiden letzten Opern „Othello" und „Falstaff" runden das Bild des genialen Chorgestalters Verdi vollends ab. Wenn in diesen Opern die Chöre auch nicht so einen breiten Raum einnehmen wie in der Mehrzahl seiner anderen Opern, so finden wir auch hier alle uns bereits bekannten Feinheiten, Kombinationen und dramatischen Momente der Chöre.

Verdis Chöre sind vom formalen Standpunkt aus betrachtet sehr variabler Natur. Vom kurzen Einwurf bis zur Strophenform durchlaufen sie alle möglichen formalen Gebilde. Ausschlaggebend für die jeweilige Gestaltung ist immer das dramatische Geschehen. In diesem Rahmen üben sie ihre starke Wirkung aus. Vor allem in seinen Opernchören bleibt Verdi sich selbst treu als Verwalter eines ruhmreichen italienischen Kulturgutes.

„Verdis Anschauung vom Wesen der Oper"

Unter diesem Titel veröffentlicht Günter Engler — im Druck bei Oskar Stenzel, Breslau — seine der Breslauer Universität vorgelegte Dissertation, die man als neuen Beitrag zur musikwissenschaftlichen Erkenntnis des ganz zu Unrecht als „naiv" verrufenen Opernmeisters zu werten hat. Zahlen reden oft eine deutliche Sprache: von 534 (!) Opernuraufführungen der italienischen Bühnen während der Jahre 1842 bis 1855 waren 1897 noch 20 Werke im Spielplan, davon 11 allein von Verdi, der in der genannten Zeit 18 Opern geschrieben hatte! Ohne im Gegensatz zu Wagner theoretisierend zur Feder zu greifen, kam Verdi als Bühnenreformator zu verwandten Ergebnissen. Wir wissen um seine Mitwirkung beim Entstehen der Opernbücher, für die er immer wieder „vor allem Leidenschaften" und Kühnheit der Seelendramatik fordert. Zwar sind die Worte nicht das Drama selbst, sondern eine seiner Ausdrucksformen, aber die dramatische Situation immer letzter Beweggrund: „Wenn die Handlung es verlangt, würde ich sofort Rhythmus, Reim und Strophe verlassen; ich würde aufgelöste Verse machen, um klar und deutlich das sagen zu können, was das Geschehen erfordert", schreibt er einmal an den Aida-Dichter Ghislanzoni.

Verdis feiner Sinn für das Musikgefühl der einzelnen Nationen erkennt die Oper als die typische italienische Musizierform: „Unsere Musik zum Unterschied von der deutschen, die mit den Symphonien in den Konzertsälen, den Quartetten in der Wohnung leben kann, die unsere, sage ich, hat ihren Sitz vor allem im Theater". Aus diesen Gründen betrachtet er die symphonische Durchdringung der jüngeren italienischen Oper mit starkem Mißbehagen und warnt vor blutleerem Theoretisieren (und verminderten Septakkorden!). Nur das eigene wahre Gefühl kann Wertvolles schaffen: „Die Wirklichkeit zu kopieren, kann etwas sehr Gutes sein, aber Wirklichkeit zu erfinden ist besser, viel besser . . ." heißt es mit deutlichem Seitenblick auf den Verismo.

Wenig ausgewertet wurden bisher Verdis nur aus verstreuten Bemerkungen, vor allem in den Briefen, zu erkennenden Grundsätze für einen veränderten, dramatisch wahren Darstellungsstil auf der Bühne seiner Zeit. Englers Arbeit weist auf die genauen Angaben über Kostüme, Dekorationen und über die musikalische Ausführung hin, erwähnt Verdis Bemühungen um einen Repertoirebetrieb, seine sozial weit vorstoßenden Vorschläge zur staatlichen Unterstützung von Orchestern und Opernchören. Sein Verlangen nach unbedingter dramatischer Wahrheit ließ ihn Worte beißender Ironie gegen den „schöpferischen Dirigenten" finden. In diesem Verlangen nach höchster Einheit der Wiedergabe in Musik und Regie setzt Englers Arbeit die Kunst der beiden Opernmeister des 19. Jahrhunderts mit Glück in Beziehung. Dagegen betont sie rechtens die inneren Verschiedenheiten: dort den gewaltigen Versuch, Kunst als Mittel der weltanschaulichen Reform kultureller, sozialer und religiöser Gegebenheiten durch die Macht des Mythos zu begreifen; hier Kunst als Brennpunkt eines wirklichen Lebens von freilich typischer Grundhaltung. In diesem Sinn ist Engler bestrebt, Verdis Gestalt als antiromantisch, klassizistisch zu zeichnen: die Gefühle lösen sich nicht in Stimmungen auf, die Formen zerfließen nirgends, der Ausgleich der Elemente des Dramas und der Kräfte der Musik ist in jedem Augenblick gewahrt.

Dr. Richard Petzoldt

Die Augsburger Freilichtspiele

Die Aufstellung des diesjährigen Freilicht-Spielplans und seine Begründung vor der Öffentlichkeit war im allgemeinen bezogen auf den Gedanken, daß die Bedenken gegen einen Repertoire-Betrieb durch die jahrelangen Erfahrungen an Gewicht verloren hätten. Ohne sie etwa als hemmendes Vermächtnis des Gründers und mehrjährigen Leiters Burrow zu empfinden, waren diese Bedenken von der Leitung der Freilichtspiele probeweise außer Kurs gesetzt worden. Sieben Opern, vier Schauspiele und drei Operetten erschienen für die diesjährige Spielzeit um so tragbarer als ja durch den Um- und Erweiterungsbau des Stadttheaters eine rein praktische Notwendigkeit für die Verlängerung des Spiels im Freien gegeben war.

Erster Anwalt gegen diesen Repertoire-Betrieb, der vielleicht doch nur aus praktischen Gründen zu rechtfertigen ist, wurde der Wettergott, der der Durchführung des Spielplans eine bisher ungewohnte Dornenhecke von Widerwärtigkeiten entgegenstellte. Zweiter Anwalt wurde das Publikum, das sich trotz der hohen künstlerischen Qualität der einzelnen Aufführungen nicht im Ausmaß früherer Jahre am praktisch erweiterten Festspielsommer beteiligte. Doch ist sowohl für die Leitung der Freilichtspiele, die im Interim zwischen dem nach Erfurt gegangenen Intendanten Leon Geer und dem neuen Leiter Dr. Becker, Operndirektor Martin Egelkraut übertragen worden war, als auch für die Ausführenden die erfreuliche Feststellung zu buchen, daß sie trotz der unsommerlichen Schikanen gegen den Proben- und den Spielplan Leistungen vollbrachten, die dem Prädikat der Reichswichtigkeit ohne jegliche Einschränkung entsprachen.

Freilich waren die beiden hervorragenden Opernleistungen mit dem Namen eines berühmten Gastregisseurs verbunden: Dr. Oskar Wälterlin, der die „Iphigenie auf Tauris" von Gluck (in der Bearbeitung von Richard Strauß) und den „Boris Godunoff" von Modest Mussorgsky inszeniert hatte. Wälterlin fügte das Glucksche Werk als Ganzes und in seinen szenisch-dramatischen Details in einer Form der Bühne ein, die höchstes Verständnis für die innere Anlage des Werkes und seine szenische Gestaltung verriet. Sein ausgeprägter Sinn für das dramatische Geschehen fand in der musikdramatischen Werkausdeutung Martin Egelkrauts vollendete Ergänzung. Eva Johnn als Iphigenie, Lois Odo Boeck als Orest, Karl Albrecht Streib als Pylades, Willy Schwenkreis als Thoas und Leopoldine Sunko als Diana vollbrachten zusammen mit dem von Karl Gößler betreuten verstärkten Chor die einem Festspiel entsprechenden Leistungen.

Auch den „Boris Godunoff" hatte Dr. Wälterlin in klarer Erkenntnis des für das Volksdrama Wichtigen inszeniert (mit dem Chorschluß). Gruppierungen und Bewegungen der Volksmassen

sprachen das Drama ebenso erschütternd wie szenisch geordnet aus, sie erschlossen das durch Kürzungen konzentrierte Geschehen in einem Maße, wie es nur einem Regisseur von hohen geistigen und praktischen Fähigkeiten möglich ist. Lois Odo Boeck als darstellerisch imponierender Boris (einmal vertreten durch den leider indisponiert gewesenen Kammersänger Theodor Scheidl), Wilhelm Pfendt, ein Baß von großer Zukunft, als Geheimschreiber Schtschelkaloff und Hauptmann, Hans Hoefflin als Fürst Schujsky und „Blödsinniger" von hohem künstlerischem Format, Karl Albrecht Streib als gewinnender Dimitrij, Eduard Kremer als Waarlam, Karl Grumann als Chronikschreiber Pimenn, Leopoldine Sunko als Marina und Lotte Röpell als Schenkwirtin sind aus der großen Zahl der Mitwirkenden hervorzuheben, ebenso wie die rühmenswerte Leistung des verstärkten Chors. Auch die von Alfred Gabel (Bühnenbild) und Anni Strauß (Kostüme) besorgte Ausstattung entsprach der hohen Bedeutung der Aufführung.

Die anderen Operninszenierungen bezogen ihre Erfolge aus der Popularität ihrer Vorlagen. Mit Verdis „Rigoletto" stellte sich Opernsänger Lois Odo Boeck erstmals als Regisseur vor. Unter seiner gediegenen Regie bewährten sich vor allem Wilhelm Pfendt als gesanglich gewaltiger Monterone, Gertrud Weyl als Gilda und Heinz Röttger als Dirigent. Der Erfolg der Aufführung wurde in gesanglicher Hinsicht gesteigert durch die Verpflichtung von Alexander Sved, der sein Einzelgastspiel als Rigoletto des schlechten Wetters wegen erst am vierten Abend geben konnte, von Helge Roswaenge und Clara Ebers (Frankfurt), die zusammen die letzte Aufführung zu einem großen Publikumserfolg steigerten. (Sie mußte allerdings nach dem 2. Akt abgebrochen werden.) Smetanas „Verkaufte Braut" in der lebendigen Inszenierung von Oberspielleiter Ruprecht Huth fiel den Unbilden der Witterung gänzlich zum Opfer. In der mehrmals unterbrochenen Aufführung vertraten Hans Hoefflin als Hans, Karl Grumann als Kezal, Wilhelm Pfendt und Lotte Röpell als Ehepaar Micha, hohe Qualität. Annelie Stadtler-Baumbach als Kruschina und Leopoldine Sunko gaben einen anerkennenswerten gesanglichen Qualitätsbegriff.

„Tiefland" hatte in der Inszenierung Ruprecht Huths großen Erfolg. Unter Kapellmeister Ernst Schmid kamen vor allem Eva Johnn als Marta und Karl Albrecht Streib zu wirkungsvoller Entfaltung. Bernie Riegg als sehr gewinnende Nuri, Karl Grumann als Tommaso und Eduard Kremer als Moruccio boten gute Leistungen. Franziska v. Dobay als Marta und Karl Koßler als Pedro waren die gefeierten Gäste dieser Inszenierung. „Norma" und „Feuersnot" kamen der vorgeschrittenen Zeit wegen nicht mehr zur Aufführung. Der „Obersteiger" und „Boccaccio" unter dem gewandten Regisseur Ernst Ebeling und dem entwicklungsfähigen Kapellmeister Heinrich Hirsch waren die erfolgreichen diesjährigen Operettenaufführungen. Oskar A. Martin

Barockmusiken in Amorbach im Odenwald

Unweit Miltenberg am Main liegt ein Kleinod unter den fränkischen Städten, Amorbach, berühmt durch seine herrliche Lage und durch die ursprünglich romanische, im 18. Jahrhundert in üppigstem Spätbarock umgestaltete Benediktiner-Abteikirche, die heute evangelischem Gottesdienst dient und eine prachtvolle, aus der Zeit des Umbaus stammende Orgel besitzt. Hier wirkt seit einigen Jahren als Organist und Kantor Berthold Bührer, der es sich zur Aufgabe gemacht hat, in der fast überreichen Kirche mit der einzigartigen Orgel der Kirchenmusik, die dem Stil der Kirche und den Klangeigenschaften der Orgel entspricht, eine Pflegstätte zu bereiten. Seit drei Jahren dort tätig, veranstaltet er für die zahlreichen Fremden, die Amorbach besuchen, Wunschkonzerte, die oft mehrmals täglich von ihm verlangt werden, und führte außerdem regelmäßige Kirchenkonzerte ein, die von weither besucht werden und als „Barockmusiken" sich eine besondere Eigenart geschaffen haben.

In diesem Sommer fanden, beginnend mit dem Ostersonntag, abschließend im August sieben solcher feierlichen Konzerte statt, alle ausgezeichnet besucht und von großem künstlerischem Erfolg. Bührer kann sich rühmen, im Laufe von knapp drei Jahren in dem kleinen Städtchen von zweieinhalbtausend Einwohnern seine Orgel vor 47000 Hörern gespielt zu haben. Im Mittelpunkt seiner Barockmusiken steht naturgemäß die Orgelkunst, und sowohl für die Orgelchoräle aller Barockmeister als auch für ihre großen Orgelkompositionen ist Bührer ein ausgezeichneter Interpret. In diesem Jahre führte er Orgelwerke von Sweelinck, Scheidt, Froberger, Weckmann, Joh. Christoph Bach, Buxtehude, Zachow, Vetter, J. G. Walther, Joh. Krieger, Buttstedt auf, ein Konzert war ganz dem Schaffen Pachelbels, ein anderes dem von Bach und Händel gewidmet. Auch Kammermusik, Sologesang und Chormusik sind in den Vortragsfolgen enthalten. Wer Zeuge einer solchen Aufführung war und die tiefe Wirkung beobachten konnte, die durch das Zusammenwirken von Musik in ausgezeichneter Wiedergabe und reichster Klangwirkung, Architektur und Raumkunst in den Höhen hervorgerufen wird, der muß Bührers mit jugendlichem Enthusiasmus ausgeübte Kunstmission bewundern und die breiteste Öffentlichkeit auf diese Kunststätte und diesen Künstler aufmerksam zu machen suchen.

Dr. Friedrich Noack

Aus dem Berliner Musikleben

„Der deutsche Choral in der evangelischen Kirche" stand als Leitwort über einem Abend des **Staats- und Domchors** unter Alfred Sittard. Nach der einleitenden Motette für achtstimmigen Doppelchor „Fürchte dich nicht" von Bach gelangten Choralsätze von Heinrich Schütz, Johann Crüger und Johann Georg Ebeling zu Gehör. Ein Choralsatz von Michael Praetorius — er wurde unter der Begleitung von Streich- und Holzblasinstrumenten, sowie eines Regals aus der Staatlichen Instrumentensammlung in einer Einrichtung Alfred Sittards geboten — entfaltete, nicht zum wenigsten dank des Edelklangs der alten Instrumente, eine ergreifende Innigkeit. Es folgte eine, im Stil auf das Vorbild altklassischer Meister zurückweisende, im Chorsatz wohlausgewogene Choralmotette „Nun danket alle Gott" von Hans Chemin-Petit, die an der zartinnerlichen Stelle „Er lasse seinen Frieden ruhn" ihren persönlichsten Ausdruck findet. Der zweite Teil des Abends brachte außer einer Motette von Brahms alte Choralweisen in der kunstvollen Bearbeitung Alfred Sittards, und zwar zum ersten Male. Das Bestreben des Bearbeiters, die alten Weisen unter strenger Wahrung des kontrapunktischen Stils in eine neue Beleuchtung zu rücken, prägt sich in dem mystischen, in Kanon- und Doppelkanonform gehaltenen Chorsatz „Erhalt' uns, Herr, bei deinem Wort" und in der Choralweise „Ein Lämmlein geht und trägt die Schuld" mit ihren innigen Echowirkungen am überzeugendsten aus. Die Durchführung all' dieser verschiedenartigen Aufgaben zeigte die Klangkultur, Ausdrucksfähigkeit und Intonationsreinheit des ausgezeichnet geschulten Chores auf der gewohnten Höhe.

Die norwegische Sängerin **Petra Lie-Zäpfel** schlägt den Volkston, der aus einigen der poetischen Lieder ihres großen Landsmannes Edvard Grieg zu uns spricht, mit gefühlsmäßiger Unmittelbarkeit an. So vermittelte die in der Ursprache gesungene heimatliche Lyrik die besten Eindrücke ihres, von Michael Raucheisens hochgestimmter Begleitungskunst betreuten Liederabends im Bechstein-Saal. Die junge Künstlerin verfügt über einen kerngesunden und klangvollen Mezzosopran von dunkler Färbung, den sie noch etwas naturhaft, am liebsten in ungehemmter Kraftentwicklung einsetzt. Eine strengere Durchbildung ihrer entwicklungsfähigen Stimme wird der vollkommenen Sicherheit der Intonation und einer Erweiterung der Ausdrucksfähigkeit in der Richtung zarterer Stimmungen dienlich sein.

Adolf Diesterweg

Den Reigen der Liederabende eröffnete **Margarethe Roll** und zwar mit Gesängen von Brahms und Wolf. Eine dankbarere Aufgabe ist natürlich nicht möglich. Aber es muß anerkannt werden, daß dabei auch weniger bekannte Lieder zu hören waren. Mußten wir die Zeitgenossen, für die sich Margarethe Roll gelegentlich warm einsetzte, diesmal vermissen, so sind solche Entdeckungsfahrten bei unsern Größten der beste Ersatz. Die Qualitäten der Berliner Künstlerin sind bekannt. Ihrer kraftvoll-herben Stimme gewinnt sie immer reichere Farben ab. Ermöglicht wird dies durch sängerische Intelligenz, die sich auf das Technische, aber auch auf die geistige Gestaltung der Lieder erstreckt. Ihr ungemein sicherer Begleiter war diesmal Gustav Beck.

Es wird naturgemäß immer die wichtigste Aufgabe der **Akademie der Künste** und ihrer Konzerte mit dem Philharmonischen Orchester sein, neue Werke herauszustellen, also Uraufführungen zu veranstalten. Tatsächlich erlebten bei dem ersten diesjährigen Konzert Georg Schumanns Deutsche Tänze op. 79 ihre Uraufführung. In ihnen bekundet sich wieder einmal der köstliche Humor Schumanns. Ein Walzer und eine Polka für kleines Orchester zeigen reifste Kunst der Orchesterbehandlung. Man sieht förmlich, welch unbändigen Spaß es Schumann gemacht hat, mit welch kleinen Dingen, die bekanntlich auch köstlich sein können, zu spielen. In einem Galopp für großes Orchester hat er dafür alle Teufel eines blendenden Orchestersatzes entfesselt. Reifste Kleinkunst eines echten Meisters sind diese drei liebenswürdigen Stücke. Außer solchen Uraufführungen pflegt aber die Akademie durchaus mit Recht solche Werke, die bereits mit Erfolg erklungen sind, und die es wegen ihres Wertes verdienen, durch immer wiederholte Aufführungen allmählich zum festen Besitz der Musikgemeinde gemacht zu werden. Es gibt nicht viele Werke, denen das so zu wünschen ist wie etwa Max Trapps 5. Symphonie in *F*-dur, dessen inniges Adagio von wahrer Beethoven-Tiefe immer stärker

überzeugt, und Paul Graeners „Turmwächter“-Variationen op. 107, in denen sich wirklich jener Goethe-Geist widerspiegelt, den die zugrunde liegenden Worte Goethes ausstrahlen. Kurt v. Wolfurts Musik für Streichorchester und Pauke op. 27, ein strenges Werk mit hohen Zielen, erklang in einer neuen Fassung. Die Komponisten dirigierten ihre Werke selbst.

Friedrich Herzfeld

Unmittelbar am Beginn des neuen Konzertwinters beginnt die Garde vorzüglicher junger Pianisten wieder ihren Marsch in die Berliner Konzertsäle. Die Vorliebe für das Klavier hält mit unverminderter Kraft an. Der junge Amsterdamer **George van Renesse** fing löblicherweise einmal mit Haydn an. Mit erfreulicher Klarheit und disziplinierter Technik bot er die verhältnismäßig noch bekannte *Es*-dur-Sonate dar. An Regers gewaltigen Bach-Variationen hatte sich der junge Künstler eine knifflige Aufgabe gestellt. Sein natürliches Musikgefühl befähigt ihn schon heute, die Gliederung eines solchen Kunstbaus sinnvoll herauszuarbeiten. Sache der Reife wird es sein, den inneren Gehalt noch deutlicher erscheinen zu lassen. George van Renesse beschloß seinen erfreulichen Abend mit Chopin und Debussy. Noch willkommener wäre eine Probe des neueren holländischen Schaffens gewesen. Schon damit der Leitspruch: In jedes Konzert mindestens ein zeitgenössisches Werk! befolgt worden wäre.

Doppelt verwunderlich war in Anbetracht des Zweckes der keineswegs stattlich zu nennende Besuch eines Konzerts des **Philharmonischen Chors** zugunsten der sudetendeutschen Flüchtlingshilfe. Das durch Händels Dettinger Tedeum gleichsam prophetisch auf die Bedeutung des Tages abgestimmte Programm erfuhr noch durch das von Rudolf Watzke machtvoll vorangestellte „Dank sei dir, Herr“ greifbare Zeitnähe. Offenbar bewirkte eine weit ausholende Festrede des sudetendeutschen Gauleiters Jung die Kürzung der musikalischen Genüsse, so daß es nur „aus dem“ Dettinger Tedeum zu hören gab. Unter Günther Ramins befeuernder Leitung gab der Chor sein Bestes. Das Ufa-Symphonieorchester unterstützte nach Maßgabe der vorhandenen Kräfte. Auch hier konnte Watzke als Solist wieder aus dem Vollen schöpfen. Er sang ferner, von Liliana Christowa begleitet, sang- und dankbare Lieder der sudetendeutschen Komponisten Edmund Nick, Hugo Jurisch und Otto Feix. Bruchstücke aus Wagners „Meistersingern“ bildeten den abschließenden Programmteil.

Dr. Richard Petzoldt



Georg Kuhlmann schöpft aus dem Vollen; er spielt ruhig und überlegen; Konzentration und eine sehr feine Agogik sind ihm zur zweiten Natur geworden. Seinen Klavierabend eröffnete er mit Bachs Partita in e-moll, jenem siebensätzigen gewaltigen, oft sehr strengen Werk, aus dem Bachs Einssein mit dem Deus sive natura spricht; die Mittelsätze, die von der Stufe des höfischen Barock zur höchst geistvollen Unterhaltung für Könige des Geistes emporgehoben sind, führte Kuhlmann mit nahezu visuellem Gegensatz von Zeichnung und Farbe aus; die Sarabande dynamisch außerordentlich beherrscht abgetönt. Sein gleichmäßiger, weicher, gestaltender Anschlag ließ dann das zutrauliche Thema des Mittelsatzes einer Haydn-Sonate zierlich singend aufblühen; das Blumenhaft-unschuldige, einer der Grundzüge von Haydns Wesen, kam einmalig rein und schön hervor. Von den Beethoven- und Weber-Werken, die die Vortragsfolge beschlossen, erwähne ich noch Beethovens Variationen über ein Tirolerlied op. 107, 5. Die von Beethovens brausender, der Gebirgswelt ähnlicher Natur hier über den Grundriß eines schlichten Liedes gebaute tirolische Landschaft im Wechsel von Sonnenschein und Gewitterregen ward von Kuhlmann mit Erlebnisstärke und -wirkung nachgestaltet. Über einigen geradezu elysischen Trillerstellen hätte man fast das ganze Stück vergessen!

Ernst Boucke

Mit einer „Fidelio“-Aufführung in der Staatsoper stellte sich der junge Aachener Generalmusikdirektor **Herbert v. Karajan**, den man hier bereits als Konzertdirigenten kennen und hochschätzen lernte, auch als Opernleiter vor. Es sei gleich vorweg gesagt, daß man den Gast mit ganz außergewöhnlichem Beifall auszeichnete, und daß diese Auszeichnung ihre volle Berechtigung hatte. Karajan musiziert auch im Theater mit konzertanter Exaktheit, kammermusikalischer Geschliffenheit und klanglicher Gepflegtheit. Seine Art, Thematik und Motivik klarzulegen und die „Komponenten“ der Komposition ins Bewußtsein des Hörers zu rücken, hat fast etwas Analytisches. Und doch ist es gewiß kein akademisches Musizieren, kein Musizieren aus dem bloßen Intellekt oder gar aus jener billigen Willkür, die sinnloserweise

Nebensächlichkeiten unterstreicht, um sich „interessant" zu machen. Im Gegenteil steht hinter Karajans Leistung in jedem Augenblick ein vollblütiges Musikantentum und obendrein — was ihn zum Operndirigenten besonders befähigt — lebhaftes künstlerisches Temperament. Geht er in der Pflege des musikalischen Details einerseits so weit, daß man bisweilen glaubt, ein solistisch reich ausgestattetes „Orchesterkonzert" im engeren Sinne zu hören (wozu freilich die prächtigen Instrumentalisten der Staatskapelle das Ihrige beitragen), so ist doch alles dem großen Fluß der Formen und dem Zuge der dramatischen Entwicklung untergeordnet. Man spürt den Instinkt für organische Steigerungen, für organische Vorbereitung und, sozusagen, „Begründung" der Höhepunkte. Es gibt wenige Theatermusiker, bei denen das Fingerspitzengefühl für die immanente Gleichläufigkeit des Musikalischen und des Theatralischen so ausgeprägt ist. Dazu erfreut man sich an frischen Zeitmaßen (nicht Überhetzungen) und bleibt vom ersten bis zum letzten Takt unter dem Zwange der „Spannung". So erlebte man denn einen Opernabend von überzeugender Geschlossenheit des musikdramatischen Gesamteindruckes, dessen Einheit durch besondere orchestrale Glanzstücke wie die Einleitung zum 2. Akt und die große Leonoren-Ouvertüre vor der letzten Verwandlung nur bestätigt wurde. — Im übrigen war es die bekannte, von Edgar Klitsch inszenierte Aufführung mit Gertrud Rünger als Titelheldin von bezwingendem hochdramatischem Format und Franz Völker (Florestan), Josef v. Manowarda (Pizarro), Jaro Prohaska (Rocco), Carla Spletter (Marcelline), Erich Zimmermann (Jacquino) und Walter Großmann (Minister) als gleichwertigen — d. h. hier also: gleich hochwertigen — Vertretern der anderen Rollen. Das Publikum ging lebhaft mit und sparte nicht an Anerkennung, vor allem für den Gast am Pult.

Walter Abendroth

Neue Orchestermusik

Die Wandlungen im musikalischen Gestalten unserer Zeit zeigen sich auf keinem Gebiete deutlicher als in der Orchestermusik. Die vergangene Zeit liebte das symphonische Brausen des großen Orchesters. In diesem Rausch sprach sie sich selbst am reinsten aus. Daß die Klangkunst eines Richard Strauß nicht mehr überboten werden konnte, war schon aus ihr selbst zu erkennen. Die Umkehr, die rasch und heftig erfolgt ist, erleben wir alle mit und

die einzelnen Bahnen, auf denen sie sich bewegt, zeigt eine Betrachtung neuerer Orchesterwerke mit überaus aufschlußreicher Deutlichkeit auf.

Nur noch ein Werk liegt vor, das zu jenem schillernden Orchesterrausch neigt. Es ist Henri Barrauds „Poème für Orchester" (Verlag Ernst Eulenburg, Leipzig-Wien). Zwar ist auch dieses Werk schon weit von der Straußschen Überfeinerung entfernt. Aber hier erlebt man noch einmal jenes Glitzern im Klange um seiner selbst willen. Formal ist dieses „Poème" insofern fesselnd gestaltet, als einem bewegten ersten Teil voller Spannungen und Erregungen ein zweiter, lyrischer Teil folgt, der trotz großer Steigerungen das bringt, was wir uns allgemeinhin unter „Poème" darstellen.

Ein Sprung nach Deutschland bringt uns in eine andere Welt. Zwar schreibt Kurt Rasch in seiner „Toccata für großes Orchester" op. 27 (Verlag Ernst Eulenburg, Leipzig-Wien) einen großen pathetischen Orchesterstil und verschmäht keineswegs bunte Orchesterfarben. Aber hier steht doch nicht mehr das Klangliche, sondern viel stärker das Formerleben, besser noch: das Themen-Erleben im Vordergrund. Ein Ostinato mit einem durchgehenden Rhythmus der kleinen Trommel läßt von fern an Ravels „Bolero" denken. Im folgenden Scherzo vernimmt man einen Hauch von der Welt der Wiener Klassiker, während das Finale mit einem „Cantus firmus misterioso" in den Posaunen ganz aus der Geistigkeit des neuen deutschen Musikschaffens lebt.

Noch immer zeigt viele Orchestermusik programmatische Gebundenheit. Die Themen sind zum Teil neu, wie z. B. in der Ouvertüre „Der Flieger" op. 26 von Erich Gutzeit (Verlag Arthur Parrhysius, Berlin). Man braucht dieses Wort „Flieger" nur auszusprechen, um sofort mit allen Musikern gemeinsam zu empfinden, welche Möglichkeiten sich aus diesem Thema ergeben. Gutzeit hat sie dann auch nach allen Seiten hin ausgenutzt, hat sich aber erfreulicherweise auch von Verirrungen in Äußerlichkeiten ferngehalten, so daß schließlich doch ein Stück in sich geschlossener Musik vor uns steht. Im Gegensatz zu Gutzeit hat Ernst Riege in seiner „Burleske für Orchester" (Ries & Erler, Berlin) ein altes Thema noch einmal aufgegriffen. Freilich ist es ein Thema, das niemals veralten wird. Denn die Schilderung tanzender Capriolen, dieser Wirbel an der Oberfläche, der für Augenblicke auch einmal in das Innere blicken läßt, ist seit je als große Möglichkeit des musikalischen Ausdruckes angesehen worden. Riege läßt sein Orchester kichern, trällern, seufzen, lächeln, kosen und hat die wunderbar zarte Hand in der Instrumentation, um alle Nettigkeiten zu einem allerliebsten Strauß zusammenzubilden.

Wieder auf einer anderen Ebene stehen wir bei der „Festmusik für Orchester mit Schlußgesang (ad. lib.) für einstimmigen Chor nach J. G. Fichte" von Felix Raabe (Arthur Parrhysius, Berlin). Es ist urgesunde, sozusagen musikalische Musik, von Meistersingerglanz übergoldet. Sie bekennt sich zum handwerklichen Können, aber ebenso zum ungehemmten Fluß von Melodien, die man nachsingen und behalten kann. Daß der Schlußchor nur „ad. lib." bezeichnet wurde, wundert eigentlich. Man möchte ihn wegen der herrlichen Kraft der Sprache, aber ebenso wegen der musikalischen Steigerung und Krönung nicht missen. Nannte Raabe sein Werk „Festmusik" schlechthin, so ist der Abstand vollkommen gekennzeichnet, wenn Werner Trenkner über sein op. 29 „Kleine Festmusik für Orchester" schrieb. (Ries & Erler, Berlin.) Raabes Fest ist eine Feier, Trenkner begleitet und besingt ein heiteres, fröhliches Zusammensein. Sein „Fest" wird im nächsten Augenblick in den Tanz übergehen. Der vielfache Taktwechsel spiegelt das Fiebernde, Erregte und Jubelnde wider. Trenkners gelockerte Orchestertechnik findet reiche Bewährungsmöglichkeiten. G. Dietz greift dagegen in seiner „Berggeist-Ouvertüre" op. 22 (Arthur Parrhysius, Berlin) auf die ältere Form der Ouvertüre zurück, wenn er diese Form auch beträchtlich ausweitet. Wir erleben also die langsame Einleitung, der ein rasches Thema folgt usw. Musikalisch ist dieses Werk sehr einfach gehalten, wie schon der Titel Verwurzelung in der Romantik wahrscheinlich macht. Freilich darf man weniger an Schubert als etwa an Lortzing denken.

Ein Schritt weiter führt uns zu jenen Werken, über denen mit Recht das Wort „Musik im Sommer" steht. Man könnte kein bezeichnenderes Werk dafür finden als Sigfrid W. Müllers „Gohliser Schloßmusik für kleines Orchester" (Breitkopf & Härtel). Kleines Orchester heißt hier: Streicher mit Oboen und Hörnern. Wir leben also wieder im 18. Jahrhundert. Aus diesem Jahrhundert drängt sich uns, wenn auch keineswegs thematisch, so doch in der Gesamthaltung, ein Werk geradezu zum Vergleich auf: Die „Gohliser Schloßmusik" ist die „Kleine Nachtmusik" unserer Zeit. Hier finden wir dasselbe unbefangene Schäkern und erleben die gleiche Besinnlichkeit, in der ein Tropfen Wehmut liegt. Auch hier ist alles übergossen von dem Tau einer warmen Sommernacht, die alle Dinge um uns in Traulichkeit zueinander führt. Müller hat wieder bewiesen, daß er die seltene Gabe zu wirklich heiterer, nicht nur spaßhafter Musik besitzt. Seine Gohliser Schloßmusik wird darum nicht nur im Gohliser Schlößchen bei Leipzig, für das

sie oder vielmehr, aus dem sie geschrieben wurde, erklingen, sondern vielmehr überall dort, wo überhaupt der Zauber warmer Sommernächte mit Musik klingend gemacht werden soll. Nicht streng in diese Reihe, aber auch nicht weit davon entfernt, gehört das Konzert für Fagott und Orchester von gleichen Tonschöpfer op. 56 (Ernst Eulenburg, Leipzig-Wien). Müller hat seit je ein Herz für die vergessenen Bläser bewiesen. Nach den Trompetern beglückt er nun auch die Fagottisten. Das neue Konzert ist zweisätzig. Der 1. Satz bringt nach einer Einleitung acht Variationen über ein leichtes $\frac{3}{8}$-Thema. Fast unmittelbar schließt sich ein Rondo im Mozartschen $\frac{6}{8}$-Takt an. In beiden Sätzen hat der Fagottist reichlich Gelegenheiten, sich von allen Seiten zu zeigen und das immer mit einer blühenden und einfallsreichen Musik.

Zum immer Einfacheren weiterschreitend, kommen wir nun zu den Werken für Streichorchester. Hier liegt zunächst eine „Spitzwegsuite" von Hans Albert Mattausch vor (Ries & Erler, Berlin). Zwar sind hier alle Sätze programmatisch bezeichnet und wohl auch so empfunden. Trotzdem zeigen sie eine rein musikalische Haltung von einer prächtigen formalen Geschlossenheit. Bewunderswert ist vor allem, wie Mattausch seinem Streichorchester eine Unzahl verschiedener Farben abgewinnt. Man erkennt daraus den reich erfahrenen Mann der Praxis. In jedem Takt geschieht etwas und doch liegt über dem Ganzen ein natürlicher Fluß. Wieviel Nettes läßt sich doch immer wieder mit geringen Mitteln sagen! Die Suite „Aus der Kindheit" nach dem Roman von Leo Tolstoi von Sergei Bortkiewicz op. 39 (Henry Litolffs Verlag, Braunschweig) gehört nicht in diesen Zusammenhang, weil es sich dabei um ehemalige Klavierstücke handelt, die nur für Streichorchester gesetzt wurden. Man weiß nicht recht, was man denken soll, wenn der Komponist versichert, daß die Instrumentation von ihm stamme. Musikalisch lebt die Suite ungefähr bei Robert Schumann, um sich dort, wo das Russische betont wird, Tschaikowsky und Donkosakenklängen zu nähern. Dabei ist alles sehr klein in den Maßen und schlicht, fast möchte man sagen: naiv gehalten. Die hübsche Suite wird sich besonders bei der Laienmusik bewähren.

Am gegenseitigen Pol zur rauschenden Orchestermusik älterer Prägung stehen die „Festmusiken für kleines Orchester" von Wilhelm Maler, die in der Sammlung „Feier der Jugend, Werkreihe für Feiergetaltung" erschienen sind, und die „Drei nordischen Tänze" von Gerhard Maaß (beide bei P. J. Tonger, Köln). Hier spricht nun ganz die Stimme unserer Zeit und das heißt: die Jugend unserer Zeit. Programmatische Bindung ist bis zum letzten gemieden. Streng, aufrecht, kraftvoll, selbstbewußt und mit dem Willen zu unbedingter Reinheit tritt diese Musik vor uns. Sie ist Ausdruck eines Geschlechtes, das Verantwortung zum Höchsten in sich spürt. Einem erwählten Maßstab im Inneren steht das denkbar größte Gewährenlassen im Äußeren gegenüber. Sind diese Musiken von Maler auch für Streichorchester gedacht, so kann man auch Bläser hinzunehmen und sich der verschiedenen Fassungen bedienen, so wie man sie braucht, oder noch besser: wie sie vorhanden sind. Die Tänze von Maaß sind insofern von den Werken Malers getrennt, als sie ältere Volksmelodien benutzen und für ein Orchester mit sechs Holzbläsern, Horn, zwei Trompeten, Schlagzeug und Streichern gesetzt sind. Friedrich Herzfeld

Kleine Mitteilungen

Der Verband evangelischer Kirchenchöre Deutschlands veranstaltet vom 14.—17. Oktober in Lüneburg den **35. Deutschen Kirchengesangtag** (zugleich 50-Jahrfeier des Niedersächsischen Kirchenchorverbandes). Ausführende sind die Kräfte der beteiligten Landesgruppen des Niedersächsischen Kirchenchorverbands. Zur Aufführung kommen u. a. Alt-Lüneburger Musik, Werke norddeutscher Meister und von Zeitgenossen. Es sprechen Prof. Fritz Stein (Berlin), Oberlandeskirchenrat Ch. Mahrenholz (Hannover), Dr. G. Fock (Hamburg). Eine Ausstellung musikalischer Schätze aus dem Lüneburger Ratsarchiv vervollständigt das Programm, das zugleich erlesene kunstgeschichtliche Genüsse verspricht.

In der Zeit vom 21. August bis 9. September veranstaltete die Reichsstudentenführung ihr diesjähriges **Reichsmusiklager** in Salzburg unter Führung des Reichsmusikreferenten Rolf Schroth. Die grundsätzlichen Fragen einer Hochschulreform wurden in Aussprachen zwischen den Direktoren der deutschen Musikhochschulen und der Studentenführung behandelt. Als Vertreter des Reichsministers für Kunst, Wissenschaft und Volksbildung war Regierungsrat Dr. Miederer anwesend.

Auf der Tagung für Denkmalspflege in Hamburg, wurde erneut die Errichtung eines **Hamburger Brahms-Denkmals** angeregt.

Der Inhaber der **Musikalienhandlung Albert Stahl** Berlin W 35, Bülowstraße 88 (früher Potsdamer Straße), konnte am 1. Oktober auf das vierzigjährige Bestehen seines Geschäftes zurückblicken. Die durch ihre stets hilfsbereite Art der Geschäftsführung hervorgetretene Firma hat sich im Musikleben der Reichshauptstadt seit langem eine geachtete Stellung verschafft.

Personal-Nachrichten

Paul Schwers, der langjährige Herausgeber und Schriftleiter der AMZ., konnte am 1. Oktober auf eine vierzigjährige verdienstvolle Tätigkeit als Berliner Musikkritiker zurückblicken. Er ist damit zweifellos der dienstälteste der Berliner Musikreferenten. Möge es ihm sein Gesundheitszustand erlauben, noch lange zu Nutz und Frommen der deutschen Tonkunst wirken zu können!

Am 25. September ist **Eugenie Schumann,** die letzte Tochter von Robert und Clara Schumann, gestorben. Die am 1. Dezember 1851 in Düsseldorf Geborene war das siebente Kind ihrer Eltern und verbrachte lange Zeit ihres Lebens in England und Schweden. Seit über zwei Jahrzehnten war sie in Bern ansässig. Das Lebens- und Charakterbild ihrer Eltern zeichnete sie in zwei Buchveröffentlichungen. In letzter Zeit hat sie noch einmal durch ihren Widerstand gegen die Veröffentlichung des Violinkonzerts ihres Vaters von sich reden gemacht.

Im Alter von erst neununddreißig Jahren starb nach längerer Krankheit der erste Kapellmeister des Theater des Volkes in Dresden, **Hugo Leyendecker.**

Zum verantwortlichen Leiter des Schweizerischen Radio-Orchesters von Beromünster wurde der bisherige Dirigent des westschweizerischen Radio-Orchesters, Kapellmeister **Hans Haug,** gewählt.

Der seit einigen Jahren wieder in Berlin tätige namhafte Pianist Prof. **Bruno Hinze-Reinhold** übernahm neben Walter Scharwenka die Leitung des umorganisierten und in neue Räume übersiedelten Klindworth-Scharwenka-Konservatoriums.

Theater und Oper

Berlin. Des 125. Geburtstages Guiseppe Verdis gedenkt das Deutsche Opernhaus neben den im Spielplan laufenden Werken „La Traviata", „Aida", „Troubadour" und „Rigoletto" durch die Aufnahme der Opern „Macht des Schicksals" und „Othello", die in dieser Spielzeit in Neuinszenierungen zur Wiedergabe gelangen werden.

Buenos Aires. Im Rahmen der diesjährigen Opernspiele des Teatro Colon hatte „Orsoleo" von Ildebrando Pizzetti dank einer ausgezeichneten Wiedergabe unter Tullio Serafin stärksten Erfolg. Im Spielplan befand sich u. a. auch Monteverdis „Incoronazione di Poppea".

Dresden. Das Singspiel „Rosalind" von Frau Wickham-Lueder (New York) wird nicht wie irrtümlich gemeldet in der Sächsischen Staatsoper, sondern am 6. November vormittags im Dresdner „Theater des Volkes" erstmalig in Deutschland aufgeführt. Die Hauptrollen haben folgende Mitglieder der Dresdner Staatsoper übernommen: Elsa Wieber, Schellenberg und Treffner. Musikalische Leitung: Staatskapellmeister Striegler. Spielleitung: Oberspielleiter Strohbach.

Köln. Die Kölner Oper wird in der neuen Spielzeit je ein Gastspiel mit Wagners „Siegfried" und einer anderen Oper in Luxemburg geben. Ferner ist zur Vertiefung der deutsch-flämischen Beziehungen für den 20. Dezember ein Gastspiel in der Kgl. Flämischen Oper zu Antwerpen geplant, in dem — zum ersten Male im Ausland — Pfitzners „Palestrina" aufgeführt werden soll.

Konzert-Nachrichten

Berlin. Joe Hoffmann gibt am 11. Oktober im Beethoven-Saal einen Klavierabend mit folgendem Programm: Bach-Busoni, Brahms, Schubert.

— Im Klavierabend von Sascha Bergdolt am 12. Oktober im Meistersaal gelangen Werke von Straesser, Unger, Weismann, Schumann, Chopin und Liszt zur Aufführung.

— Der amerikanische Geiger italienischer Abkunft Ruggiero Ricci wird in seinem Berliner Konzert am 15. Oktober im Beethoven-Saal Werke von Corelli, Glazounow, Bach, Ysaye, Ries, Paganini spielen. Am Flügel: Carl Fürstner.

Kassel. Kassel veranstaltet zu Pfingsten 1939 anläßlich des einhundertjährigen Bestehens des Sängergaues Kurhessen (Mitteldeutscher Sängerbund e. V.) ein fünftägiges Musikfest, das neben bedeutender alter Chormusik zeitgenössischem Chorschaffen einen weiten Raum gibt. Die Gesamtleitung liegt in Händen von Staatskapellmeister Dr. h. c. Robert Laugs. Im Rahmen der diesjährigen Reihenkonzerte des Staatstheaters, deren Gesamtleitung ebenfalls Dr. h. c. Robert Laugs hat, kommen u. a. Orchester- und Chorwerke von Sibelius, Zilcher, Georg Schumann, Graener, Gottfried Müller, Peterka, Leifs und Atterberg zur Erstaufführung, ferner von Michel Rühl: Kreislauf des Tages für Chor, Solostimmen und Orchester zur Uraufführung. Die Chöre werden gestellt vom Kasseler Lehrergesangverein und Kasseler A cappella-Chor.

Krefeld. Für die Konzerte der Stadt Krefeld in der Spielzeit 1938/39, die unter Leitung des Städtischen Musikdirektors Werner Richter-Reichhelm stehen, wurden zu neun Symphoniekonzerten, vier Meisterkonzerten und zwei Chorkonzerten namhafte Solisten verpflichtet.

Liegnitz. Städtischer Musikdirektor Heinrich Weidinger bringt in einem Beethoven-Abend mit dem Dresdner Trio das „Tripelkonzert" zur Aufführung und führt im gleichen Konzert den neugegründeten Städtischen Chor mit Beethovens „Meeresstille und glückliche Fahrt" und der „Chorfantasie" ein.

Aus Künstlerkreisen

Der Berliner Komponist **Edmund v. Borck,** der soeben eine abendfüllende Oper beendet hat, ist im kommenden Winter zunächst mit folgenden Werken auf dem Konzertprogramm vertreten: „Präludium für Orchester" (Internationales Musikfest Frankfurt a. M., Philharmonische Konzerte in Hamburg unter Eugen Jochum), „Introduktion und Capriccio für Altsaxophon und Klavier" (Reichssender Hamburg), „Sextett für Flöte und Streichquintett" (Amsterdam).

Von **Joh. Nep. Davids** Symphonie *a*-moll op. 18, die nach der Uraufführung in Münster (Hans Rosbaud), die zweite und dritte Aufführung in Baden-Baden und Leipzig erlebte, bringt die Konzertzeit 1938/39 weitere Aufführungen in Stuttgart, München, Köln, Saarbrücken, Dresden, Trier, Halle a. S., Breslau, Solingen und Bremen.

Kurt Atterbergs „Ballade und Passacaglia" wird in der bevorstehenden Saison u. a. aufgeführt in Amsterdam, Ankara, Breslau, Chicago, Essen, Hannover, Stockholm.

Die „Lustspiel-Ouvertüre" von **E. N. v. Reznicek** gelangt in dieser Saison durch das Chicago-Symphony-Orchester unter Leitung von Kapellmeister Dr. Stock zur Aufführung.

Paul Krauses Hymnus und Toccatina aus der „Suite 1938" gelangt im Reichssender Königsberg zur Uraufführung. Weitere Werke erklangen vor kurzem in Coburg, Düsseldorf, Greiz, Mühlhausen und Kent (England).

Prof. Dr. **Karl Böhm** wurde eingeladen, ein Konzert mit den Philharmonikern in Budapest, ein Konzert und zwei Opernaufführungen in Sofia und ein Konzert in Warschau zu dirigieren.

Die Sopranistin **Helma Panke** hatte bei einem Konzert im Schloß Schleißheim im Rahmen des Münchener Festsommers (Bach-Abend) großen Erfolg.

Vera Littner war die erfolgreiche Gesangssolistin bei der im Dresdner Tonkünstlerverein stattgefundenen Uraufführung des Liederspiels „Musik der Liebe" für Alt und konzertantes Streichquartett von dem Dresdner Tonsetzer Nino Neidhardt. Der Reichssender Leipzig bringt demnächst eine Konzertstunde mit Werken von Neidhardt, darunter auch die „Musik der Liebe".

Gustav Adolf Schlemm, der in letzter Zeit mit verschiedener Kammermusik und Orchesterwerken erfolgreich hervorgetreten ist, hat ein heiteres Orchesterstück „Polka-Fughetta" geschrieben.

Ein Orchesterkonzert des Deutschen Kurzwellensenders brachte unter Leitung von Generalmusikdirektor Karl Friederich die Tondichtung „Meerfahrt" des Berliner Komponisten und Musikschriftstellers **Richard Wintzer** als Uraufführung. Es handelt sich bei diesem Orchesterwerk um das Vorspiel der noch unaufgeführten Oper „Salas y Gomez" des vor allem durch seine feinsinnigen Lieder bekannt gewordenen Tondichters.

Carl Schuricht wurde eingeladen, in dieser Saison Konzerte in Florenz, Turin und Mailand zu dirigieren. Außerdem leitet Schuricht am 1. Januar 1939 ein Konzert des Augusteo-Orchesters in Rom.

Prof. O. Kabasta bringt in einem Konzert der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien die „Symphonische Musik für obligate Trompete" von **Robert Wagner** (Wien) zur Uraufführung. Das Werk erklingt auch unter Leitung von Operndirektor Moralt in Graz.

Verantwortlich für die Schriftleitung: Für den Teil „Berliner Musikleben" wie für alle Berlin betreffenden Beiträge: Paul Schwers, Berlin-Südende, Doelle-Straße 48. — Verantwortlich für den gesamten übrigen redaktionellen Inhalt: Dr. Richard Petzoldt, Berlin-Wilmersdorf, Rudolstädter Straße 127. — Verantwortlich für den Anzeigenteil: Elly Schumacher, Berlin-Südende, Doelle-Straße 48. — Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel, Leipzig C 1. Erfüllungsort und Gerichtsstand Leipzig. II. Vj. D. A. 950

Wohnungs-Tafel
Künstler / Unterricht / Institute

Gesang

Sopran und Mezzosopran

Helene Fahrni Oratorien u. Lieder. Leipzig C 1 Lortzingstraße 14 II, Tel. 22289

Hilde GAMMERSBACH Sopran / Oratorien-Lieder KÖLN-Roisdorf, Bonner Str. 31, Tel. Bonn 5762

Eva Gilbert-Lessmann Konzert- und Oratoriensängerin (Sopr.) Hamburg 39, Agnesstr. 37

Adine Günter-Kothé hoher Sopran SEKRETARIAT: GLIMPF BERLIN W 15, Xantener Straße 14 / Telefon 92 57 27

Edith Laux Oratorien / Liederabende. Leipzig S 3 Kaiser-Wilhelm-Str. 69 / Ruf 33667

MARGOT MÜLLER — Oratorien • Lieder / Sopran — Hagen (Westf.), Fleyerstraße 16

HELMA PANKE — Sopran / Oratorium, Lied — München, Rosenheimer Str. 214 / Tel. 43294 Berlin-Wilmersd., Neckarstr. 1 III / Tel. 882493

ELSE REUTER-NEEB Konzert- und Oratoriensängerin - Sopran Weilburg/Lahn Adolfstraße 5, Tel. 514

ELSE RUECKER Konzert- und Oratoriensängerin — Sopran Wiesbaden, Dotzheimer Straße 51, Telefon 208 97

Sopran und Mezzosopran

Marta Schilling Sopran · Lied, Oratorium Berlin-Zehld., Sven-Hedin-Str. 64 · 848622

Aenny Siben Oratorien und Lieder Frankfurt a. M., Wiesenau 11, Tel. 75637

Heddy VOSS Sopran / Berlin, Kaiserdamm 83 II Wuppertal-Barmen, Brahmsstr. 4

Hilde Wesselmann Sopran—Oratorium—Lied W.-Barmen, Oberbergische Str. 64. Tel. 60000

Alt

Lore Fischer ORATORIEN / LIEDERABENDE Stuttgart W, Gaußstr. 74, Fernruf 65394

RUTH GEERS ORATORIEN — LIEDER — ORCHESTERGESÄNGE SEKR.: BERLIN-CHARLOTTENBURG 1. TEL. 345977

Eva Jürgens ALT-MEZZO W.-Barmen, Wertherhof 6, Tel. 52291

Vera Littner Oratorien / Lieder / Arien Dresden-A. Tiergartenstraße 226 / Ruf 46697

Hede WEIMANN Oratorien, Liederabende KIEL, Schillerstraße 7 / Telefon 7089

Bariton

Hans Friedrich MEYER LIED-ORATORIUM, Berlin-Neuwestend, Bolivarallee 7, Tel. 991.682

Dauerinserate verbürgen Erfolg!
Die AMZ. bietet günstige Sonderbedingungen

Nummer 43 · 28. Oktober 1938

Allgemeine Musikzeitung

Rheinisch-Westfälische Musikzeitung · Süddeutscher Musikkurier
Berlin · Leipzig · Köln · München
65. Jahrgang



Generalmusikdirektor Hans Gahlenbeck

der neue Leiter des Staatstheaters Schwerin i. M.

Postversand ab Leipzig

ALLGEMEINE MUSIKZEITUNG

Hauptschriftleitung und Geschäftsstelle: Berlin-Südende, Doelle-Straße 48 • Fernspr. 75 12 38

Telegramm-Anschrift: Musikzeitung Berlin-Südende. Bankkonto: Deutsche Bank und Diskonto-Gesellschaft, Depositenkasse L III, Berlin-Tempelhof. Postscheckkonto: Berlin 28328. Zu beziehen durch die Geschäftsstelle Berlin-Südende, Doelle-Straße 48, und Köln a. Rh., Am Hof 30—36, sowie durch alle Musikalien- bzw. Buchhandlungen und Postanstalten.
Geschäftsstelle für die Rheinprovinz und Westfalen: Musikalienhandlung P. J. Tonger, Köln a. Rh., Am Hof 30—36; Fernsprecher 225948; Postscheckkonto: Allgemeine Musikzeitung Köln 55923 • Schriftleitung: Studienrat Alois Weber, Köln-Deutz, Markomannenstraße 12; Fernsprecher 12674
Geschäftsstelle für München und Süddeutschland: Süddeutsche Konzertdirektion Otto Bauer, G.m.b.H., München, Wurzer Straße 16, u. Musikalienhandlung Otto Bauer, München, Maximilianstraße 5 • Stadtauslieferungsstelle für Groß-Berlin: Bote & Bock, Berlin W 8, Krausenstraße 61 • Auslieferung in Leipzig: Breitkopf & Härtel, Leipzig C 1, Nürnberger Straße 36—38 • Die Zeitung erscheint jeden Freitag, vom 15. Juli bis 1. September zweiwöchentlich • Bezugspreis durch Postzeitungsamt und den Buchhandel bezogen RM. 6.25 vierteljährlich einschließl. Bestellgeld • Bei Versand nach dem Ausland werden Porto und Streifbandkosten berechnet • **Preis der Einzelnummer RM. 0.70**

Anzeigenpreise werden nach Millimeterzeilen berechnet. Zur Zeit gilt Preisliste Nr. 5 vom 1. Januar 1938. Ausführliche Auskunft auf schriftliche Anfragen
Für unverlangt eingesandte Manuskripte keine Gewähr. Rückporto ist beizufügen

Allgemeine Musikzeitung

Wochenschrift für das Musikleben der Gegenwart

RHEINISCH-WESTFÄLISCHE MUSIKZEITUNG / SÜDDEUTSCHER MUSIK-KURIER

Herausgeber: Paul Schwers

65. Jahrgang — Berlin, Leipzig, Köln, München, 28. Oktober 1938 — Nummer 43

Zum Thema „Stilwandel"

Von Emil Petschnig, Wien

Es ist in letzter Zeit viel von „Gegenwartsstil" geschrieben worden, so, als ob sich die musikalische Ausdrucksweise eines Zeitabschnittes festsetzen oder anbefehlen ließe. Man kann wohl aus den Geschmackswandlungen früherer Perioden Analogieschlüsse ziehen auf das, was möglicherweise kommen wird, aber der im Strome des Weltgeschehens stehende, von ihm mitgerissene Schaffende selbst dürfte sich dieses Prozesses nur höchst selten bewußt werden. Ph. E. Bach wird sich ebensowenig absichtlich von der Schreibweise seines großen Vaters losgesagt haben als sich Beethoven in späteren Jahren etwa vornahm, von der „Klassik" zur „Romantik" hinüberzuwechseln. Eine Menge äußerer Einwirkungen auf ein empfängliches Gemüt ist Ursache solcher Wandlungen, die nicht nur alle Künste einer Epoche in gleicher Weise beeinflussen (das überladene Schnörkelwesen des Barock in Architektur, Plastik, Malerei, Musik und Dichtung), sondern auch die weltanschaulichen Ideen, die Lebensverhältnisse überhaupt: Verkehrssprache, Umgangsformen, Kleidermoden usw. usw. von Grund auf bestimmen.

Es gehört zu den reizvollsten Untersuchungen der Kunst- und Kulturgeschichte, den zahlreichen Fäden nachzuspüren, die schließlich zu den prächtigen, in Farbe und Muster so verschiedenen Geweben zusammenschießen, die wir heute aus der zeitlichen Entfernung als Gotik, Renaissance, Biedermeier überblicken und benennen. Für die Malerei hat R. Muther in seiner dreibändigen Geschichte derselben ein von solchen Gesichtspunkten ausgehendes Werk geschaffen, wie es meines Wissens für die Musik noch fehlt, um ihre Entwicklung Hand in Hand mit den jeweiligen politischen, sozialen, wirtschaftlichen Gegebenheiten und Umschwüngen aufzuzeigen, die natürlich auf die mannigfachen Volkscharaktere und innerhalb derselben wieder auf die Wesensart der starken Einzelpersönlichkeiten verschiedenartig wirken.

Im allgemeinen kann gesagt werden, daß das ganze Weltgeschehen vom Kontrastgesetze beherrscht wird, daß nach dem Worte variatio delectat die menschliche Psyche stets nach Abwechslung hungert, und je größer der Pendelausschlag entgegengesetzter Gefühle und Gedanken nach rechts oder links ist, desto willkommener ist der Reiz. So kam nach jahrhundertelanger das Diesseits verneinender Askese im 15. und 16. Säkulum die Wiedergeburt der lebensfreudigen Antike wie ein Rausch über die Menschheit, ausgelöst durch die großen geographischen Entdeckungsfahrten mit ihren umstürzenden wissenschaftlichen Erkenntnissen und den finanziellen Folgen des aus Amerika nach Europa fließenden Goldstroms, der ein luxuriöses Dasein ermöglichte, von dem auch die Künste, die ja immer nur im Wohlstand gedeihen können, in reichstem Maße profitierten. Nach dem mittelalterlichen Kollektivum besann sich das Individuum auf seine Rechte, und an Stelle des bisherigen vielstimmigen Chorsatzes der Niederländer tritt mit Beginn der Neuzeit in Italien das Solostück und angelehnt an die griechische Tragödie und Musik die Oper auf. Im Gefolge der Gegenreformation des deutschen Südens erscheint dann das in seinen Zierraten der Gotik verwandte Barock, und die Kontrapunktik feiert in J. S. Bach ihren Höhepunkt. Schon aber holt, wie ehedem der Humanismus (Ulrich v. Hutten u. a.) die französische Aufklärung zum Widerschlag aus, und eine wenn auch abgeschwächte Neuauflage der Renaissance, die klassizistische Epoche (Winkelmann, Goethe, Gluck) mit ihrer Forderung nach Klarheit und formalem Ebenmaß setzt bei uns ein, während in Paris Madame de Pompadours persönlicher Geschmack darauf hinwirkt, daß das massige Barock sich zum Rokoko verniedlicht. Nach den Erschütterungen der Revolution wird unter Napoleon I. das römische Altertum heroisches Ideal, das sich nicht nur in Tracht und Möbeln des Empire, sondern auch z. B. in den Bildern J. L. Davids, in Beethovens „Eroica" und „Fidelio" ausdrückt. Des Korsen langjährige, ganz Europa in Mitleidenschaft ziehende Kriege mit ihren Aufregungen und Sorgen hingegen greifen die Nerven der Bevölkerungen an, machen sie empfindlicher, feinfühliger,

womit der Romantik die Bahn geöffnet ist, welche die Verwandtschaft, ja Stellvertretung der einzelnen Sinneseindrücke auf ihr Programm schrieb; war doch einer ihrer Hauptvertreter, E. T. A. Hoffmann zugleich Dichter, Musiker und Maler. Weber, Wagner, Berlioz, Liszt, R. Strauß bewegen sich alle auf dieser Linie, welche, durch den Weltkrieg neuen, noch stärkeren Erschütterungen ausgesetzt, infolge vollständiger Zerrüttung der Nerven zum Chaos der Atonalität ausartete. Aus diesem überspitzten, pathologischen Subjektivismus rettete man sich unter dem Einfluß der sozialdemokratischen Theorien wieder in den kollektiven Musikstil der Vorklassiker, dem in der „ewigen Wiederkehr des gleichen" wahrscheinlich abermals eine Herrschaft der souveränen Melodie folgen wird, wenn natürlicherweise auch in anderer Nuancierung als im 16. oder 18. Jahrhundert, denn auch die sonstige Umwelt hat sich ja seither gründlich geändert.

Eine Geschichtsbetrachtung, wie sie vorstehend in allergröbsten Umrissen angedeutet wurde, legt eigentlich nahe, daß alle Meinungskämpfe in Kunstdingen (und nicht nur in diesen) eigentlich überflüssig und zwecklos sind, weil das, was kommt, kraft den in ihnen liegenden Entwicklungsgesetzen kommen muß, von den Menschen weder aufgehalten noch beschleunigt werden kann. Liszt äußert irgendwo in seinen Schriften: „Jede Bewegung geht durch das Prinzip zugrunde, das sie emporgebracht hat." Wie im Drama erfolgt nach Aufstieg und Höhepunkt die Katastrophe, weil infolge Übertreibung des Agens oder Übersättigung an ihm ganz triebhaft Strömungen ins Leben gerufen werden, anfangs vereinzelt und oft völlig unbemerkt, die sich mit der Zeit zum siegreichen Gegenspieler auswachsen, bis auch sie nach einer gewissen Wirksamkeit das nämliche Schicksal durch eine dritte Macht ereilt usf. Alles kosmische und irdische Geschehen erfolgt demnach in einem steten Auf und Ab oder in einem Kreislauf, daher ein Fortschritt ad infinitum eine Utopie ist. Den begrenzten Fähigkeiten der menschlichen Seele entsprechend („Was könnte man denken, was nicht vor uns schon gedacht wurde?" meinte einmal Goethe), ist unserem Geschlechte nur das Erreichen einer bestimmten kulturellen Höhe vergönnt, und wer weiß, ob es ihr nicht in verflossenen Zeiten schon mehrmals näher war als jetzt. Ob man mit Pferden oder Äroplanen reist, ob man Kerzen oder Glühlampen brennt, ist nicht ausschlaggebend; entscheidend ist der innere, ideelle Wert einer Epoche, der aber von den großen Denkern und Künstlern bestimmt wird, weshalb man auch bisher nur diesen als höchsten Vertretern der Gattung Denkmäler setzte. Jeder derselben bringt gemäß seinen von den Vorfahren ererbten Anlagen (gewöhnlich als Gipfel und Ausklang einer Familie) eine besondere Schattierung in die Gesamtäußerung eines Zeitstiles. So wären der oben angeführten Romantikerreihe als Vorläufer und Bahnbrecher Mozart, der ältere Beethoven, dann noch Schubert, Marschner, Nicolai, Schumann, Götz, Cornelius, Jensen, Kirchner, Chopin, Reger, Brahms, Bruckner, H. Wolf, Humperdinck und noch so manche andere liebenswürdige wenn auch bescheidenere Erscheinung anzuschließen, die alle Zeugnis ablegen für die Vielfalt musikalischer Möglichkeiten im allgemeinen, sofern sie nur Ausfluß einer wirklichen Begabung sind, und von dem Reichtum der deutschen Seele im besonderen, der sich durch die romantische Kunst Kat exochen offenbart.

Diese Erkenntnis sollte vor allem Reglementieren und Dekretieren, vor allen theoretisierenden Eingriffen in den lebendigen, so überaus feinnervigen Organismus der Kunst warnen und bewahren. Sie läuft dadurch nur Gefahr, zu verarmen, zu verkümmern und für das Publikum Mittel zu einer Entwöhnungskur von Musik zu werden.
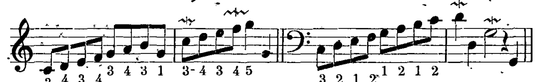
Über „Fingersetzung" bei Joh. Seb. Bach

Von Prof. Eta Harich-Schneider, Berlin
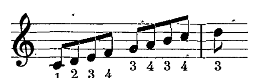
Seit Forkel galt lange Zeit die allgemeine Ansicht, daß Joh. Seb. Bach auf dem Gebiet des Fingersatzes ein Neuerer gewesen sei: alte, einengende Regeln hätten damals auf den Musikern gelastet und ihr Spiel nicht zur Entwicklung von Geläufigkeit und Schönheit gelangen lassen. Erst ein Bach habe den Fingern ihre ganze Freiheit gegeben, durch eine neue Art der Applikatur, die uns in mehreren charakteristischen Beispielen erhalten sei. Es ist daher nicht uninteressant, die uns erhaltenen originalen Fingersätze von Bach mit denen von einigen seiner Zeitgenossen und unmittelbaren Vorläufern zu vergleichen.

Welche originalen Fingersätze von ihm liegen vor? Die Echtheit derjenigen zu der kürzeren Fassung von C-dur-Präludium und Fuge aus dem zweiten Teil des Wohltemperierten Klaviers ist nicht unbestritten — somit bleiben nur die Fingersätze, die er für den zehnjährigen Friedemann in sein Klavierbüchlein eintrug. Das erste Stück: Applicatio und ein Präludium in g-moll sind vollständig mit Fingersätzen versehen. Betrachten wir die Tonleiterfingersätze in „Applicatio".

Rechte Hand, Takt 1 und 2 und linke Hand, Takt 3 und 4
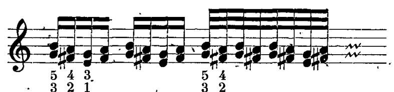


Hier spielt noch die Jahrhunderte alte Unterscheidung in „gute" und „schlechte" Finger eine Rolle. Das Kind Friedemann soll rechts die guten, d. h. die betonten Noten mit dem „guten" dritten Finger spielen; links mit dem „guten" Daumen. In den verschiedenen Ländern galten seit dem 16. Jahrhundert verschiedene Finger als „gut" oder „schlecht"; aber der dritte der rechten Hand setzte sich schließlich ziemlich allgemein als der „gute" durch. Den gleichen Fingersatz, den Bach seinem Kind vorschreibt, gibt Lorenzo Penna[1]) an und Purcells Witwe nennt 1796 die Tonleiterfingersätze ihres Mannes:



Wir finden diesen Fingersatz unverändert dann noch weiter rückwärts blickend bei den Virginalisten und schließlich bei Hernando de Cabezón und bei Fray Tomás (de Santa Maria). Auffallend ist bei Bach in der linken Hand nicht etwa der Gebrauch des Daumens — den nimmt schon Ammerbach 1571 — wohl aber der Gebrauch des Daumens als eines guten Fingers auf betonten Noten.

Auf dem vierten Achtel des zweiten Taktes steht ein folgendermaßen oder auszuführender Triller und eine 4 unter der Note. Dieser recht schnelle Triller soll also mit dem fünften und vierten Finger gemacht werden — sicherlich eine Zumutung für die weichen Finger eines zehnjährigen Kindes, aber eine Neuerung? Gar nicht. Saint-Lambert betont schon 1702, daß man nur ja mit allen Fingern die Triller üben soll, da nichts die Hand so gut durchbilde. Von ihm übernimmt Couperin diese Regel, und Heinichen[2]) rät zu schnellen Terzenübungen folgender Art:



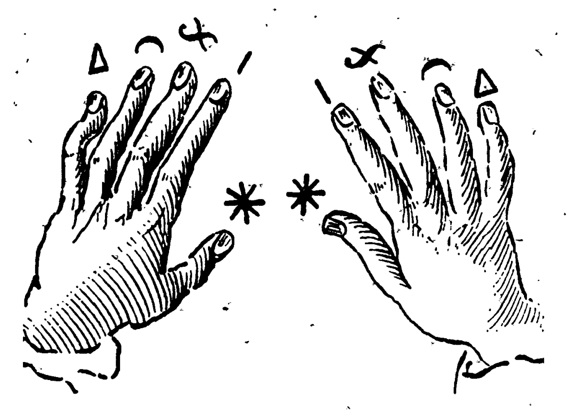
Im Präambulum in g-moll gibt Bach bei allen gebrochenen Harmonien denjenigen Fingersatz, der sich aus dem zugrundeliegenden Akkord ergibt. Auch hiermit steht er ganz in einer bewährten Tradition. Wir finden das gleiche Prinzip bei Couperin,

[1]) Li primi albori musicali, 1672.
[2]) Der Generalbaß in der Komposition, 1728.

bei Saint-Lambert und viel später, im „Code de Musique-pratique"[1]) unterbaut es Rameau noch so weit, daß er es zur technischen Grundlage des Generalbaßspiels überhaupt macht. Ein nach Bedarf in gebundenen Akkorden oder in geschickt figurierenden engen Lagen gespielter Generalbaß verlangt ja einen derartigen Fingersatz — und auch die Gewohnheit, in komponierten Stücken nach Möglichkeit alle Harmonien weitgehend durchzuhalten, mag dieses Prinzip unterstützt haben.

Wir haben — aus der Zeit um 1700—1720 etwa — noch ein wichtiges Dokument für den Fingersatz kurz vor Bach — die Tokkaten von Alessandro Scarlatti. Aus der Neuausgabe[2]) konnten wir eine genaue Datierung der benutzten Handschrift nicht feststellen; aber es ist sicher, daß diese Tokkaten vorlagen, bevor irgendwelche Klaviermusik von Bach veröffentlicht worden war.
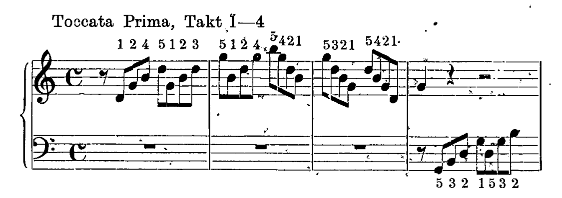
Über der ersten Toccata findet sich eine Abbildung der beiden Hände mit seltsamen Bezeichnungen der einzelnen Finger. Der Herausgeber hält ihre Echtheit als Zeichnung von Scarlatti für höchst wahrscheinlich.



Die ganze erste Toccata ist mit Hilfe der angegebenen Zeichen aufs genaueste mit Fingersätzen versehen.

Im Quartsext- und im Sextakkord spielt Scarlatti rechts den vierten, im Grundakkord den dritten Finger:
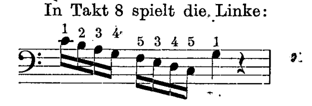
Toccata Prima, Takt 1—4



Links hat nur der Sextakkord den vierten Finger. Also: „Alles wie bei uns".

In Tonleitern findet sich gelegentlich der alte Fingersatz 3 4 3 4, aber ebenso oft ein modernes Ausspielen der Finger, besonders beim Abwärtsspielen — so in Takt 7, wo die Tonleiter rechts vom *g''* bis *g'* folgendermaßen gespielt wird: 5 4 3 2 1 3 2 1. Und im nächsten Takt spielt die Linke entsprechend aufwärts: 5 4 3 2 1 3 2 1.

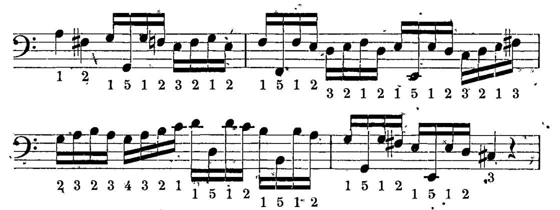
In Takt 8 spielt die Linke:



Bei gebrochenen Intervallen fällt auf, daß Scarlatti den Fingersatz 4—2 sehr bevorzugt, er nimmt ihn für gebrochene Terzen, Quarten und Quinten (und das in schnellen Sechzehnteln!). Erst bei Sexten und Septimen wird 5—2 verlangt, bei Oktaven 5—1.
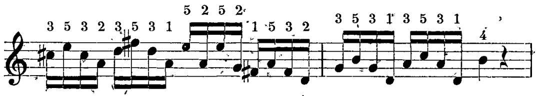
[1]) Paris 1760.
[2]) Edition Shedlock.

Hier der Fingersatz einer recht schnellen Baßfiguration:



Man beachte bei den letzten zwei Sechzehnteln im zweiten Takt den Übersatz des dritten über den Daumen mit folgendem Wechsel von 3 und 2. Der nächstfolgende Takt mit dem zweimal nebeneinander gesetzten Daumen könnte auch von heutigen Spielern keine virtuosere Applikatur bekommen. Daumenuntersatz ist selbstverständlich.

Takt 49, rechte Hand, verdient besondere Aufmerksamkeit. Hier kann man wohl von „Freiheiten" reden!



Es sind bisher unseres Wissens noch keine Autographe von den Klavierwerken Domenico Scarlattis gefunden und zugänglich gemacht worden. Aber die enorme Schwierigkeit seiner Sonaten, die eine ebenso vollkommene Ausbildung der Hand verlangen wie etwa Chopins Etüden, führt zu dem selbstverständlichen Schluß, daß er im virtuosen Gebrauch der Finger seine eigenen, seinem Kompositionsstil entsprechenden, genialen Regeln und — genialen Ausnahmen von diesen Regeln gehabt haben wird.

Das gleiche gilt für Bach. Es ist absurd, aus zwei Musterbeispielen der Applikatur, die er für ein zehnjähriges Kind schrieb und die eher altmodisch sind, als neuerungssüchtig, Regeln für seine eigene Fingersatztechnik ableiten zu wollen. Um diese zu erraten, können wir nichts tun, als seine Werke studieren. Werfen wir einen Blick auf die brilliantesten Stücke aus seiner Cembalomusik: auf die Kadenz zum 5. Brandenburgischen Konzert, auf die Cembalostimme des *a*-moll-Tripelkonzerts, auf die dreißig Variationen, und wir werden begreifen müssen, daß der größte Orgel- und Cembalospieler des 18. Jahrhunderts nicht dazu kam, über Fingersatzprobleme feste Regeln aufzustellen, da seinem Können alle Möglichkeiten immer zur Verfügung standen. Nur in diesem Sinne — aber hier in höchstem Maß — ist er ein Neuerer auf dem Gebiet der Applikatur. Für ihn hat sicherlich nur der Satz gegolten, den Saint-Lambert schon 1702 ausspricht:

Il n'y a rien de plus libre que le doigté —
Es gibt nichts Freieres als den Fingersatz.

Melodik und Linearität

Von Max Milian, Budapest

Jede Wissenschaft strebt nach Klärung der Begriffe; denn nur klare und scharf umrissene Begriffe erscheinen geeignet, zu einer allgemeinen Übereinkunft zu führen. Um aber diesem „aufs innigste zu wünschenden" Ziele erfolgreich dienen zu können, muß der Forscher alles vermeiden, was zu einer Verwischung der Begriffsgrenzen führt; und zu je schärferen Unterscheidungen er gelangt, desto mehr wird er sich jenem Ziele nähern. In seiner Studie: „Vom linearen Geschehen in der Musik" (AMZ. vom 19. August) sucht Hermann Waltz zu beweisen, daß die Linearität in der Musik nicht im unvereinbaren Gegensatz zur funktionellen Harmonik stehe, sondern vielmehr in dieser eine bedeutsame Rolle spiele. Damit wird aber gerade jene wichtige Unterscheidung aufgehoben, um die sich Ernst Kurth in seinem „Linearen Kontrapunkt" bemüht hat.

Was bedeutet denn überhaupt „linear"? Ist es wirklich nur ein anderer Ausdruck für „melodisch"? Darf man die beiden Begriffe verquicken — Waltz spricht von „melodisch-linearen Vorgängen" — oder weisen Sprachgefühl und Sprachgebrauch nicht auch hier

auf eine schärfere Unterscheidung hin? Wir sprechen vom linearen Stil und — mit Kurth — vom linearen Kontrapunkt und würden hier den Ausdruck „melodisch" als „fehl am Ort" empfinden. Linear bedeutet linienförmig, bezieht sich also auf Erscheinung und Verlauf der Stimme, während beim Begriff der Melodik vor allem das dynamische Prinzip der Bewegung in den Vordergrund tritt, im Gegensatz zur harmonischen Stabilität. Im linearen Stil sind die Zusammenklänge Ergebnisse, nicht Grundlagen. In diesem Sinne sagt Kurth: „Die Kunst der kontrapunktischen Technik ist um so größer, je losgelöster von allen Zusammenklangsrücksichten sich die Linienentwicklungen auswirken können." Hier ist der von Waltz bestrittene Gegensatz von Linearität und funktioneller Harmonik klar genug herausgestellt. Im Linearstil soll die Selbständigkeit und Unabhängigkeit der Einzelstimmen betont werden, während die Melodie meist einen harmonischen Gehalt schon latent in sich trägt. Gibt das Wort linear das Bild der äußeren Form der Stimme, und deutet „melodisch" auf ein Wesentliches, Organisches hin, so können wir weder von einer „linearen Bewegungskraft", noch von Intervallen „linearer Führung" sprechen, da es sich hier um melodische Begriffe handelt. (Riemanns Unterscheidung von lebenden und toten Intervallen, auf die Waltz hinweist, gehört nicht in diesen Zusammenhang, da sie ausschließlich der Sinngliederung der musikalischen Phrasen dient.)

Durch die Verquickung der Kurthschen, aus der Physik entlehnten kinetischen und potentiellen Energie mit der „Bewegungskraft" Riemanns gelangen wir zu weiteren Grenzverwischungen. „Darüber hinaus", sagt Waltz, „liegt es nur auf der Hand, anzunehmen, daß diese Bewegungskraft nicht etwa bloß bei verminderten und übermäßigen Intervallen wirksam sein könne, sondern vielmehr in jedem Intervall, vielleicht sogar selbst in Schrittintervallen (Ganzton- und Halbtonschritten), wenngleich hier vielleicht sehr viel weniger intensiv". Es sei hier erlaubt, auf meine Unterscheidung der — harmonischen — Ruhetöne und der — melodischen — Strebe- und Wandertöne hinzuweisen. (Vgl. die Studie: „Tonsymbole" in der AMZ. vom 8. Mai 1936 und die ergänzenden Ausführungen dazu am 7. August des gleichen Jahres.) Ich hob an jener Stelle die denkökonomische Bedeutung des konsonanten Ruheklanges hervor, dessen wir als Maßstab bedürfen, um uns im Wirrsal der Dissonanzenwelt zurechtzufinden. Den beharrenden Tönen des Ruheklangs stehen die freizügigen des Wanderklangs gegenüber, während der Strebeklang mit seinen auflösungsbedürftigen Bestandteilen die Mitte einnimmt. Bei den Ganz- und Halbtonschritten, die Waltz im Auge hat, handelt es sich also um Wandertöne, deren Spannungsgehalt infolge ihrer Freizügigkeit natürlich in viel schwächerem Maße zutage tritt als im „Zwangsschritt" der Strebeintervalle.

Wir dürfen also behaupten, daß das lineare Geschehen in der Musik durchaus nicht so unerforscht ist, wie es nach der ansonsten verdienstvollen Arbeit von Waltz erscheinen möchte.

Beethoven in Mödling

Von Walther Nohl, Berlin

Über Mödling hat besonders Theodor Frimmel in seinem „Beethoven-Handbuch" (Leipzig 1926) unter Angabe zahlreicher Quellen usw. berichtet. Auch bei Karl Kobald, „Beethoven" (1927) findet man bemerkenswerte Aufschlüsse und Betrachtungen. Hier muß das Nötigste genügen, da die „Konversationshefte Beethovens" fast erschöpfende Ergänzungen geben.

In der Zeit, in welcher Beethoven Mödling besuchte, war dieser alte Badeort, dessen warme Heilquelle 1815 wieder entdeckt worden war, noch recht ländlich. Die Bewohner trieben zum großen Teil Weinbau. Die Straßen waren ungepflastert, und über den Marktplatz mitten in der Stadt floß ungehindert ein Bach. Eine reizvolle Umgebung aber machte den Flecken zu einem besonders von den Wienern gern besuchten Ausflugsort. Vom Gasthof „Zum Schwanen" und vom Matschakerhofe war ein regelmäßiger Post- und Stellwagenverkehr eingerichtet.

Beethoven war wohl 1799 zum erstenmal in Mödling. Damals schrieb er in einem Briefe an seinen Freund Amenda: „... Heute bekam ich eine Einladung nach möthling [Mödling] aufs Land, ich habe sie angenommen und gehe noch diesen Abend auf einige Tage dahin ..." Auch in den späteren Jahren mag er für kurze Zeit dort gewesen sein. Seinen ersten längeren Aufenthalt in Mödling nahm er 1818. In seinem Tagebuch heißt es: „Am 19. Mai hier in Mödling eingetroffen." Seine Wohnung nahm er damals im „Hafnerhause" bei dem Hafnermeister (Hafner = Töpfer) Jakob Duschek. Oliva schreibt einmal auf: „Mödling Nr. 76 beim Hafner." Er wohnte im „Hoftrakt" des einstöckigen altertümlichen Hauses. Hier hatte er ein großes zweifenstriges Zimmer und zwei kleine Räume mit der Aussicht in den Hof und den Garten, sowie eine dunkle kleine Küche. Im Hafnerhause erhielt Beethoven den schönen englischen Flügel von Broadwood. Seinen Neffen Karl hatte er mitgenommen, und dieser erhielt damals einen unersprießlichen Unterricht bei dem Mödlinger Pfarrer Fröhlich.

Im August und September dieses Jahres war Beethoven noch in Mödling. Damals entstand die große Konzertsonate op. 106 in *B*, dem Erzherzog Rudolph gewidmet. In den Skizzenbüchern zu Stücken dieser Sonate finden wir eine Notiz Beethovens: „Ein kleines Haus allda, so klein, daß man allein nur ein wenig Raum hat. Nur einige Täge in dieser göttl. Briel — Sehnsucht oder Verlangen — Befreiung oder Erfüllung ..." Der Brühl, ein malerisches Tal, in unmittelbarer Nähe von Mödling am Fuße der alten Burg Mödling sich hinstreckend, bietet dem Naturfreunde — und ein solcher war ja Beethoven im höchsten Maße — eine Fülle von landschaftlichen Schönheiten. Der Brühl sah damals noch anders aus als jetzt, wo viele prächtige Villen mit Parkanlagen und Spielplätzen an Promenadenwegen der natürlichen Schönheit Behaglichkeit und Glanz verleihen. Zu Beethovens Zeit gab es noch kein Hotel dort; das einzige große Gasthaus war das zu den „Zwei Raben", wo der Meister der Tanzmusik der sieben dort beschäftigten Musiker sich hingab und ihnen die „Mödlinger Tänze" schenkte. Er wanderte noch auf Fußsteigen oder ohne gebahnte Wege in den Wäldern umher und fühlte sich wohl hier: „Mein unglückseliges Gehör plagt mich hier nicht. Ist es doch, als ob jeder Baum zu mir spräche auf dem Lande: Heilig, Heilig! Im Walde Entzücken!" so schrieb er schon 1815 im Gedenken an den Brühl in sein Tagebuch.

An Vinzenz Hauschka [1766—1840, Hofrechnungsbeamter, tüchtiger Cellospieler, war mit Beethoven eng befreundet. Er war ein hervorragendes Mitglied der Gesellschaft der Musikfreunde] schrieb der Meister 1818: „... Was mich angeht, so wandle ich hier mit einem Stück Notenpapier in Bergen, Klüften und Tälern umher, und schmiere manches um des Brots und Geldes willen; denn auf diese Höhe habe ichs in diesem gewaltigen schmählichen Phäakenlande gebracht, daß, um einige Zeit für ein großes Werk zu gewinnen, ich immer vorher so viel schmieren um des Geldes willen muß, daß ich es aushalte bei einem großen Werk. Übrigens ist meine Gesundheit sehr gebessert ..." Das große Werk ist die Missa solemnis, an der Beethoven in Mödling arbeitete. Auch die „Mödlinger Tänze" entstanden in dieser Zeit, wie wir schon hörten. Sie waren verschollen und sind durch Hugo Riemann in den Stimmen wiedergefunden worden. Die bekannte phantastisch-humoristische Erzählung Ignaz v. Seyfrieds von Beethovens Umzug nach Mödling ist wahrscheinlich frei erfunden. Wie etwa ein Umzug Beethovens vor sich ging, können wir uns an dem Beispiel des Umzugs nach Mödling, 1819 oder 1820, an der Hand der Konversationshefte vorstellen.

Im Jahre 1819 zog Beethoven wieder nach Mödling. Er wohnte wie im Vorjahre im Hafnerhause. In dem Kalender von 1819 steht unter Mai, von Beethovens Hand geschrieben: „am 12ten Maj in Mödling eingetroffen!!! - - - miser sum pauper. Am 14. M. ist die Aufwärterin in M. eingetreten mit monathl. 6 fr." Unterm Juni: „Am Dienstag 22ten Jun: mein Neffe in das jnstitut des Hr. Blöchlinger eingetreten mit Monathl. vorausbezahlung von 75 fl. w.w. Die hiesigen Bäder noch am Montag nacht angefangen zu brauchen u. zwar tägl." Unterm September: „am 1:ten nur in dir liegt alles, erwarte keine M —" Im September gelingt es Karl Friedrich Zelter, auf dem Wege nach Mödling Beethoven mit dem Verleger Steiner zu treffen. Über diese Begegnung berichten eingehend die Biographien.

In Mödling malte August v. Klöber das bekannte Bild des Meisters. In dieser Zeit wird Beethoven von Franz Oliva betreut, der sein dienstfertiger Fürsorger und Berater in den mannigfaltigsten Angelegenheiten und damit Vorgänger von Schindler war.

Schon im Vorfrühling 1819 ist der bevorstehende Umzug nach Mödling der Hauptgegenstand der Unterhaltung. Es finden Verhandlungen statt über die Verkehrsgelegenheiten mit Mödling. Der Transport der vielen Sachen, die Beethoven mitnimmt, wird durch die vorhandenen Verkehrsmittel leicht geschehen können. Möblierte

und leere Wohnungen werden im Sommer für 250—100 fl. zu haben sein, auch solche, wo Beethoven ganz ungestört sein kann. Der getreue Oliva macht Beethoven einen Vorschlag nach dem andern und will auch dafür sorgen, daß die Wohnung, die für die Vermietung in Frage kommt, ordentlich zurechtgemacht wird. Da müssen die Zimmer gestrichen sein; in eins muß ein Ofen gesetzt werden, für den Fall, daß einmal kaltes Wetter eintritt. Es wird Oliva schwer, nach vielen Nachfragen und Erörterungen seinen Meister zu einem Entschluß zu bringen. Beethovens Vorbereitungen zum Umzug gehn bis ins kleinste. Es muß überlegt werden, was in der Stadtwohnung zurückgelassen und was mitgenommen wird. So schreibt Beethoven sich gelegentlich auf: „oliva fragen wegen Sachen aufm Boden u hierlaßung der Meubles etc. Sonntags vieleicht nach m. Klavier fortschaffen mit Stein. Klavier Stein oder der alte Klavier Stimmer. Diesen Abend bey Karl fragen, wo der Klavierstimmer wohnt." Beethoven möchte in dieser Jahreszeit einen Besuch in Mödling machen und berät mit Oliva eine Fahrgelegenheit. Oliva schreibt auf:

„Ein fiacre verlangt f 8- nach Mödling wegen des schlechten Wegs; um f 7 könnte es sein ihn zu bekommen.
mit Schlitten wollen sie nicht fahren, weil sie nicht wissen, ob auf den Feldwegen Schlittenbahn ist."

Über die Frage, ob Beethoven einen Bedienten oder eine Haushälterin nötig hat, entsteht eine Differenz zwischen ihm und Oliva. Beethoven hat sich notiert: „Du mußt einer Bedienten u. dazu die Haush[älterin] von Mödling." Oliva bemerkt dazu:

„Sie haben jezt schon die von Mödling genommen und wegen einiger Wochen können Sie keine ordentliche Köchin nehmen — ein Bedienter wäre das beste.
so ein Bedienter kommt theuer. Wo könnte er denn schlafen, haben sie ein Bett für ihn?
Gefällt Ihnen dieser Mensch? Der wird zugleich Comptoirdiener seyn.
wenn aber die Haushälterin fortgeht, müssen Sie doch immer Jemand haben.
so brauchen Sie jetzt keinen Bedienten!"

Wegen der Haushälterin gibt es noch eine unangenehme Auseinandersetzung. Die frühere Haushälterin hatte einer Bekannten Beethovens mitgeteilt, daß sie auf keinen Fall mit Beethoven aufs Land gehen würde. Sie hätte schon einen andern sehr guten Dienst, und sie würde auch ohne Beethovens Einwilligung gehen, weil sie vor Gericht im ärgsten Falle Papiere vorzeigen könnte, nach denen sie ihrem Herrn richtig aufgesagt hätte. Als ihr gesagt wurde, daß sie doch wenigstens bleiben müßte, bis ein Ersatz gefunden wäre, erklärte sie sich bereit, eine andere Person statt ihrer zu stellen; sie aber käme nicht mit aufs Land. Es stellt sich heraus, daß sie ihrem Herrn ein Schreiben überreicht hatte, das ihre Kündigung enthielt. Beethoven aber hatte in der Aufregung und im Zorn das Papier zerrissen.

Im Jahr 1820 weilt Beethoven wieder in Mödling. Seine Wohnung befand sich ungefähr seit dem Mai im „Christhof" in der Fischergasse. Sie bestand aus zwei Zimmern, Küche und Balkon in einem einstöckigen, weinumrankten Gartenhäuschen. Der Besitzer war Johann Speer; das Haus hatte Beethoven 1819 kaufen wollen. Am 26. April 1820 schrieb Beethoven an Johann Speer: „Mein Herr! Ich melde Ihnen, daß ich Ende dieses Monats oder spätestens ersten Mai in Mödling eintreffen werde und ersuche, daß Sie gefälligst die Wohnung gänzlich ausputzen und ausreiben lassen, damit alles reinlich sei und auch schon trocken; ich bitte Sie nicht zu vergessen, den Balkon in guten Stand zu setzen, wofür ich Ihnen die extra versprochenen 12 fl. W. W. nebst dem ausgemachten Hauszins bei meiner Ankunft sogleich einhändigen werde ..." Beethoven hatte sich aufgeschrieben:

„wegen den Läden abmeßen
wegen einer person, die man dazu nimmt, wenn die beste Zeit ist zu transportiren.
läden, ob sie noch da sind u die andern abmeßen.
Haus Nr. von Speer."

Dazu bemerkt Oliva:

„Johann Speer Nr. 116 —
Der Herr will, weil Sie die Miethe weniger bezahlen als er verlangt, daß Sie verbeßern lassen an der Altane, was Sie wollen, — die Wohnung ist jetzt im alten Zustand — er will die Altane sonst wegreißen."

Speer verhandelt selbst mit Beethoven und schreibt:

„Hr. v. Leidesdorf wollte mir 8 Tage später 500 f. bezahlen. ich werde die Altane besorgen und Euer Wohledlen geben mir noch die vollen 300 f."

Oliva:

„Der liebe Herr will f 25 — und mehr, wenn er die Altane herstellt; — wenn Sie dieses thun, so kostet es Ihnen weniger. — es ist nicht nöthig, die f 25 zu geben, ich glaube mit f 10 — 12 kommen Sie auf den äußersten Fall durch — der Hausherr ist schmuzig."

Über die Vorbereitungen zum Umzug hören wir nun mancherlei. Oliva hilft am Nachmittag vor dem Umzugstage bei der Verpackung der vielen Sachen und Geräte, die Beethoven mitnehmen will; er muß darauf bedacht sein, daß nicht zu viel eingepackt wird. Eine große Kiste und ein schwerer Koffer müssen genügen. Die Bücher und Noten, die verpackt werden sollen, nehmen zu viel Raum ein und sind zu unbequem auf den Wagen zu bringen. Die Matratzen der Betten müssen zuerst noch neu mit Roßhaaren gefüllt und mit neuen Überzügen versehen werden. Es sind zwei Wagen bestellt, sie kosten 17 fl., dazu kommt die Mauth. Für den Kutscher und den Träger sind 2 fl. zu zahlen. Das Klavier muß zunächst zurückbleiben. Der Klaviermacher Stein ist mit der Anfertigung einer Gehörmaschine für Beethoven beschäftigt; es kann bis zum 10. Mai dauern, bis sie fertig ist.[1] Sie muß passend zu dem Klavier gemacht werden, wozu wahrscheinlich mehrere Proben nötig sind. Beethoven hat sich aufgeschrieben, was alles er nötig hat. Aus der umfangreichen Liste, die er aufgestellt hat, können hier nur aufgeführt werden: Kleider (Westen und Beinkleider), Schuhe und Stiefel (auch für den Bedienten), Kissenbezüge und Decken, allerlei Küchengeräte, Waschmittel (Seife, Kämme, Bürsten), Hut, Regenschirm und — 4 Mäusefallen. — Um ½6 Uhr am andern Morgen kommen die Wagen. Oliva verabschiedet sich von Beethoven; er will, wenn er seinem Meister weiter noch nützlich sein kann, am andern Morgen um 8 Uhr oder auch schon früher kommen. Beethoven fährt aber allein nach Mödling.

In Mödling hat sich seit dem Vorjahre manches geändert. Das Bad ist von dem Wirtshause getrennt worden. Der Oberkellner vom vergangenen Jahre hat das Wirtshaus übernommen. Es sind 6 Badezimmer hinzugekommen, und im Garten wird ein Speisesaal gebaut. Der neue Wirt hält auf gutes Essen und billigen guten Wein. Es soll überhaupt bedeutend billiger sein als in der Stadt. Das Zimmer kostet 1 fl., von den Fenstern aus hat man eine prächtige Aussicht über die schöne Umgebung. Mit seinem Aufenthalt in Mödling ist der Meister nun meistens ganz zufrieden. Nur manchmal gefällt es ihm nicht recht in dieser Umgebung. Er überlegt, was andere Ortschaften in der Umgebung Wiens für und wider sich haben:

„Die gegenden wie Neudorf laxenburg etc. haben das wider sich, daß kein weinwachs, also wenn die Ernten vorüber, wenig genuß ist —
besonders in den Ebenen bejm Thor rechts nach den bergen zu ein Haus bauen, die aussicht ist schöner auch könnte das Gebäude Thor dazu genommen werden.
Die Lage erwünscht gegen Morgen u. welcher Sonnen-Aufgang! Möllersdorf.
von Bertram — aus bis Möllersdorf sind die gegenden annehmlicher als um Mödling. Dort in den Gegenden ein Hauß.
wie wasserreich sind nicht diese Örter. Sind auch alle landmäßig gebaut so daß man wirklich aufm lande ist, nur Häuser mit Wohnungen zu ebener Erd, wenige ausgenommen. Guntramsdorf hat eine schöne Lage.
Mödling ist immer noch nicht ländlich genug. Soviel Mauern — noch eine Kleinstadt, deswegen auch So Schlechtes Menschen gesindel —"

Auch weiter entfernt liegende Badeorte reizten ihn, so das landschaftlich reizvolle Gmunden am Traunsee: „Gmunden. Eine reise dorthin mit — — — Karl?? o Gott?" Übrigens beschäftigte ihn der Gedanke an Gmunden und Ischl (den weltberühmten Kurort im Salzkammergut) und Gastein (das Salzburger Thermalbad) noch im Jahre 1826. Er wollte gern in eines jener Bäder reisen; aber es wurde nichts aus seiner Absicht. Er ging in jenem Jahre ja erst im Herbst nach — Gneixendorf; das war seine letzte Erholungsreise.

In Mödling besuchten ihn Freunde und Bekannte. Oliva ist öfters bei ihm. Auch Schindler kommt zu einem kurzen Besuch; er schreibt in das Konversationsheft: „ich gehe jetzt auf die Berge, der Tag ist Gold werth. Komme erst gegen Mittag wieder, ob aber zu Ihnen, weiß ich nicht, denn ich habe Gesellschaft bei mir.“ Auf Beethovens Frage, wohin man gehen will, welche Gegend Schindler wohl am besten gefällt, antwortet dieser: „Vielleicht der hintere Briel, wenn es sehr warm wäre. wir gehen weit und haben viel vor. Also auf Wiedersehen vielleicht Abends.“ Der Redakteur der „Wiener Zeitschrift“, Karl Bernard, ein vertrauter Freund Beethovens, kommt von Zeit zu Zeit und versichert Beethoven, daß er an der Arbeit für das Oratorium „Der Sieg des Kreuzes“ ist, das er im Auftrage der Philharmonischen Gesellschaft dichtet, und das der Meister in Musik setzen sollte, wozu es aber nicht gekommen ist. Bernard, der Mödling genau kennt, empfiehlt Beethoven besonders schöne Spaziergänge: „Hinter der Kirche läuft ein Weg parallel mit dem unten in der Briel; er geht durch lauter Felsen und ist äußerst angenehm.“ Auch andere Freunde, wie Schick, der Herausgeber der Wiener Zeitschrift Modezeitung, Czerny und Stein, der über seine Gehörmaschine berichtet, stellen sich zum Besuch ein.

Obgleich also Mödling Beethoven weniger zusagte als andere, nach seiner Meinung schönere Vororte Wiens, wollte er doch wohl ein Haus hier kaufen. Schon 1819 hatte er sich aufgeschrieben: „Mödling Hauß zu verkaufen aufm Kapuzinerplaze Nr. 58.“ Im Februar 1820 besuchte Franz Ludwig Carbon, der Besitzer des Hauses in der Achsenau, das im Oktober 1819 versteigert worden war, den Meister und schrieb in das Heft:

> „Die ursach warum ich Sie besuche ist, um zu hören, ob Sie wieder nach Mödling kommen? Dann Ihnen zu sagen, daß, wenn Sie einst in Mödling ein Haus wünschen jenes von Doll viel besser wäre
> 1º = die nehmliche Aussicht wie beym Bruder —
> 2º = alles in gutem Baustand —
> 3º = im 1 t. Stok ein großer Saal, und eine große Teraße, wovon also gleich die 1/2 vermiethet werden könnte.
> Zu ebner Erde wieder 2 Wohnungen u Stallungen zu vermiethen — ein niedlich kleiner Garten bey Hause; nebst einem Ausgang aus dem Garten rückwärts hinaus —
> Mich freut es, Sie in gutem Wohlsein gefunden zu haben, u doppelt freut es mich, Sie heuer in Mödling verehren zu können.“ —

Beethoven aber zog es vor, die Wohnung im Speerschen Hause zu nehmen. Eine Weile lang dachte er an ein Landgut und schrieb sich auf:

> „Schöne Landwirthschaft in Neudorf mit 16 joch Aecker 7 werktag wiesen — 2 pferde — Karren etc alles für 12500 fl. W.W. 5000 fl: können liegen bleiben — zu erfragen bej H. Dörflinger alte wieden piaristengaße Nr. 28 —
> eben So eine zu Nikolsdorf zu erfragen bej Karl Kaiser. grundrichter zu Nikolsdorf Nr. 34.“ —

Als er aber im August 1820 hört, daß ein schön gelegenes Haus in einer Vorstadt Wiens zu verkaufen ist, für das der Kaufpreis 12500 fl. C. M. beträgt, bespricht er die Angelegenheit mit Bekannten, und diese raten ihm, von seinem Vorhaben abzusehen. Auf dem Lande liegen ganz besonders viele Lasten; vor allem drücken die fortwährenden Einquartierungen, die stattfinden, obgleich in Wien so viele Kasernen sind. Beethoven würde aber auch an einen bestimmten Ort gebunden sein, da er das Haus am Halse hätte. Wenn er der Luftveränderung bedürfte, könnte er nicht mehr nach Belieben für eine Weile irgendwohin gehen: er müsse sich immer um das Haus kümmern. Der Gedanke an den Kauf eines Hauses steigt auch später noch in Beethoven auf. So notiert er sich im Sommer 1822:

> „Hauß 2 stock hoch für 1200 fl: C. M. in der josephstadt bej der stadt zu verkaufen zu erfragen an josephstädter Glacis Nr. 44 2ten Stok links am Gange links die 2te Thür tägl— von 1 bis halb 3 uhr. Es braucht nicht Ganz bezahlt zu sejn in Oberdöblin oder gleich an der Anhöhe von Heiligenstadt.“

Und später schreibt er:

> „von dem, was du Namhaftes erhältst, ein Hauß kaufen—“

Von Schindler erfahren wir, in welch ungeheurem Maße der Aufbau der gewaltigen Missa solemnis Beethoven gerade in Mödling in Anspruch nahm. Er äußerte sich in seinem „Ludwig van Beethoven“: „Gedenke ich der Erlebnisse aus dem Jahre 1819, vornehmlich der Zeit, als der Tondichter im Hafnerhause mit der Ausarbeitung des Credo beschäftigt gewesen, vergegenwärtige ich mir seine geistige Aufgeregtheit, so muß ich gestehen, daß ich niemals vor und niemals nach diesem Zeitpunkte völliger Erden-Entrücktheit wieder Ähnliches an ihm wahrgenommen habe.“ — Er erzählt dann weiter, wie er gegen August in Begleitung des Musikers Horzalka (?) Beethoven besuchte. Sie hörten den Meister „in einem der Wohnzimmer bei verschlossener Tür über der Fuge zum Credo singen, heulen, strampfen“ und fanden seine Wirtschaft in gräßlicher Unordnung. „Niemals dürfte ein so großes Kunstwerk unter widerwärtigeren Lebensverhältnissen entstanden sein, als diese Missa solemnis!“

Beethoven liebte es nicht, über seine Arbeiten zu sprechen; daher lesen wir auch in den Konversationsheften sehr wenig davon. Oliva und Bernard fragen wiederholt nach seiner Arbeit an der Messe, und ob sie bald vollendet werde. In einem Konversationsheft vom März 1820 befinden sich zwei Notenskizzen Beethovens zum „Credo“, dazu die Bemerkung: „ganzes orchester erst bej patrem omnipotentem, d. h. Pauken u Trompeten trombone.“

Auch Schindler erkundigte sich nach dem Fortgang der riesenhaften, in übermenschliche Größe wachsenden Komposition, besonders nach dem „Benedictus“ und dem „Agnus Dei“. Schindler übte damals, wie schon seit langer Zeit, Klavierwerke seines Meisters ein, spielte ihm vor und holte sich bei ihm Rat über die Auffassung bei einigen Sonaten (op. 53, Sonate *c*-moll aus op. 10, Largo der *D*-Sonate, der Pathétique u. a.).

Unermüdlich folgt er den Anweisungen Beethovens, der ihm selbst schwierige Stellen vorspielt, und den er um Geduld bittet, da er fürchtet, daß sein aufs höchste von ihm verehrter Lehrer unzufrieden mit ihm zu sein scheint. Er versichert: „Ich bin an Sonn- und Feyertagen immer zu Hause und fleißig über den Sonaten. Jetzt habe ich die Pathetique, op. 26 und zwei andere vor. Bis ich wieder hinauskommen kann, werde ich Ihnen einige vorspielen und Prüfung ablegen, was ich mir gemerkt habe. Ich kämpfe aber noch immer mit den Noten.“

Drei Jahre nacheinander hat Beethoven, leidlich gesund, zur Sommerzeit in Mödling geweilt. Von 1821 an lockte ihn Baden stärker: es bot gleiche Schönheiten wie Mödling. Beethoven empfand und entwarf seine Werke am liebsten unter freiem Himmel, inmitten einer von ihm bewunderten schönen Natur, die ihn begeisterte. Der Maler August Klöber, von dem schon erwähnt worden ist, daß er 1818 ein Bild des Meisters malte, erzählt in seinen Mitteilungen über Beethoven: „Bei meinen Spaziergängen in Mödling begegnete mir Beethoven mehrere Male, und es war höchst interessant, wie er, ein Notenblatt und einen Stummel von Bleistift in der Hand, öfters wie lauschend stehen blieb, auf- und niedersah und dann auf das Blatt Noten verzeichnete. D... (der Violoncellist Dont) hatte mir gesagt, daß, wenn ich ihm so begegnen würde, ich ihn nie anreden oder bemerken sollte, weil er dann verlegen oder gar unangenehm würde. Das eine Mal, als ich gerade eine Waldpartie aufnahm, sah ich ihn mir gegenüber eine Anhöhe aus dem Hohlwege, der uns trennte, hinaufklettern, den großkrempigen grauen Filzhut unter den Arm gedrückt. Oben angelangt, warf er sich unter einem Kiefernbaume lang hin und schaute lange in den Himmel hinein.“

Gewerbesteuerfragen für Musikkapellen und Konservatorien

Von Obermagistratsrat H. Rohde

Nach § 2 des Gewerbesteuergesetzes vom 1. Dezember 1936 ist unter einem Gewerbebetrieb, der der Gewerbesteuer unterliegt, „ein gewerbliches Unternehmen im Sinne des Einkommensteuergesetzes zu verstehen“. Nach § 18 des Einkommensteuergesetzes gehören zu den „Einkünften aus selbständiger Arbeit“ (sind also nicht der Gewerbesteuer unterworfen): die Einkünfte aus freien Berufen. Zu den freien Berufen gehören insbesondere die wissenschaftliche, künstlerische, schriftstellerische, unterrichtende oder erzieherische Tätigkeit ...“ Ferner gehören zu den Einkünften aus selbständiger Arbeit: „Einkünfte aus sonstiger selbständiger Arbeit, z. B. Vergütung für die Vollstreckung von Testamenten, für Vermögensverwaltung ...“ Bei der Darbietung künstlerisch

hochwertiger Musik liegt stets die Ausübung eines freien Berufs vor. Sie ist in allen Fällen von der Gewerbesteuer befreit. Fraglich war bisher, wie weit die Ausübung von Unterhaltungsmusik zur Gewerbesteuer herangezogen werden darf. Hierüber äußern sich jetzt die „Richtlinien für die Durchführung der Gewerbesteuer (GewR. 1938)" vom 20. Februar 1938, abgedruckt im Reichssteuerblatt S. 245, unter I 3 Absatz 4 wie folgt:

„Nicht um die Ausübung eines der reinen Kunst gewidmeten freien Berufs handelt es sich bei der entgeltlichen Ausübung der Musik zu Unterhaltungszwecken, wenn dabei die Darbietung einer künstlerischen Leistung nicht im Vordergrund steht. Daher ist die Ausübung solcher Musik durch Musiker, z. B. auch durch Musiker der Wehrmacht, des Reichsarbeitsdienstes usw., in der Regel als gewerbliche Tätigkeit anzusehen."

Über die Frage, wann Musikkapellen der Gewerbesteuer unterliegen, heißt es ebenda unter VI 1 Absatz 2 wie folgt:

„Selbständige Musikkapellen, die entgeltlich tätig werden, sind Gesellschaften, bei denen die einzelnen Musiker als Mitunternehmer eines Gewerbebetriebes anzusehen sind, vorausgesetzt, daß dabei die Darbietung einer künstlerischen Leistung nicht im Vordergrund steht und eine gemeinsame Kasse geführt wird. Die Führung einer gemeinsamen Kasse ist schon dann anzunehmen, wenn das Entgelt an den Kapellmeister oder an den sonst mit der Vertretung der Kapelle nach außen beauftragten Musiker entrichtet wird und dieser dann die auf die einzelnen Musiker entfallenden Beträge an diese ausschüttet. Die Steuerschuldnerschaft beurteilt sich nach § 5 Absatz 1 des Gesetzes. Nach diesen Richtlinien sind auch die Kapellen der Wehrmacht, des Reichsarbeitsdienstes, der SS., der SA. und der Amtswalter der NSDAP. usw. zu behandeln."

Gewerbebetrieb liegt stets dann vor, wenn jemand durch angestellte Musiker Unterhaltungsmusik oder auch ernste Musik darbietet (Stadtpfeifereien). Andererseits ist derjenige Musiker, der als Angestellter eines Unternehmens auftritt, also dem Lohnsteuerabzug unterliegt, niemals der Gewerbesteuer unterworfen.

* * *

Nach dem neuen Reichsgewerbesteuergesetz vom 1. Dezember 1936 sind, wie bekannt, die Angehörigen der freien Berufe von der Gewerbesteuer befreit. Insbesondere rechnen zu den freien Berufen auch die Musiklehrer. Fraglich kann sein, wann ein Konservatorium der Gewerbesteuerpflicht unterliegt. Zu dieser Frage ist eine Entscheidung des Reichsfinanzhofs vom 9. März 1938, Reichsverwaltungsblatt S. 799, ergangen, welche folgenden Tatbestand behandelt: Ein Kaufmann hatte eine „kaufmännische Privatschule" errichtet, an welcher er von 72 Wochenstunden persönlich 61 erteilte, während die übrigen 11 Stunden von anderen Lehrkräften gegeben wurden. Bei dieser Sachlage hat der Reichsfinanzhof angenommen, daß ein Gewerbebetrieb nicht vorliegt, weil der Steuerpflichtige die Unterrichtstätigkeit im wesentlichen selbst ausübte. Anders wäre der Fall zu beurteilen gewesen, wenn der Inhaber überwiegend fremde Lehrkräfte verwendet hätte. Alsdann liegt — übrigens auch nach unserer Verkehrsauffassung — eine „Unterrichtsanstalt" vor, welche gewerbesteuerpflichtig ist.

Die Privatkonservatorien werden überwiegend mit fremden Lehrkräften arbeiten; sie werden in allen diesen Fällen gewerbesteuerpflichtig sein. Nach einer weiteren, bisher noch nicht veröffentlichten Entscheidung des Reichsfinanzhofs wird auch der Inhaber mit demjenigen Teil seiner Einkünfte zur Gewerbesteuer herangezogen werden, welche er aus dem persönlichen Unterricht erzielt. Denn sein Unternehmen wird als eine Einheit aufgefaßt. Eine Zerlegung in gewerbesteuerfreie und -pflichtige Einkünfte, wie sie früher beim Arzt, der ein Sanatorium führte, in Preußen vorgenommen wurde, soll es in Zukunft nicht mehr geben.

Nochmals: Das Kirchenlied unserer Zeit

Eine Ergänzung von Max Tremmel, Passau

Unter diesem Titel veröffentlichte Dr. Ulrich Leupold in Nr. 41 der AMZ. (1938) einen Aufsatz, in dem er davon spricht, daß in der evangelischen Kirche neue Lieder, die dem Geist und der Form unserer Zeit entsprechen, gedichtet und komponiert werden.

Auch auf katholischer Seite ist neben einer gesteigerten Pflege des alten Liedgutes und der Abwendung vom gefühlsseligen Singen der vergangenen Jahrzehnte ein zeitbewußtes Liedschaffen zu bemerken. Zwar sind es erst Anfänge, aber diese zeigen bereits Stil und Gesicht.

Die Brücke vom Gestern zum Heute stellte Joseph Kreitmeier (geb. 1874) her, der namentlich in seinem „Gloria" einen kühnen Vorstoß wagte; sind auch noch viele Melodien, deren Texte meist von Erich Przywara (geb. 1889) stammen, dem Überkommenen irgendwie verhaftet, so sind ihm da und dort doch Weisen gelungen, die aus dem Zeitempfinden geboren sind, z. B. das Christkönigslied, das in Millionen Exemplaren in die katholische Welt gedrungen ist. Hier ist der hymnische Stil, der sich vom rein subjektiven Erleben ab- und zur Gemeinschaft hinwendet, getroffen.

Einen Erfolg sondergleichen hatte Joseph Haas (geb. 1879) mit den Liedern der Speyerer Domfestmesse, deren Texte Wilhelm Dauffenbach (1888—1937) formte; mit großer Begeisterung hat das Volk diese Weisen aufgenommen und singt sie mit stets gleicher Hingabe. Noch markiger und zeitaufgeschlossener gibt sich seine zweite Deutsche Singmesse für Volksgesang und Orgel: die Limburger Domfest- oder Christkönigsmesse. Unter den Liedern dieser Messen finden sich verschiedene Melodien, die den besten der großen Vergangenheit des Kirchenliedes verpflichtet sind. Auch das Bischofslied sowie die Elisabethlieder aus dem gleichnamigen Volksoratorium u. a. sind vom modernen Geist beseelt ähnlich wie die Volkskompositionen eines Franz Philipp (geb. 1890) im Freiburgischen „Magnifikat" und in den „Elisabeth"-Liedern. Auch die Wiener Singmesse von Joseph Lechthaler (geb. 1891) ist als Bekenntnis der Gemeinschaft gedacht. Auch Heinrich Wiesmayer, Hans Bauernfeind, Karl Kraft, Ernst Tittel, Karl Koch und Vinzenz Goller, obwohl schon der älteren Generation zugehörig, haben einen neuen Weg zu gehen versucht. Diese haben vor allem sogenannte Betsingmessen komponiert, einen Typ katholischer Kirchenmusik, dem sicher die Zukunft gehört. Sehr von den alten Kirchenliedern beeinflußt, aber doch selbständig genug, sind die Vertonungen, die Adolf Lohmann im „Singeschiff" und im „Kirchenlied" veröffentlicht; diese haben am meisten „etwas Landsknechthaftes" an sich.

Noch verschiedene Komponisten wären zu nennen, die im Aufbruch des neuen katholischen Kirchenliedes wirken, doch mag schon die kleine Auslese von Namen bezeugen, daß auch im katholischen Lager ein Frühling des Kirchenliedes heranzunahen scheint.

Internationaler Kongreß für Singen und Sprechen in Frankfurt am Main

Wie umfassend das Gebiet des Singens und Sprechens in seinen letzten Auswirkungen eigentlich ist, hat erst dieser Kongreß gezeigt. Es haben nicht weniger als dreiundzwanzig Nationen an der Arbeitswoche in Frankfurt a. M. teilgenommen. Die Fahnen ihrer Länder schmückten für die Dauer des Kongresses die Aula der Johann Wolfgang Goethe-Universität als glückhaftes Symbol kultureller Verständigung der Völker, ganz in dem Sinne, wie es der Präsident des Kongresses, Prof. Max Donisch, in seiner Eröffnungsrede betonte: „Wenn dieser Internationale Kongreß neben seiner Bedeutung als wissenschaftliche Veranstaltung und seiner umfangreichen fachlichen Arbeit auch wesentlich zu einem besseren Verstehen der hier am Kongreß beteiligten Nationen untereinander beitragen sollte, so könnte ich mir eine schönere Aufgabe und Zielsetzung des Kongresses nicht denken und wünschen".

Diesem festumrissenen Programm auf der einen Seite gesellte sich ein zweiter Gesichtspunkt bei, den der Vertreter der ausländischen Delegierten, der Präsident des vorjährigen Pariser Weltkongresses, Dr. Wicart (Paris), als richtungweisend betonte: die Verhinderung eines mechanischen Fortschritts, der dem künstlerischen und wissenschaftlichen Fortschritt im Wege steht. Wirft man nun einen Blick über das Programm, also auf das, was gewollt war, und vergegenwärtigt man sich das Erarbeitete der Kongreßwoche, so ergeben sich sehr aufschlußreiche Verhältnisse, aus denen man die allgemeine Lage der Dinge sehr gut beurteilen kann.

Gleich eines der wichtigsten und zugleich aktuellen Gebiete „Rasse, Anatomie, Recht" fand seine programmgemäße Erledigung, die lebhaften Aussprachen liefen in einer großen Erkenntnislinie aus. Ein vielseitiges Gebiet, „Sprecher und Redner" fand seinen Gipfelpunkt, seine Zusammenfassung im Vortrag des Dichter-Sprechers Börries v. Münchhausen. Der „Gesangspädagogik" wurde der verhältnismäßig größte Zeitraum zugestanden. Wissenschaftliche, medizinische, fachliche Eigenheiten fanden hier eine ungeheuer starke Häufung. Um nur Beispiele herauszugreifen:

Phonetik, Stimmdiagnose, Unterschiede des deutschen und italienischen Gesanges aus dem Aufbau der Sprachen, Gaumenbeschaffenheit und Phonation, Schuleinrichtungen für Opernnachwuchs, Atemtechnik, Akustik und noch so manches andere. Hand in Hand damit gingen physikalische Betrachtungen, soweit sie den Einfluß der Dinge auf Sprechen, Singen und Hören, auf Klang und Stimmbandschwingungen betrafen.

In diesem Zusammenhang muß auch gleich eine Ausstellung „Akustische Geräte" genannt werden, die das Musikwissenschaftliche Institut der Universität Frankfurt vorbereitet hatte. Nicht mit den Mitteln und dem Gegenständlichen aus Bezirken des Physikalischen, sondern fast ausschließlich als Aufschließung eines viel objektiveren Gebietes der Schalldefinition: der Elektroakustik. Wahre Wunder der Technik kann man diese Tonhöhenschreiber und Melodieschreiber nennen, Geräte, die Melodiekurven beim Sprechen und Singen aufzeichnen, oder das Spektrometer, das die feinsten Frequenzen des Tonlichen bei der Stimme, bei Instrumenten aller Art, ja selbst bei jedem Geräusch feststellen (und gleichzeitig aufnotieren und zum Photographieren sichtbar machen). Oder nennen wir noch das Lichtblitzstroboskop, mit dessen Hilfe ein genaues Arbeiten des menschlichen Organismus beim Sprechen oder Singen feststellbar ist, also z. B. die Arbeit des Kehlkopfes, der Stimmlippen, des Gaumens usw. In erster Linie haben sich die deutschen Firmen von Weltgeltung Siemens und AEG. um die Konstruktion und Herstellung der komplizierten Apparaturen bemüht.

Die Arbeitstagungen fanden dann noch einmal allgemein interessierende Punkte in den Referaten über „Schauspiel, Oper, Konzert", in der sehr wichtigen „Sprechkunde" und „Spracherziehung". Psychologisches und Biologisches bildete eine notwendige Ergänzung zum Praktischen oder Wissenschaftlichen. Rundfunkfragen allgemeiner Art, aber auch auf Spezialgebiete begrenzte, schlossen die Arbeit der Woche ab, die noch eine Bereicherung erfuhr durch zwei Festaufführungen der Städtischen Bühnen mit Mozarts „Così fan tutte" und Schillers „Don Carlos", sowie durch einen sehr seltenen Genuß, den das Frankfurter China-Institut den Kongreßgästen mit der Aufführung der (aus dem 17. Jahrhundert stammenden) chinesischen Oper „Der Schmetterlingstraum" (im Kleinen Hause der Städtischen Bühnen) bereitete.

Der Ausklang brachte noch die Gründung eines „Ständigen Rates der Kongresse für Singen und Sprechen" mit dem Sitz in Frankfurt und unter dem Vorsitz von Prof. Donisch. Die in Abschiedsworten mehrmals getroffene Feststellung von Rednern des Auslandes, daß die Zusammenarbeit mit deutscher Kunst, Kultur und Wissenschaft äußerst wichtig, erstrebenswert und ergebnisreich sei, kann mit als eines der schönsten Ergebnisse des Kongresses gewertet werden. Gerhard Schwarz

Sir Henry J. Woods Dirigentenjubiläum

Es sind jetzt fünfzig Jahre her, seit der junge Henry Joseph Wood erstmalig als Dirigent verpflichtet wurde und das bescheidene Honorar von ganzen £ 2 in Empfang nahm: Und auch heute noch kann man von dem anscheinend ewig jugendlichen Wood sprechen, der nach dieser langen Tätigkeit immer gleich beweglich, energisch und unermüdlich geblieben ist: Abgesehen von den unzähligen Konzerten, Festspielen und Oratorien, die er in London und in anderen Städten Englands dirigiert, leitet er seit vierundvierzig Jahren ohne Unterbrechung die sogenannten Promenadekonzerte in Queens Hall, und er war es, der dadurch dem Londoner Publikum die Welt der klassischen Musik zugänglich machte und jahraus jahrein darauf bedacht war, das Repertoire zu erweitern, zeitgenössischen Tondichtern die Türen zu öffnen und den Geschmack der Musikfreudigen zu fördern und in die richtigen Geleise zu lenken. So war er z. B. Vorkämpfer für Wagner, Tschaikowsky, Strauß und Sibelius im Konzertsaal und viele unserer einheimischen Komponisten verdanken ihm den ersten Schritt zum Bekannt- und Berühmtwerden.

Wood wird von den Orchestern, die er leitet, ebenso verehrt wie vom Publikum. Er hat eine famose Art mit ihren Kräften umzugehen, natürlich verlangt er viel von ihnen, ist aber auch selber pünktlich auf die Minute und ein Konzert, das verspätet beginnt, gibt es bei ihm nicht. Ferner besitzt er eine sehr große Bibliothek der Werke, die er dirigiert, und diese benutzt er ausschließlich, denn da sind sämtliche Stimmen genau von ihm bezeichnet mit der gewünschten Bogenführung, mit Wiederholungen, Warnungen vor gefährlichen Fallen, kurzum jeder Nuance, die dem Orchesterspieler helfen kann und bei Proben und Aufführungen von großem Wert sind. In seinen Mußestunden betreibt Wood das Schreinern als Liebhaberei und er ist obendrein auch noch ein recht beachtenswerter Landschaftsmaler.

Vor kurzem kam die diesjährige Reihe der allabendlichen „Proms" nach einer Dauer von acht Wochen zu Ende und die Ovationen, die dem Jubilar zuteil wurden, bezeugten die große Dankbarkeit der Zuhörer. Wenige Tage später dirigierte Wood in der Albert Hall, deren 10000 Plätze ausverkauft waren, ein großes Festkonzert, dessen Erlös auf seinen Wunsch dazu bestimmt ist, Unterkunft für kranke und notleidende Orchestermusiker in den Londoner Hospitälern sicherzustellen. Der Klangkörper bestand aus Abordnungen aller Londoner Orchester und Chorvereinigungen; Rachmaninoff kam eigens herbeigereist und spielte eins seiner Konzerte und Vaughan Williams hatte für diese Gelegenheit ein Werk mit sechszehn Solostimmen geschrieben, die in den Händen von Englands berühmtesten Gesangskräften lagen. Alle Mitwirkenden stellten gern ihre Dienste zur Verfügung und zollten vollen Herzens ihren Tribut einer so seltenen Künstlerlaufbahn und nicht weniger dem wohltätigen Zweck. Ein bekanntes Zitat, das letzthin auf den großen Staatsmann Chamberlain angewandt wurde, ist auch am Platz für den großen Musiker Wood: — „Well done, thou good and faithful servant". H. R. Wolf

Musikbriefe

Magdeburg

Die Reihe der Städtischen Symphoniekonzerte des Konzertwinters 1938/39 wurde mit einem romantischen Abend eröffnet. Durch die zielbewußte und tatkräftige Arbeit des Generalmusikdirektors Erich Böhlke als Orchestererzieher und empfindsamer Musiker und die bisher gleichmäßig gute, teils ausgezeichnete Leistung des Orchesters sind bereits jetzt schon sämtliche Symphoniekonzerte ausabonniert. Somit stehen diese Konzerte im Mittelpunkt des musikalischen Interesses. Es ist deshalb erfreulich, daß die Programmgestaltung der einzelnen Abende gegenüber den vergangenen Jahren eine beachtliche Erweiterung nach der Seite des zeitgenössischen Schaffens erfahren hat. Daß das Publikum in so einmütiger Geschlossenheit sich auch für diesen neuen Aufgabenkreis bereit gehalten hat, zeugt von dem Willen, ein Konzert nicht nur als ästhetischen Genuß werten zu wollen, sondern darüber hinaus sich auch mit einzubeziehen in das neue musikalische Wollen der Zeit. Der entscheidende Anfang für eine lebendige, also zeitnahe Kunsterziehung ist hiermit gemacht; denn stärker als bei den bekannten Werken der musikalischen Literatur ist hier der Hörer zu kritischer Auseinandersetzung gezwungen. Er wird erkennen lernen, worum es den Neuen geht, wird vielleicht auch feststellen, daß „moderne Musik" nicht gleichbedeutend mit Mißklang zu sein braucht, daß im Gegenteil ihn manches in bisher nicht geahnter Eindringlichkeit anspricht. Er wird besonders bei der neueren deutschen Musik zu der Erkenntnis kommen, daß hier das Bestreben nach Klarheit und Einfachheit der Form und verbindlicher Tiefe der thematischen Gedanken gegenüber einer mehr äußerlichen Klangpracht immer entscheidender zum Durchbruch kommt. Von diesem Verstehen aus ist es dann nicht mehr weit, neues musikalisches Fühlen und Denken in unmittelbaren Zusammenhang zu den neuen Lebensformen unserer Zeit zu bringen.

Das 1. Symphoniekonzert mit seiner rein romantischen Haltung könnte als Übergang vom Alten zum Neuen gewertet werden: Pfitzners Ouvertüre zu Kleists „Kätchen von Heilbronn' in ihrer vielfältigen gedanklichen und klanglichen Nuancierung, Schumanns schwärmerisch gefühlsbetontes Violoncellokonzert, das Enrico Mainardi mit ausgereifter technischer Sauberkeit und musikalisch klar gegliederter Zuverlässigkeit spielte, und abschließend die 4. Symphonie von Brahms, die in der Wiedergabe durch Böhlke und das Städtische Orchester starken Eindruck hinterließ, bildeten die stilistisch einheitlich geschlossene Vortragsfolge dieses ersten Abends.

An Konzerten bereitete der sehr rührige Orchesterverein unter seinem verdienstvollen langjährigen Leiter Dr. Walter Rabl seinen zahlreichen Freunden einen wertvollen Abend mit klassischer Symphoniemusik von Boccherini und Beethoven, dessen „Fünfte" in der Wiedergabe der verantwortungsbewußten Arbeit dieses Laienorchesters bestes Zeugnis ausstellte. Erweitert wurde die Vortragsfolge in begrüßenswerter Weise durch zwei Bläsermusiken von Beethoven und Strauß. In Verbindung mit dem Volksbildungsamt gaben in einem „Konzert zur Förderung begabter junger Künstler" Charlotte Hildebrandt und Hans W. Guth beachtliche Proben ihres pianistischen Könnens ab, ließ Bruno Aderhold ein ernsthaft betriebenes Gesangsstudium erkennen.

Einen Liederabend von höchster künstlerischer Eindringlichkeit veranstaltete mit Rudolf Bockelmann der KdF.-Meister-Konzertring. Wertvollen Anteil an dem stürmischen Erfolg des Abends hatte Gerhard Huber am Flügel. Unter dem Eindruck der großen geschichtlichen Vorgänge dieser Tage spielte das Kade-Quartett, das weiterhin entscheidenden Anteil an den Kammermusiken von KdF. im „Kreuzgang" hat, zu Beginn des Konzerts die Variationen über das Deutschlandlied aus Haydns *C*-dur-Quartett.

Einen wesentlichen Bestandteil im kulturellen Leben der Stadt nehmen die Orgelfeierstunden ein. Der sehr begabte und unermüdlich strebsame Organist an St. Katharinen, Werner Tell, gab in mehreren zyklischen Orgelabenden eine ausgezeichnete musikalische Darstellung der Choralfantasien Max Regers, in der Johanniskirche spielte Martin Günther Förstemann mit glänzender Virtuosität und klanglicher Empfindsamkeit Werke alter Meister. Auch Albrecht Weißmann und Charlotte Wettstein brachten in eigenen Orgelabenden klassische Werke der Orgelliteratur erfolgreich zu Gehör.

Die Oper übernahm aus der vergangenen Spielzeit Gersters erfolgreichen „Enoch Arden“, Puccinis wirksame „Turandot“ und brachte als Erstaufführung Lortzings neu bearbeiteten „Großadmiral“. Daneben fanden einschlägige Werke wie der „Holländer“ und „Undine“ liebevolle Betreuung.

So beginnt das Musikleben der Stadt bereits jetzt sich beachtlich zu entfalten. Ein Blick auf die in Aussicht genommenen Veranstaltungen läßt einen vielseitigen und anregenden Winter erhoffen. Max Seeboth

Mannheim

Konzerte. In üppiger Blüte steht bereits das Konzertleben. Neue Einrichtungen städtischerseits sind in ergänzendem Sinne angekündigt. Die erste Akademie des Nationaltheaterorchesters liegt hinter uns. Unter Elmendorffs gestraffter Führung hörten wir Tschaikowskys Sechste und J. S. Bachs Brandenburgisches Konzert Nr. 3, während Prof. Georg Kulenkampff Robert Schumanns Violinkonzert erstmals hier zum Erklingen brachte und zwar in meisterhafter Form. Die erste Feierstunde der NS.-Kulturgemeinde führte den Münchener Staatskapellmeister Karl Tutein (ein Mannheimer Kind) ans Pult. Die Bezwingung der „Oberon“-Ouvertüre und ganz besonders von Brahms' Dritter kennzeichneten starkes Einfühlungsvermögen, Temperament und Klangsinn. Mit dem Violinkonzert von Brahms gab die Frankfurter Geigerin Alma Moodie eine Probe reifen Könnens.

Den ersten Kammermusikabend der NS.-Kulturgemeinde bestritt das Leipziger Trio, das Werke von Reger, Schubert und Beethoven ganz hervorragend ausdeutete. Ihre Visitenkarten gaben weiterhin ab Joseph Pembaur mit einem Beethoven-Abend rein persönlicher Prägung und der neue Lehrer für die Meisterklasse im Violinspiel an der hiesigen Musikhochschule: Karl v. Baltz, von Wien kommend. Konzerte von Mozart und Beethoven, sowie die Bachsche „Chaconne“ ließen aufhorchen.

Oper. Das Mannheimer Nationaltheater ist nun glücklicher Besitzer von vier Kapellmeistern. Seit seinem Bestehen wohl zum ersten Male. Wir begrüßen als ständigen Gast Staatskapellmeister Karl Elmendorff, dann zwei erste Kapellmeister: Dr. Ernst Cremer und Heinrich Hollreiser (neu) und einen dritten: Karl Klauß. Vier ganz verschiedene Individualitäten, obwohl Hollreiser den Spuren Elmendorffs zu folgen scheint. Alle vier waren bereits am Pult. Dr. Ernst Cremer oblag die Uraufführung von Hafgrens „Die Gänsemagd“, über die ich bereits berichtete. Elmendorff führte als weitere Neuheit Wolf-Ferraris „Schalkhafte Witwe“ ins Treffen. Obgleich die Oper eigentlich keine Überraschung bringt und der Komponist mancherlei Anklänge in parodistischem Sinne verwendet, ist sie eine echte Schöpfung des Meisters, geboren aus Geist, hohem Können und echter Künstlerlaune. Für diese Operngattung gönnte man Elmendorff ein bißchen mehr sonnige Heiterkeit und eine stärker federnde Hand. Sonst aber hatte er dieses köstliche Buffojuwel glänzend einstudiert. Bis ins Kleinste breitete er die spritzige Partitur vor uns aus. Alles stand fest, alles flott. Das Ensemble voller Spiel- und Geberlaune, dezent und höchst geschmackvoll die Regie Kurt Becker-Huerts.

„Carmen“ und „Tannhäuser“, beide neu einstudiert — „Carmen“ auch neu inszeniert — sahen am Pult Heinrich Hollreiser, von Darmstadt kommend. Zusammenfassend darf gesagt werden: Hollreiser ist noch jung. Er will mehr geben als er heute schon kann. Er bleibt auf Lyrismen gerne sitzen und kommt vor lauter Klarlegen ins Dehnen. Er folgt in wohlgemeintem Sinne noch allzu sklavisch und dozierend der Partitur. Seiner Stabführung ermangelt noch das klare Wollen, der Blick für das Große, Zusammenfassende und jene energische Hand, die das Schiff, an allen gefährlichen Klippen vorbei, sicher und überlegen in den Hafen steuert. Rein solistisch erreichte „Carmen“ kaum ein Durchschnittsniveau, wogegen „Tannhäuser“ trotz eines empfindlichen solistischen Schwachpunktes um einige Grade darüber hinausstrebte. Das neu einstudierte „Tiefland“ stand im Zeichen von Rose Huszkas Marta, einer stimmlich und darstellerisch faszinierenden Leistung. Dichtauf folgten Erich Hallstroems Pedro und Wilhelm Trieloffs Sebastiano. Karl Klauß als musikalischer Leiter offenbarte Warmblütigkeit und Schwung. Eine Aufführung der „Zauberflöte“ ließ klar erkennen, daß wir im Augenblick mit Mozart-Sängern nicht zum besten bestellt sind, während man „Siegfried“ gründlich überholen muß, bevor das herrliche Walddrama in den sehnsüchtig erwarteten geschlossenen „Ring“ eingestellt wird. Der traditionell gewordene Werbeabend führte unter anderem auch die neu verpflichteten Mitglieder ins Treffen: den Koloratursopran Erika Schmidt, die Soubrette Hildegard Rößler und den Tenorbuffo Max Baltruschat. Ob sie eine wirkliche Bereicherung unseres Ensembles bedeuten, muß abgewartet werden. Michael Thumann

Aus dem Berliner Musikleben

Hannah Klein stellte ihre Kunst in den Dienst einer Liederfolge, die von Schubert und Schumann über Mussorgsky, Hugo Wolf und Reger zu wertvollen Kompositionen der Gegenwart führte. Die Sängerin gewinnt ihrem gut durchgebildeten, jugendlich-frischen Sopran leuchtende Klänge ab. Ihre Stimme nimmt uns namentlich im „piano“ gefangen, während sie bei starkem Einsatz in der Höhe der Gefahr einer leichten Verschärfung nicht immer vollkommen entgeht. Hannah Klein gewann ihre Zuhörer nicht zum wenigsten durch den fesselnden, lebendigen und charakteristischen Vortrag von Liedern der Gegenwart. Es war eine Freude, den „Liedern nach volkstümlichen toskanischen Versen“ von Wolf-Ferrari zu lauschen. Sie sind im idealisierten Volkston gehalten, wie ihn nur ein Meister von Herz und Geist in seiner Unmittelbarkeit festzuhalten vermag. Den gleichen, starken Widerhall bei den Zuhörern fanden vier köstliche, in der Empfindung reine und launige Kinderlieder von Armin Knab, von denen „Aurikelchen“ mit seinem reizenden Nachspiel sich besonders ins Gedächtnis prägte. Daß die dem Schlußteil vorausgehenden „Lieder aus der Kinderstube“ von Mussorgsky bei erschöpfender Wiedergabe kraft ihrer russisch-urtümlichen Eigenart zündeten, bedarf kaum eines Wortes. Franz Dorfmüller begleitete am Flügel mit vollendeter Einfühlung.

Walter Nowack brachte die Sonaten in *E*-dur (Nr. 6), in *g*-moll (Nr. 1) und in *d*-moll (Nr. 4) für Violine allein von Bach zum Vortrag (Meistersaal). Der in Berlin unseres Wissens noch unbekannte Künstler hat für die Lösung dieser Aufgaben eine ungewöhnliche technische Durchbildung auf seinem Instrument einzusetzen. Er beherrscht die Künste der Bogenführung und die Grifftechnik der linken Hand mit großer Sicherheit. Dessenungeachtet fand sich Walter Nowack mit den sinnvoll gegliederten langsamen Sätzen der Sonaten am befriedigendsten ab. Er spielte sie bemerkenswert einfach im Ausdruck, „in sich hinein“, um ein bezeichnendes Wort Rob. Schumanns zu gebrauchen, aber nicht plastisch genug. Im Vortrag rascher Sätze geriet Walter Nowack fast durchweg ins Eilen, ja in kaum mehr klar ausführbare Zeitmaße, denen er sich übrigens mit erstaunlicher Gewandtheit anpaßte, ohne natürlich die entsprechende Gliederung erreichen zu können. Es wird die nächste Aufgabe des von hohem Streben erfüllten Künstlers sein, die große Linie der Bachschen Musik schärfer herauszuarbeiten und seiner Neigung zum Überhasten der Zeitmaße Herr zu werden.

Die Sängerin **Cristina Maristany** aus Rio de Janeiro widmete sich an ihrem Abend im Beethoven-Saal einer weit ausgreifenden musikalischen Reise. Diese begann zur Zeit Pergolesis in Italien und führte in einer, zwei Jahrhunderte umfassenden Fahrt über Deutschland, Polen, Frankreich und Spanien nach Brasilien. Die Künstlerin offenbarte sich als unbeschränkte Herrscherin auf scharf abgegrenztem Sondergebiet. Ihr ausgezeichnet durchgebildeter Koloratursopran nimmt durch den eigenartigen Klangreiz gefangen, den er im „piano“ und „pianissimo“ entfaltet. Ihre virtuosen „staccati“ bewegen sich in den höchsten Stimmbereichen mit vollkommener Freiheit. Für das Wiegenlied von Brahms setzte Cristina Maristany ihre Stimme mit äußerster Zartheit ein, während sie für Ravels „Vocalise“ den hier unerläßlichen, leise andeutenden Stil mit Sicherheit fand. Daß die mit lebhaftem Beifall aufgenommene Sängerin in Liedern der Heimat, so in Ernani Bragas „Kleinem Haus“ und in der launig-kecken Volksweise „Morena“ Luciano Gallets dem Reiz des Fremdartigen besondere Wirkungen verdankte, bedarf keiner Ausführung, Gerhard Puchelt hatte dank seiner ausgezeichneten Klavierbegleitung einen gewichtigen Anteil an dem Erfolg des Abends. Adolf Diesterweg

Über die Fragwürdigkeit von Wunderkindern ist oft gesprochen worden. Daß **Ruggiero Ricci** eines war, als er vor neun Jahren zum erstenmal in Berlin spielte, kann ebensowenig bestritten werden wie jetzt die Tatsache, daß ihm der Sprung zum echten Künstlertum gelungen ist. Ricci ist jetzt achtzehn Jahre alt. An seinem Spiel ist nichts Kindliches mehr zu erkennen, denn eine gewisse Verschlossenheit im Ausdruck entspricht ja durchaus noch seinem jetzigen Alter. Ein Wunder ist er trotzdem geblieben, und zwar vor allem durch seine Technik, der keine Grenzen gesetzt sind, aber auch durch die ganze Verwachsenheit mit seinem Instrument. Er ist einer von denen, die mit der Geige geboren worden sind. Ein Labsal für sich ist sein herrlich blühender Ton, zu dem allerdings auch sein geradezu unwahrscheinlich herrliches Instrument

beiträgt. Die Vortragsfolge war außer Bachs Chaconne nur auf virtuose Stücke eingestellt. Carl Fürstner aus Köln begleitete den jungen Amerikaner aus italienischem Blut — bisweilen leider ein wenig zu klangfreudig.

Einen ersten Lieder- und Arienabend gab **Freuke Martens.** Noch spürt man an jedem Ton ihre — übrigens ausgezeichnete — Schule. Noch gelingen nicht alle Vokale gleich gut. Noch bleibt auch im Ausdruck hier und da allerlei unerfüllt. Aber hinter allem spürt man eine echte Gesangsbegabung. Besonders einige Schubert- und Wolf-Lieder machten einem klar: Hier ist ein Mensch, der singen muß, der mit unendlicher Liebe an seinem Singen hängt und der, ganz nach innen gewendet, zum letzten Sinngehalt der Lieder vortastet. Man könnte sich denken, daß Freuke Martens aus einem schweren persönlichen Geschick Befreiung in der Welt des Schönen sucht. Daß sie das Konzertgeben auch als Verpflichtung empfindet, wird durch die Tatsache bewiesen, daß sie je eine Gruppe Lieder von Joseph Haas, A. Ebel und O. Schulze-Wooshausen — diese sogar nach dem Manuskript — sang. Wer sein erstes Konzert zur Hälfte mit zeitgenössischen Liedern bestreitet, gehört zu den nicht allzu Vielen, denen die Hand gereicht werden muß. Freuke Martens hatte übrigens das Glück, sich der ungemein liebevollen Begleitung von Maria Andrée-Thamm zu erfreuen. In einigen Flötenliedern wirkte Heinz Hoefs, der erste Flötist der Volksoper, mit.

Lotte Kramp, eine junge Pianistin aus Mannheim, schlug schon mit ihren Konzerten während der letzten Spielzeit eine tüchtige Bresche in die Festung Berlin. Mit ihrem diesjährigen Abend hat sie die Eroberung fortgesetzt. An einem konnte allerdings auch sie nicht rütteln: Die Wandererfantasie ist nun einmal ein echtes Männerwerk. In der Kreisleriana konnte sich Lotte Kramp um so freier ausleben. Hier bewies sie wieder Kraft und Zartheit, feinsinniges Einfühlungsvermögen und zupackende Gestaltungsgabe.

Friedrich Herzfeld

Mit einem Brahms-Abend zugunsten der Winterhilfe begann die **Berliner Singakademie** die Reihe ihrer Abonnementskonzerte. „Schicksalslied", „Gesang der Parzen" und das „Deutsche Requiem" zeugten wieder von der traditionskräftigen Leistungsfähigkeit des Chors und seines unermüdlichen Direktors Prof. Georg Schumann. Klanglich und im Ausdruck wurde eine mittlere Linie, fern aller subjektivistischen Ausdeutelei nach dieser oder jener Seite hin, eingehalten. Eine etwas stärkere Herausarbeitung gewisser Einzelheiten in den Chorpartien (wie etwa die fanfarenhaften Triolenfiguren bei „... die Posaune ...") hätte der monumentalen Wirkung noch zum Vorteil gereichen können. Neben dem ruhmreichen Philharmonischen Orchester standen dem Leiter als Einzelstimmen der mühelos die Höhenlagen beherrschende, sich aber vom Tutti nicht genügend abhebende und im Volumen nicht ganz ausgenutzte Sopran der Erika Rokyta und der sehr bestrebte, auch im Ausdruck zurückhaltende Bariton von Karl Oskar Dittmer zur Seite.

Eine Aufgabe, die im allgemeinen nicht zu den Annehmlichkeiten gehört, nämlich über das kompositorische Schaffen eines Berliner Musikschriftstellers schreiben zu müssen, verlor im **Kammerkonzert der Preußischen Akademie** jeden Schrecken. Robert Oboussiers — in der Singakademie übrigens schon einmal gehörte — „Drei Arien nach Klopstock" sind Schöpfungen eines hochkultivierten Künstlers, wie mit Silberstift gezeichnete Nachformungen schöner Worte, die, ohne spielerisch in Stilkopie zu verfallen, Geist und Anmut jener Tage liebevoll widerspiegeln. Schon die Zusammenstellung von Koloratursopran, Solooboe und Cembalo verrät größte Delikatesse. Unübertrefflich und genußsam war auch die Ausführung dieser Leckerbissen durch Erna Berger, Hans Walter Schleif und Eta Harich-Schneider. Der soeben an die Mannheimer Hochschule berufene Geiger Karl v. Baltz erspielte mit großem Können den nur leider etwas lang geratenen, die Verbindung von Bachscher Ausdrucksformung und Geist des Volkslied suchenden „Variationen über ein altes Volkslied für Violine solo" von Armin Knab einen herzlichen Erfolg. Domorganist Prof. Fritz Heitmann steuerte überzeugt und überzeugend zwei herbe Orgelstücke von Joh. Nep. David bei. In bemerkenswertem Zusammenspiel bot das Lutz-Quartett ein einsätziges, freilich mehrfach gegliedertes Streichquartett von Edmund Schröder, das den Berliner Musiker-Bildhauer in ehrlichem Streben nach Form und Ausdruck erkennen läßt.

Mit der Einrichtung der **„Stunde der Kirchenmusik"** ist der Reichsverband für evangelische Kirchenmusik der Sehnsucht weiter Kreise entgegengekommen. Schon bei der ersten der geplanten zweiunddreißig Veranstaltungen dieses Musikwinters war der Sieg entschieden. Die gar nicht einmal kleine Kirche am Hohenzollernplatz — dieser kraftvolle Högerbau gehört zu den charakteristischsten Kirchenbauten der Jetztzeit — war gänzlich überfüllt. Die heute schon ganz natürlich anmutende Verbindung der Kunst vor 1750 und nach 1920 beherrschte die vom Organisten Hans Jendis und von der bewährten Kantorei der Staatlichen Hochschule unter Kurt Thomas verständnisvoll durchgeführte Folge. An zeitgenössischen Werken hörte man nach der Festlichen Musik für Orgel von Kurt Thomas vier Musterbeispiele neuzeitlicher Motettenkunst von Hugo Distler, Ernst Pepping und Kurt Thomas.

Dr. Richard Petzoldt

Erlesenstes bot wieder **Enrico Mainardi** an seinem Celloabend. Sinnliche, zur Geistträgerin veredelte Schönheit, das ist die Höhe seiner Kunst. Es erübrigt sich, auf die vollendete technische Seite seines Spiels hinzuweisen: den festen Strich, die klare Artikulation. Mit dem hervorragenden Aldo Schoen am Flügel spielte Mainardi u. a. eine eigenartig wenig 18. jahrhundertmäßige, vornehme, in der Linie elegante Sonate von Giuseppe Valentini (geb. 1690), die ihn als Italiener von Rang zeigte. Als Deutschen von gleichem Rang zeigte ihn dann der tiefgründige Vortrag von Bachs 4. Suite für Cello allein (in *Es*-dur), die unter des Meisters Händen von den dunkel perlenden Achteln des Prélude bis zur bezaubernden Schlußgigue mit keinen Augenblick nachlassender Bannkraft fesselte — eine glückliche Vereinigung von Deutschtum und Italienertum! Als Schlußgabe ward den begeisterten Hörern Brahms' Sonate in *F*-dur op. 99 geboten, in der zu Mainardis aus allen geheimen Gründen der Leidenschaft und der Menschlichkeit geborenem Spiel Aldo Schoens brahmsisches Spiel des Klavierparts als die echte und rechte Ergänzung hinzutrat.

In der **3. Stunde der Musik** zeigten sich die jungen, zum Teil schon bekannteren Künstler Erich Röhn (Violine), Gerhard Puchelt (Klavier) und Kurt Gester (Bariton), wenn nicht von ihrer besten, so doch von ihrer guten Seite. Erich Röhn spielt meisterlich, hat auch einen schönen, weich-glänzenden Ton, aber nicht genug Temperament; Gerhard Puchelt müßte als Begleiter Röhns noch weicher werden als sein Solist und konnte so seine schon oft erprobte Agogik und Dynamik nicht voll entfalten. Daß er zu unseren begabtesten jungen Pianisten zählt, bewies seine brillante Begleitung der Strauß-Lieder, die Kurt Gester zunächst befangen, dann immer gelöster werdend, mit einer in guter Schulung befindlichen, sich als schöne Naturbegabung ausweisenden Stimme sang. Seine deutliche Aussprache, das tragende Organ und die Auswahl von Strauß-Liedern zum Debut lassen vielleicht eine Veranlagung zum Bühnensänger bei ihm erkennen. Conrad Hansen erklomm dann den Parnaß in einer den ganzen Menschen und Pianisten auslösenden Darstellung von Regers Variationen und Fuge über ein Thema von Telemann op. 134.

Am 2. Brahms-Abend seines praktischen Klavierliteraturkurses im Klindworth-Scharwenka-Konservatorium erläuterte und spielte Prof. **Bruno Hinze-Reinhold** Klavierbearbeitungen Brahms' und die Sonate *f*-moll op. 5, in der einige deutsche Lieder verarbeitet sind. Man hörte die für Klavier, linke Hand allein, bearbeitete Chaconne von Bach, virtuos gespielt und auch auf dem Flügel von großer, tiefer Wirkung; ferner die Gavotte aus Glucks Alceste mit den „knusprigen Pizzikato-Effekten", wie der Vortragende mit Recht sagte, im Trio. Die Brahms-Stunde schloß mit dem lebendurchpulsten, virtuosen Vortrag der Sonate op. 5, nachdem Hinze-Reinhold von ihrer eigenartigen, beim 2. Satz begonnenen Entstehung kurz berichtet hatte. Bemerkenswert ist, daß der „absolute" Musiker Brahms diesem Kernsatz der Sonate ein poetisches Motto vorausschickt!

Das **Dahlke-Trio** (Julius Dahlke, Klavier; Alfred Richter, Klarinette; Walter Schulz, Cello) wartete mit einer Besonderheit auf: Uraufführung eines Werkes von Max Bruch, 1862, im Jahr seines Violinkonzerts in *g*-moll, komponiert und kürzlich im Nachlaß aufgefunden. Voran gingen Brucks „Drei Phantasiestücke für Klarinette, Cello und Klavier"; das erste launig frisch, das zweite ernst sinnend, das dritte ein dämonischer, wild lustiger Tanz; Stücke von bleibendem Wert und als Gegensätze so aufeinander abgestimmt, daß man sie als „Kleines Trio" zusammenfassen könnte. Das Dahlke-Trio ist von beispielhafter Genauigkeit im Zusammenspiel; wie auf einem märchenhaften Instrument erklang die rührende, von Klarinette und Cello im Einklang pianissimo ausgeführte Echostelle im zweiten Stück. Die uraufgeführte Sonate für Cello und Klavier, eher für Klavier und Cello, ist reich an melodiösen Einfällen und interessiert gleich durch ihr wie aus Meereswogen aufsteigendes erstes Thema. Das dankbare Werk gibt dem Pianisten besonders viel Arbeit; durch Julius Dahlkes gefeiltes und doch frisch-überlegenes Spiel im Verein mit Walter Schulz' temperamentvollem Cellovortrag kam es zu sehr eindrucksvollem erstmaligem Erklingen. Der Abend brachte dann mit Beethovens selten gespieltem Duo für Klarinette und Cello dem ausgezeichneten Klarinettisten Alfred Richter eine besondere Gelegenheit, seine beseelte Kunst zu zeigen.

Ernst Boucke

Daß ein Bühnensänger bei einem Liederabend so strenge Forderungen an seine Hörer stellt und ein so seriöses, ja teilweise spröde-verinnerlichtes Programm aufbaut, wie **Hans Reinmar,** ist selten und darum sehr hoch anzuschlagen. Man bewundert den prächtigen, raumgreifenden Baßbariton in der Oper, man freut sich auch, wie sich diese Mittel im Dienste konzertmäßigen Vor-

trags bewähren. Die gebändigte, wortbemühte Gestaltungsweise, fern jeder reißerischen Wirkung, verrät den zuchtvollen Künstler. Einer Gruppe nachdenklich ausgelegter Wolf-Gesänge folgten in dramatisch packend gesteigerter Deutung Lieder von Mussorgsky (Mephistos Flohlied erhielt hier Kontrastbedeutung). Dann beruhigte sich die Erlebniskurve wieder in schöner Lyrik von Rudi Stephan, die ergreifend um das Geheimnis des Todes kreist. Zwei Verdi-Arien im Schlußteil waren nicht Fremdkörper, sondern Ergänzung. Daß Reinmar dabei aus dem Vollen schöpfte, versteht sich. Das Organ, anfangs durch Indisposition leicht beeinträchtigt, gewann zunehmend an Glanz und Klangfarbe.

Dr. Wolfgang Sachse

In auflockerndem Gegensatz zur veristischen Düsterkeit der „Katjuscha" von Alfano beglückt nun Lortzings gemüt- und geisterfrischende Heiterkeit und Melodienseligkeit die Besucher der **Volksoper.** Man bringt „Zar und Zimmermann" neu auf die Szene, und zwar in so beschwingender und stilgefeilter Wiedergabe, daß man von einer vollendeten Leistung sprechen darf. Die Partitur ist bei Ernst Senff aufs beste aufgehoben und erklingt in Gesundheit, Wärme und feiner Ziselierung. Hans Hartleb ist ein Spielleiter mit Humor. Volk und Einzelgestalten werden lebensvoll und treffsicher gezeichnet. Holländisch gemütlich und farbsaftig die Bilder von Walter Kubbernuß. Walter Hänsel leiht dem Zaren seinen weichen, ausdrucksvollen Bariton; er läßt auch als Zimmermann die Hoheit des Herrschers durchspüren. Ganz vortrefflich, ja vorbildlich bewährt sich Ernst Kurz als Iwanoff: ein munterer, treuherziger Bursch, stimmlich von reichem Schmelz. Ein quickes Mariechen ist Betty Küper, die sich von Akt zu Akt besserte. Prächtig singt und agiert Willi Sahler den van Bett. Max Fischer (Chateauneuf), Carl Möller (Syndham), Franz Stumpf (Lefort) und Carola Goerlich (Witwe Brown) vervollständigen mit Auszeichnung das Ensemble. Es war eine Lust, die von Senff eingearbeiteten Chöre zu hören. Sehr vergnüglich das Ballett (Leitung Erika Lindner). Großer Beifall.

Dr. Wolfgang Sachse

Aus dem Leipziger Musikleben

Das **2. Gewandhauskonzert** brachte ein besonderes künstlerisches Ereignis mit der Erstaufführung der *g*-moll-Symphonie des im vorigen Jahr verstorbenen Franzosen Albert Roussel. Die außerordentlich starke Wirkungskraft, die diese Musik auch hier bewies, ist begründet in ihrer überströmenden Lebensfülle, die von einem überlegenen Können gezügelt und in die Bahnen der sehr persönlichen, doch in sich ausgeglichenen künstlerischen Äußerung geleitet wird. Die urwüchsige Kraft des melodischen und rhythmischen Einfalls, die meisterliche Durchzeichnung im Kolorit, die die Ausdrucksmittel der neueren Musik von Liszt über Debussy bis zu Strawinsky virtuos in ganz eigener neuer Bedeutsamkeit einsetzt — all dies macht die Partitur „interessant" in jedem Takt. Darüber hinaus aber wird allenthalben das Temperament eines wahrhaft schöpferischen Geistes spürbar, der seine Bindungen an das heimatliche Volkstum und an die Gewalten der Natur, wie sie sich im stürmischen Meere offenbaren, nicht verleugnet — man kann hier im Geiste bald französische Bauern tanzen, bald Wogen über den Bug eines Schiffes stürzen sehen. Und stets kommt dabei der Bildkraft dieser Tonsprache ihr Formwollen gleich. Hermann Abendroth gestaltete die Symphonie mit urwüchsiger Kraftentfaltung und gespannter Energie doch auch mit tiefer Empfindung, und er zeichnete die Persönlichkeit des Komponisten somit mehr im Sinne des Seefahrers, der er Jahre hindurch war, als des „chef de file" der französischen Musik, als der er in den Pariser Salons gefeiert wurde. — Neben Händels — in der Regerschen Bearbeitung gegebenen — Concerto grosso in *B*-dur brachte der Abend zwei Meisterleistungen Elly Neys: Mozarts *C*-dur-Konzert erstand bei einer fein zurückhaltenden Klanggebung in vertiefter Geistigkeit und Liszts Konzert in *Es* in farbensprühender Klarheit und großartigem Schwung der nachschöpferischen Geste.

Das **3. Gewandhauskonzert** sah Cassadó zu Gast, der in dem bekannten *D*-dur-Konzert von Haydn und in der *G*-dur-Solosuite von Bach seine überragende Meisterschaft in hellstem Lichte erstrahlen ließ, ob er nun hier den Melodiestrom mit innerlichstem Erleben erfüllte oder die volksliedhafte Anmut der Haydnschen Melodien mit virtuosem Spielwerk umrankte. Freilich: So machtvoll, fast dem Klang eines Blasinstruments ähnlich, der Ton seines mit vier Metallsaiten bespannten und mit einem Bogen aus Silberdrähten gestrichenen Instruments ist — die feine Intimität des echten Streicherklangs fand man gerade an diesem Abend ein wenig getrübt. Im zweiten Teil des Konzerts gab es Bruckners 7. Symphonie in einer klanglich, vor allem bei den Tuben, oft herrlich gelungenen, spannungsreichen und leidenschaftserfüllten Darstellung durch Abendroth, die die Hörer mit zwingender Gewalt in ihren Bann schlug.

Überaus gewählte musikalische Eindrücke vermittelte der erste Abend des **Richard Wagner-Verbandes Deutscher Frauen,** dessen Winterprogramm diesmal eine besondere Aktivität erkennen läßt. Hier kam zunächst Bruckners Quintett durch das Berliner Bentz-Quartett in einer höchst sorgfältig ausgefeilten Tongebung zu einer klaren und warm beseelten Darstellung. Weiter hörte man zwei Kammerkantaten „Von der Eitelkeit der Welt" und „An die Liebe" von Hans Chemin-Petit, eine tief empfundene, überlegen gekonnte Musik von feiner Eigenart, die Stilelemente des Barock einem unserer Zeit verhafteten Ausdruckswollen lebensvoll dienstbar macht. Nicht zuletzt dank zweier hervorragender gesanglicher Leistungen, die Margarete v. Winterfeldt mit blühendem Sopranklang und Philipp Göpelt mit dem edel leuchtenden Ton seines Baritons gaben, fanden die Werke eine überaus herzliche Aufnahme.

Ein ebenso gehaltvolles wie abwechslungsreiches Programm bot Hans Weisbach im **1. Symphoniekonzert der NS.-Gemeinschaft „Kraft durch Freude"** im Gewandhaus. Neben Brahms-Liedern und zwei Oktavio-Arien, die Walther Ludwig mit feinem künstlerischem Verständnis und einer beseelten Abgeklärtheit im Ausdruck zu schönster Wirkung brachte, standen als Hauptwerke des Abends hier Beethovens 7. Symphonie und Brahms' Doppelkonzert. Weisbach ließ in einer geistig straffen, rhythmisch federnden Ausdeutung die tänzerische Idee des Beethovenschen Werkes bei aller symphonischen Bedeutsamkeit und Tiefe klar hervortreten. Als Solisten bei Brahms erfüllten Helmut Radelow und Alfred Pätzak ihre Aufgaben technisch in virtuoser Weise und zeichneten dabei in einem makellos geschliffenen Zusammenspiel und in aller feinfühligen Musikalität den Gedankengehalt des Werkes in klaren Linien nach.

Ein vorbildliches Programm hatte Prof. **Sigfrid Grundeis** für seinen Klavierabend, mit dem er die reich besetzte Reihe der „Meisterkonzerte am Blüthner" eröffnete, aufgestellt: In charakteristischen Beispielen konnte man hier die Entwicklung der Klavierphantasie von Bach bis zu Liszt verfolgen. Dabei aber hatte der Abend auch nicht einen Anflug des Lehrhaften. Die stilistisch fein gegeneinander abgesetzten Stücke von Bach, Mozart und Beethoven, und dann vor allem die mit feurigem Schwung und in durchgeistigter männlicher Klarheit gegebene *C*-dur-Phantasie von Schumann und Liszts ebenso virtuos wie seelisch vertieft gestaltete Dante-Phantasie standen in dieser Wiedergabe alle im Zeichen einer von strömendem musikalischem Leben erfüllten Vortragskunst.

Dr. Waldemar Rosen

Aus dem Münchener Musikleben

Das 1. Abonnementkonzert der **Musikalischen Akademie** (Bayerisches Staatsorchester), mit dem die Münchener Konzertsaison offiziell ihren Anfang nahm, griff all den treuen Freunden dieser seit 1811 an der Gestaltung des Musiklebens unserer Stadt in der förderlichsten und maßgebenden Weise beteiligten Veranstaltungen wehmütig ans Herz. Galt es doch Abschied zu nehmen vom Odeon, in dessen ideal akustischem Saal die Konzerte ein volles Jahrhundert unter einem Franz Lachner, Hans v. Bülow, Franz Wüllner, Hermann Levi, Franz Fischer, Richard Strauß, Felix Mottl und Hans Knappertsbusch stattfanden. Auf Grund einer Neuordnung wurden die Akademiekonzerte des Staatsorchesters in den Konzertring von „Kraft durch Freude" einbezogen, was ihre künftige Verlegung in den Festsaal des Deutschen Museums zur Folge hat. Von früher zehn auf jetzt sechs reduziert, werden sie auch nicht mehr, wie es bisher die Übung, von dem Generalmusikdirektor der Staatsoper als ständigem Dirigenten geleitet, sondern zum größten Teil von Gastdirigenten. Clemens Krauß hat sich nur zwei Konzerte vorbehalten. Von diesen mußte er das erste wegen eines Betriebsunfalles absagen. Das von ihm zusammengestellte, ausschließlich Mozart gewidmete Programm dirigierte an seiner Statt Meinhard v. Zallinger. Es brachte dankenswerterweise nur wenig bekannte und gehörte Werke, den *D*-dur-Marsch K.-V. Nr. 408, das Divertimento für Streicher und zwei Hörner K.-V. Nr. 287 (die sogenannte zweite Lodronische Nachtmusik) und die menuettlose Symphonie in *C*-dur K.-V. Nr. 338. Meinhard v. Zallinger vermittelte sie in seiner natürlichen, feinfühligen Art, straff im Rhythmus, klang- und ausdruckslebendig. Als Solist des Abends spielte Wilhelm Kempff das *B*-dur-Konzert K.-V. Nr. 450 in höchster technischer Vollendung, mit erlesener Anschlagkultur und jener erlebnishaften Empfindungsfülle, die seinem Vortrag den Reiz persönlichster Eigenart verleiht. Er wurde stürmisch gefeiert. Ebenso empfingen Meinhard v. Zallinger und sein unübertrefflich spielendes Orchester die herzlichsten Huldigungen.

Eine Veranstaltung der **Neuen musikalischen Arbeitsgemeinschaft** vermittelte die Bekanntschaft mit der Kantorei der Staatlichen Hochschule für Musik in Berlin, einer Vereinigung, welche dank der ausgezeichneten musikalischen Qualitäten jedes einzelnen Mitgliedes und der vorbildlichen chortechnischen Schulung

durch Kurt Thomas die Kunst des a cappella-Gesanges in vollendeter Weise beherrscht. Die hervorragend disziplinierte kleine Schar sang unter ihrem überlegen gestaltenden Führer Werke des 16. und 17. Jahrhunderts und an neuer Chormusik die „Fünf Chöre für drei gleiche Stimmen" von Kurt Thomas, die den Komponisten, ebenso wie die beiden gebotenen Proben aus seinen prächtigen „Sechs heiteren und besinnlichen Chorliedern und Madrigalen" (Wilhelm Busch), wiederum als Meister eines rein vokal erfundenen und empfundenen Chorstiles erweisen. Außerdem war das zeitgenössische Schaffen noch vertreten mit kunstvoll gesetzten „Tierliedern" von Fritz Büchtger und Fritz v. Bloh.

Ein 2. Abend der „Arbeitsgemeinschaft" galt der „Musik der jungen Generation", und zwar des Auslandes. Man hörte von dem Italiener Adone Zecchi eine gemäßigt moderne, melodisch eingängige Sonate für Violine und Klavier und von dem Jugoslawen Boris Papandopulo ein ebenfalls keine neuen Probleme aufwerfendes, ursprünglich und temperamentvoll, bisweilen allerdings an der Oberfläche haftend musiziertes Concertino in modo antico für zwei Violinen, Violoncello und Klavier; ferner drei formklare, flüssig und instrumentengerecht geschriebene Klavier-Bagatellen des Ungarn Jenö v. Takacs und mehrere von ihm sehr wirkungsvoll, aber im ganzen etwas zu virtuos bearbeitete kroatische Bauernlieder für Bariton und Klavier; schließlich von dem Schweizer Heinrich Sutermeister ein Konzertstück für Violine und Klavier, dessen musikalischer Gehalt und kompositorische Arbeit für eine nicht gewöhnliche Begabung zeugen. Um das Gelingen des anregenden Abends machten sich verdient Elisabeth Bischoff (Violine), Ernst C. Haase (Bariton), Udo Dammert (Klavier), Bernhard Walter (Violine), Gottfried Röckenschuß (Violine) und Oswald Uhl (Violoncello).

In vorbildlicher Weise stellte sich das **Streichquartett der Münchener Staatsoper** (Hans König, Karl Rittner, Philipp Haaß, Oswald Uhl) in den Dienst des zeitgenössischen Schaffens und brachte drei Werke Münchener Komponisten zur Uraufführung. Von ihnen zeichnet sich das Streichquartett Nr. 4 in *fis*-moll op. 61 von Hans Sachsse besonders durch seine strenge kammermusikalische Haltung, beziehungsvolle, überlegene Verarbeitung des thematischen Materials wie durch Gewähltheit und Eindringlichkeit der Diktion aus, während das Streichquartett in *A*-dur op. 19 von Walter Seifert auf einen leichteren Ton gestimmt ist und vor allem durch sein sang- und klangfreudiges, unbeschwertes Musizieren für sich einnimmt. Demgegenüber stellt Albert Hösl mit seinem Streichquartett in *F*-dur op. 14 wieder höhere Ansprüche an die Hörer. Das Werk strebt mit seiner ganzen Anlage, Klang- und Ausdruckswelt ins Orchestrale und verrät in seinem Schöpfer einen phantasiebegabten, kenntnisreichen Musiker, der eigene Wege zu gehen bestrebt ist, ohne sich einem unfruchtbaren doktrinären Experimentieren hinzugeben. Das glänzend zusammengespielte Streichquartett der Staatsoper war mit einer aufs sorgfältigste ausgearbeiteten, impulsiven Wiedergabe den drei Neuheiten, die freudigste Zustimmung fanden, der denkbar beste Anwalt. — Dr. Willy Krienitz

Literarisches

Bibliographisches Institut A.-G., Leipzig.

Otto Schumann: Meyers Opernbuch. 3. vermehrte und verbesserte Auflage.

Im Gegensatz zu zahlreichen Opernführern, die einzig den Handlungsverlauf der Werke erzählen, schildert der Verfasser auch die Musik. Viele Notenbeispiele versinnbildlichen die von großem Wissen und kluger Darstellungsgabe zeugenden Einführungen in Umwelt, Wesen und Stil der Bühnenschöpfungen. Die Auswahl der besprochenen Werke geschah nach der Intensität ihres Bühnenlebens (Wilhelm Altmanns Opernstatistiken sind zwar genannt, aber nicht ihr Erscheinungsort: die AMZ.!), daneben sind entwicklungsgeschichtlich bedeutsame Werke, auch solche der letzten Epoche aufgeführt. („Nur wer den Gegner kennt, vermag die Bedeutung des Sieges richtig einzuschätzen" sagt der Verfasser mit Recht.) Die starke kritische Einstellung Schumanns tritt überall klar zutage. Der Fachmann wird vielleicht nicht mit allen seinen Wertungen einverstanden sein, der Laie jedoch eine von Verantwortungsbewußtsein getragene Führung schätzen. Dem schön ausgestatteten Bande sind als Anhang eine 1231 Operntitel umfassende Liste und allgemeine für den Opernfreund wichtige Erklärungen beigegeben. Schumanns Darstellung liest sich fließend und angenehm (bis auf einige Verstiegenheiten, z. B. bei der Charakterisierung Strawinskys). Zweifellos wird auch die 3. Auflage dieses Opernbuches ihren Weg machen. Neben Paul v. Klenau vermißt man vor allem Ottmar Gerster mit seinem überaus erfolgreichen „Enoch Arden". — Dr. Richard Petzoldt

Im Verlag der Stadt Magdeburg.

Otto Riemer: Musik und Musiker in Magdeburg.

Der den Lesern der AMZ. als Mitarbeiter wohlbekannte Verfasser vermeidet für sein Büchlein bescheiden die Bezeichnung Musikgeschichte. Trotz dieser Einschränkung erfüllt die fleißige Arbeit durchaus die Ansprüche, die man an ein solches heimatgebundenes Werk zu stellen berechtigt ist. Immer mit dem Blick auf das große Ganze der deutschen Musik ist hier so viel Stoff herbeigetragen, daß dieses vielfältige Bild von den künstlerischen Bestrebungen der Stadt stärkste Anerkennung abnötigt. Anschaulich, mit Liebe und Sachkenntnis ist die Musikübung des mittelalterlichen Doms, die Tätigkeit der tüchtigen protestantischen Kantoren, die Gestalt des größten Magdeburger Musikers, Telemanns, das Wirken der beiden Rolle und der Weg der Musik bis in die neuere Zeit hinein beschrieben. Das mit Bildern, Faksimilebeigaben und einer ganzen Violin-Klaviersonate des älteren Rolle versehene Bändchen erschien als Nr. 14 in der Schriftenreihe Magdeburger Kultur- und Wirtschaftsleben. — Dr. Richard Petzoldt

Hanseatische Verlagsanstalt Hamburg.

Wilhelm Ehmann: Musikalische Feiergestaltung.

Die Verwendung von Kitschkunst bei Gemeinschaftsfeiern an den natürlichen und politischen Festtagen unter der Ausrede, es gäbe oder man kenne nichts Besseres, ist mit dem Erscheinen dieses Büchleins hinfällig geworden. Der Herausgeber hat unter Beifügung von Mustervortragsfolgen das für solche Gelegenheiten geeignete Musiziergut geordnet, so daß angesichts dieses Reichtums nur noch die Qual der Wahl bleibt! — Dr. Richard Petzoldt

Dreizack-Verlag, Hamburg-Altona.

A. P. Blumhagen: Ein deutscher Arbeiter erlebt Richard Wagner.

Das schmucke Büchlein will den deutschen werkschaffenden Menschen, der durch den Rundfunk öfters Wagners Werke hört oder wenigstens Gelegenheit dazu hat, beim Verständnis des Bayreuther Meisters unterstützen. Es gibt grundsätzlich kein Beginnen, das lobenswerter wäre. In der Tat ist es notwendig, die dem deutschen Kulturleben neu zugeführten Hörerscharen auch mit dem Wort zu einem tieferen Verstehen fähig zu machen. Natürlich wird dies auf verschiedene Weise schon seit langem versucht, z. B. durch die bekannten Opernführer. Wie schlecht sie fast alle geschrieben sind, ist oft beklagt worden. Von dieser trockenen „Opernführerweis'" hält sich das vorliegende Büchlein erfreulich fern. Ohne sich gelehrt zu gebärden, will es von allgemeinen Gesichtspunkten her in einer beschwingten Sprache zu den Werken hinführen. Es ist dabei bezeichnend, daß Blumhagen gern mit der Schilderung einer Wanderung in seiner sächsischen Heimat beginnt. Zu den Meistersingern von Nürnberg findet er z. B. den Weg von der Wanderung eines lustigen Quartettes, das in der traulichen Kleinstadt Siebenlehn i. Sa. zufällig ein Hans Sachs-Festspiel miterlebt. Daß alle solche Versuche natürlich nur bedingt tauglich sind, wird dem Verfasser nicht verborgen bleiben. Sein guter Wille ist jedenfalls anzuerkennen. Allerdings sollte ein Buch, das sich an den deutschen Arbeiter wendet und angeblich auch von einem deutschen Arbeiter geschrieben ist, bei der sonst recht klaren Sprache die Fülle völlig unsinniger Fremdworte meiden. — Friedrich Herzfeld

Deutscher Volksverlag, G. m. b. H., München.

Hans Rutz: Hans Pfitzner.

Dieses 32 Seiten starke Heftchen von Rutz erscheint in der Reihe „Künder und Kämpfer". Das sagt beinahe alles. Zunächst einmal, daß Pfitzner auch hier als einer der stärksten Künder und Kämpfer deutscher Geistigkeit gesehen wird. Zum andern aber auch, daß hier für ihn gekämpft werden soll. Rutz hat sich als Aufgabe gesetzt, die deutsche Musikgemeinde von Pfitzner zu überzeugen und zu ihm hinzuführen. Dieses Bemühen ist ihm so gut gelungen, als es in dem beschränkten Umfange eben möglich ist. Es liegt in der Natur der Sache, daß über Walter Abendroths großes Pfitzner-Werk hinaus kaum etwas Neues gesagt werden kann. Alles was von Rutz ins Feld geführt wird, hat Abendroth natürlich ebenfalls schon ausgeschöpft. Dennoch wirkt die Arbeit von Rutz durchaus persönlich. Einmal, weil schließlich doch jeder auf seine Art zu Pfitzner hinfinden muß und weil so die Erreichung des gleichen Zieles auf verschiedenen Wegen gelingen wird und darum auch gesucht werden muß. Besonders in den Auseinandersetzungen über den Ästhetiker Pfitzner, die zudem den Hauptteil des Büchleins ausmachen, erweist sich Rutz als selbständiger Denker und als überlegener Gestalter des schwierigen Stoffes. So wird seine Absicht, für den herrlichen deutschen Meister zu werben, voll und ganz erfüllt. Friedrich Herzfeld

Charles Scribner's Sons, New York.

Winfred Douglas: Church Music in History and Practice.

Wie Deutschland, so erlebt auch die englisch sprechende Welt zur Zeit eine Welle kirchenmusikalischer Erneuerung und Besinnung. Unter den zahlreichen Büchern in englischer Sprache, die in den letzten Jahren über diesen Gegenstand erschienen sind, darf das vorliegende als eins der besten bezeichnet werden. Es zeichnet sich aus durch die enge Verbindung gründlicher historischer Kenntnis und praktisch kirchlichen Sinns. In neun Kapiteln schildert Douglas die Entwicklung und Eigenart der einzelnen kirchlichen Gesangsformen. Bemerkenswert ist, daß er seine Ausführungen nicht nur durch geschickt gewählte Notenbeispiele, sondern auch durch reichhaltige Nachweise von Schallplatten unterstützt. Die Hale-Lectures, denen Douglas' Buch seine Entstehung verdankt, bilden eine amerikanische Stiftung, die nach dem Willen ihres Stifters in erster Linie der Erforschung von Liturgie und Kirchenmusik dienen soll. Dr. Ulrich Leupold

Vom Musikalienmarkt

Verlag Ernst Eulenberg, Leipzig.

Kurt Atterberg: Ballade und Passacaglia op. 38.

Gegensätzlichere Formen, wie Ballade und Passacaglia, sind wohl kaum zu denken. Daß sie Atterberg zusammenkoppelt und die Ballade sogar fast nahtlos in die Passacaglia übergehen läßt, erhöht den Reiz dieser seltsamen Mischung. Während die Passacaglia verhältnismäßig knapp ist — das Thema erscheint nur fünfmal — besteht die Ballade aus zwei Teilen, dem eigentlichen Balladenthema mit leidenschaftlich rhythmischen Betonungen und einem jagenden Presto, aus dem dann die Passacaglia unmittelbar hervorwächst. Ihr Thema ist übrigens im schwedischen Volkston gehalten, wie ja bei allen schwedischen Tonschöpfern unserer Zeit das Hereinnehmen volksgebundener Melodien kaum je fehlt. Atterbergs Werk wird stets den Hörern zu Dank aufgeführt werden. Friedrich Herzfeld

Verlag Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Wilhelm Furtwängler: Sonate für Violine und Klavier.

Über dieses Werk des großen Dirigenten ist hier anläßlich der Uraufführung ausführlich gesprochen worden (AMZ., Jahrg. 1937, Heft 11 und 12). Den Höreindruck bestätigt das genaue Studium des nun gedruckt vorliegenden Werkes durchaus. Wieder steht man zunächst erstaunt vor der Riesenhaftigkeit aller Maße. Man findet die gewöhnliche Form der Sonate gesprengt, ohne dabei im geringsten von Formlosigkeit sprechen zu können. Die Form dieses Werkes ist eben ganz von innen her, von seinem Gehalt aus bestimmt. Daß dies im Grund das einzig Sinnvolle ist, und daß wir im allgemeinen gewissen Formen viel zu viel Eigenwert zusprechen, wird nur allzu leicht übersehen. Wieder empfinden wir auch, daß es bei dieser Sonate nicht angeht, sie irgend einer Richtung oder einem Stil zuzusprechen, ebenso wie es töricht wäre, gewissen Verwandtschaften im einzelnen etwa mit Brahms, Reger oder Pfitzner nachzugrübeln. Diese musikalische Kriminalistik ist ein anderer großer, leider ~~allzu oft~~ begangener Fehler. Den Zugang zu diesem Werke können wir nur finden, wenn wir alle Voreingenommenheiten beiseitelassen und uns willentlich diesem großen Bekenntnis erschließen. Denn ein solches Bekenntnis, eine Offenbarung innersten Wesens ist diese Sonate wie in unserer Zeit kaum ein anderes Werk. Ein Mensch spricht zu uns rückhaltlos und frei, indem er das Lied seiner Einsamkeit und seines Verlorenseins im All klagt. Der Kampf dieser Seele mündet nicht in lautem und jubelndem Sieg. Sondern der gequälte Aufschrei verhallt unbeantwortet und wird schließlich im demütigen Verzicht überwunden. Inmitten von unzählig vielen Musikwerken, die eine „Haltung" annehmen, die von einer vorher gewählten „Plattform" aus sprechen und die in den Masken der verschiedenen Stile aus allen Zeiten und Richtungen auftreten, trägt dieses Werk als seltenes Zeichen die vollendete innere Wahrheit an sich. Männer machen Geschichte, bekennen wir in unserer Zeit so oft. Möchten wir doch auch daran denken, daß Männer allein und nicht Richtungen oder Stile auch die Kunst machen. Hier liegt das Werk eines Mannes, einer großen Persönlichkeit vor uns. Dies entscheidet und sonst gar nichts. Darum wird dieses Werk auch noch in kommenden Zeiten als wahrhaftige Tat empfunden werden, wenn vieles von dem, was sich jetzt laut in den Vordergrund drängt, schon längst vergessen ist. Friedrich Herzfeld

Verlag Kistner & Siegel, Leipzig.

Hermann Lilge: Variationen und Fuge über ein eigenes Thema für Flöte, Oboe, Klarinette, Horn und Fagott, op. 67.

Lilges Thema, eine schlicht sinnige Mollweise, umfaßt rund sechzehn Takte. Diese Doppelperiode behält Lilge in der Taktzahl durch sieben Variationen bei. Erst die achte Variation, ein Ländler, bringt durch die Verbreiterung des Themas eine doppelte Taktzahl. Alles ist so knapp wie möglich gearbeitet. Es ist also ein Werkchen entstanden, bei dem alles auf den kürzesten Nenner gebracht worden ist. Trotzdem stecken viel nette Einfälle für die Abwandlung des Themas darin. Auch starker Instrumentalsinn wird offenbar. Die Bläser, insbesondere die im Rahmen des Hausmusizierens, werden für die schöne Bereicherung dankbar sein. Friedrich Herzfeld

Verlag Anton Böhm und Sohn, Augsburg und Wien.

Karl Kraft: Partita Nr. 1 in *g*-moll für Streichorchester.

Die mit einer perpetuum mobile-artigen Fuge im $^3/_4$-Takt schließende viersätzige Partita zeigt bei aller Schlichtheit Merkmale eines neuen harmonischen Willens, der, besonders in den Kadenzen, die Tonarten in neue Beziehungen bringt. Durchaus im imitierenden Stil geschrieben, geben die einzelnen Sätze eine geschlossene Wirkung ab, die, durch die rhythmisch abgerundete Gestaltung der ganzen Partita verstärkt — anfangs Dreitakt, in der Mitte Viertakt, am Schluß wieder Dreitakt — sich auf diese überträgt. Ernst Boucke

Chr. Friedrich Vieweg, Berlin-Lichterfelde.

W. A. Mozart: Neun Sonaten für zwei Violinen und Klavier nach Belieben mit Violoncello. Herausgegeben und bearbeitet von Hans Fischer. 2. Heft.

Es sind die letzten vier der neun einsätzigen Kirchensonaten aus den Jahren 1770—1780, K.-V. Nr. 212, 224, 225 und 274, die Mozart für den Salzburger Gottesdienst schrieb, wo sie die Stelle eines gesungenen Graduale vertraten. Der Herausgeber, der diese Tatsache im Vorwort erwähnt und in ihr den Grund sieht, warum diese Sonaten bisher kaum beachtet wurden, hat sich mit der gewissenhaften Ausgabe um wertvolle Bereicherung der Haus- und Schulmusik ein Verdienst erworben. Meines Erachtens sind keine Bedenken bei der Aussetzung des ursprünglich für die Orgel gedachten Continuobasses für Klavier. Ernst Boucke

Henry Litolffs Verlag, Braunschweig.

Kurt Brüggemann: Trio *D*-dur für Flöte, Violine und Bratsche.

Ungehemmter frischer Musizierdrang spricht aus diesem liebenswürdigen Werk. Nirgendwo will es in besondere Tiefen dringen. Der langsame Satz bringt eine Variation über eine ostpreußische Volksweise. An Stelle des Scherzos findet sich ein zierliches Menuett. Der erste und letzte Satz sind von beinahe Schubertscher Melodienseligkeit erfüllt. Friedrich Herzfeld

Verlag von P. J. Tonger, Köln a. Rh.

Kurt Lißmann: Erntedanklied der Deutschen (Hermann Claudius) für Männer- und Kinder- oder Frauenchor.

Der eine neue nationale Mystik der Erde hymnisch besingende Text ist von Lißmann in einen locker schwingenden, bei pathetischen Ausrufen des Textes akkordisch sich weitenden, teils frei polyphonen, teils homophonen Satz von stämmigem Rhythmus gekleidet worden, der den bei aller Wirkungsfähigkeit doch einfachen Chor für Massenaufführung geeignet macht. Ernst Boucke

Verlag Ries & Erler, Berlin.

Heinz Schubert: Fantasia und Gigue für Streichquartett.

Heinz Schubert steht heute in der vordersten Linie der um eine neuzeitliche Musik Ringenden. Das vorliegende Werk zeigt alle Merkmale einer starken Eigenpersönlichkeit. Besonders die Fantasie meidet alle ausgetretenen Pfade und bringt es doch durch ihren klaren formalen Aufbau und durch folgerichtige kontrapunktische Arbeit zu zwingender Wirkung. In der Gigue sind die Bahnen der Überlieferung eher vorgezeichnet. Aber auch hier bricht überall starker Gestaltungswillen durch, der mit großer Überlegenheit im Handwerklichen zusammengeht.
Friedrich Herzfeld

Steingräber Verlag, Leipzig.

Georg Trexler: Bruckner-Album für Harmonium.

Harmoniumspieler sind nicht allzu reich mit Originalliteratur gesegnet. Bearbeitungen müssen die Lücken ausfüllen. Das vorliegende Bruckner-Album wird deshalb leicht Anklang finden. Bruckners feierlich-pathetische, auf akkordischem Klang aufgebaute Schreibart kommt der Wiedergabe auf dem Harmonium sehr entgegen. Das Heft enthält außer kleinen Chor-, Orgel- und Bläsersätzen sogar Abschnitte aus der *e*-moll-Messe und aus den langsamen Sätzen der 3., 4. und 7. Symphonie.
Dr. Richard Petzoldt

Verlag Gebr. Hug & Co., Leipzig und Zürich.

Ferdinand Küchler: Concertino (*D*; erste Lage) für Violine und Klavier, op. 14.

Dieser im Vorjahre seinem reichen Wirken als Quartettspieler und vor allem als Violinpädagog durch den Tod entrissene Tonsetzer hat mit vorliegendem aus drei kurzen Sätzen bestehenden Werk den Beweis erbracht, daß auch bei Beschränkung auf die erste Lage ein die Jugend nicht bloß technisch förderndes, sondern auch in bezug auf ihre Empfindungs- und Gemütswelt bildendes Übungsstück geschaffen werden kann. Sehr ansprechend ist der langsame Satz, das Finale ein recht belebend wirkender Marsch.
Wilhelm Altmann

Edition Schott, Mainz und Leipzig.

Hermann Henrich: Frühlingsfeier. Kantate nach Klopstock.

Klopstocks gewaltigen Hymnus an den Frühling in Töne zu setzen, fordert natürlich große Mühe. Henrich hat darum zu einem reichbesetzten Orchester mit dreifachem Holz gegriffen und verlangt außer dem Chor noch ein Sopran- und Baritonsolo. Seine Tonsprache ist stark romantisch bedingt, strebt allerdings zugleich eine Monumentalität an, die sich bemüht, Klopstocks mächtiges Pathos widerzuspiegeln. Am überzeugendsten ist wohl die Schlußfuge gelungen, die mit ihrem springfreudigen Thema dem Chor manche Nuß zu knacken geben wird. Friedrich Herzfeld

Kleine Mitteilungen

Die diesjährige **Hauptversammlung des Richard Wagner-Verbandes Deutscher Frauen** fand unter reger Anteilnahme von Mitgliedern aus dem ganzen Reich in Wiesbaden statt. Wiederum konnte von einer erfreulichen Aufwärtsbewegung berichtet werden. Das Festkonzert mit Werken Richard Wagners, Siegfried Wagners und Franz Liszts wurde von Karl Elmendorff geleitet.

Die **Wittener Musiktage 1938**, eine umfangreiche Folge zeitgenössischer vokaler und instrumentaler Kammermusik, finden vom 4.—6. November unter der Schirmherrschaft von Prof. Dr. h. c. Paul Graener und Oberbürgermeister Dr. Erich Zintgraff statt. Die Musiktage umfassen sechs Kammerkonzerte, deren Vortragsfolgen vornehmlich solche Werke zeitgenössischer Komponisten berücksichtigen, die der großen Öffentlichkeit bisher unbekannt geblieben sind,

Als erste Rücklage wurde die Summe von 100000 RM. für die Errichtung eines „**Hauses der Musik der Stadt Dessau**" bereitgestellt. In Verbindung mit dem „Haus der Musik" ist die Schaffung einer „Musikschule für Jugend und Volk" und später einer „Orchesterschule" geplant.

Nach dem großen Erfolg der Gastspielreise der Frankfurter Oper nach Südosteuropa (Bukarest, Sofia, Belgrad, Zagreb) im Frühjahr 1938 ist Generalindentant Hans Meißner eingeladen worden, eine **zweite Gastspielreise der Frankfurter Oper** zu unternehmen. Die Reise beginnt Anfang November und führt nach Athen, Bukarest, Sofia und Belgrad. Unter der künstlerischen Gesamtleitung des Generalintentanden werden aufgeführt: Wagners „Ring des Nibelungen" und Mozarts „Figaro". In Athen, Belgrad und Sofia wird dabei der „Ring" zum erstenmal aufgeführt werden. Außerdem ist eine Reihe von Konzerten vorgesehen. Die Durchführung der Reise ist im Monat November mit Rücksicht auf den noch nicht vollendeten Umbau des Opernhauses möglich, das nach Rückkehr des Spielkörpers von der Gastspielreise im Dezember seine Pforten wieder öffnen wird.

Personal-Nachrichten

Der vor allem als Pädagoge tatkräftig hervorgetretene polnische Pianist **Alexander Michalowski**, der seine Ausbildung in Leipzig, Berlin und bei Liszt in Weimar erhalten hatte und bis 1918 Leiter der Pianistenklasse des Konservatoriums in Warschau gewesen ist, starb dort im Alter von siebenundachtzig Jahren.

Nach langem, schwerem Leiden, das durch den Verlust des Augenlichts besonders drückend geworden war, entschlief am 17. Oktober in Kleinmachnow bei Berlin der hochverdiente ehemalige Mecklenburgische Generalmusikdirektor Prof. Dr. e. h. **Willibald Kaehler** im 73. Lebensjahr. Kaehler war Berliner, am 2. Januar 1866 geboren und an der Berliner Hochschule ausgebildet. Als Theaterkapellmeister wirkte er seit 1887. Fünfzehn Jahre lang leitete er die Mannheimer Oper, fünfundzwanzig Jahre lang die Oper in Schwerin. Auch in Bayreuth hat er („Parsifal") dirigiert. Unter seinen Kompositionen sind neben Kammermusikwerken und Liedern besonders die Kantate „Friede" und die Bearbeitung von Webers „Silvana" zu nennen.

Am 23. Oktober beging in Halle a. S. der Universitätsmusikdirektor und Dirigent der Robert Franz-Singakademie Prof. Dr. h. c. **Alfred Rahlwes** den 60. Geburtstag. Als einer der führenden deutschen Chordirigenten hat Prof. Rahlwes besondere Verdienste um die Pflege der Werke Händels. Rahlwes ist auch bekannt geworden durch zahlreiche Kompositionen, eine Oper, eine Orchestersuite, ein Violinkonzert, vielerlei Kammermusik, Chöre und Lieder, sowie durch seine Bearbeitungen klassischer Chorwerke.

Theater und Oper

Bergamo. „Lanzelot vom See", die neue Oper von Pino Donati, dem Generalintendanten der Arena von Verona, hatte bei ihrer Uraufführung während der Opernfestspiele zu Bergamo einen verdienten starken Erfolg. Das mit feinem poetischem Geist erfüllte Buch von Rossato behandelt eine Liebesgeschichte aus dem höfischen Sagenkreis um den König Artus und hat dem Tondichter Gelegenheit zu reicher Entfaltung seines Könnens gegeben. Die Musik spürt den Worten und der Handlung mit Geschmack nach, ist frei von modischen Auswüchsen und für Gesang und Orchester vortrefflich gesetzt. Unter Leitung von Maestro Annovazzi (Musik) und Frigerio (Szene) wurde das Werk mit Parmeggiani, Gina Corsi und Gilda Alfano in den Hauptrollen zu schönster Wirkung gebracht. r.

Berlin. „Carmen" von Bizet wird neu einstudiert am 29. Oktober wieder in den Spielplan der Staatsoper aufgenommen. Musikalische Leitung: Johannes Schüler.

Hamburg. Die Hamburgische Staatsoper wird künftig in jedem Spätherbst eine Festwoche durchführen. Für 1939 ist eine italienische Festwoche mit hervorragenden italienischen Dirigenten und Solisten in Aussicht genommen.

London. Im Januar kommenden Jahres wird in London der „Rosenkavalier" von Richard Strauß zum ersten Male in englischer Sprache zur Aufführung kommen.

Rom. Die Königliche Oper Rom, die am 8. Dezember ihre Pforten wieder öffnet, hat unter den vierunddreißig Werken des Winterspielplanes nicht weniger als neun deutsche Opern, darunter den „Tannhäuser", der in Rom überhaupt noch nicht aufgeführt worden ist. Nach dem großen Erfolg im vergangenen Winter wird auch der gesamte „Ring" wieder gegeben werden, außerdem in neuer Ausstattung „Tristan und Isolde" mit Kräften der Bayreuther Aufführung unter Leitung Viktor de Sabatas. Auch die übrigen deutschen Opern — „Salome", „Oberon" und „Figaros Hochzeit" — werden neu einstudiert und neu ausgestattet.

Konzert-Nachrichten

Bad Reichenhall. Der verflossene Musiksommer hatte wieder ein vielseitiges und dabei interessantes Gesicht. Die staatliche Kurkapelle (Landes-Symphonieorchester Saar-Pfalz) musizierte unter ihrem vielbewährten Leiter Florenz Werner in wiederhergestellter voller Stärke. Florenz Werner bemühte sich vor allem um weitere Hebung des Programmniveaus. Viel Neues von jungen und talentvollen Tonsetzern stand auf den Programmen. Mit den Vortragsfolgen „alten Stiles" (Opernfantasien, Potpouris, billigen Schlagern) wird ganz aufgeräumt. Die Leistungen des Orchesters, dem bei seiner starken Inanspruchnahme fast keine vorbereitende Probe zur Verfügung steht, sind oft bewunderungswürdig. Sehr viel Mozart, darunter vieles weniger Bekannte, wurde außer den andern Klassikern geboten. Daneben nehmen natürlich Wagner, Liszt, Tschaikowsky und Richard Strauß breiten Raum ein. In besonderen Symphoniekonzerten erschienen unter Werners Leitung die *e*-moll-Symphonie von Brahms, der Don Juan von Richard Strauß und als Novität ein symphonisches Capriccio von Hans Mielenz. Prof. Ernst Boehe brachte in seinen drei Symphonieabenden Beethovens und Tschaikowskys 5. Symphonie und die Zweite von Brahms. Als Solisten wurden u. a. herangezogen: Elisabeth Bischoff, München (Violinkonzert Dvořák), Alfred Hoehn, Klavier (Beethoven *Es*-dur), Friedrich Wührer, Klavier (Mozart *d*-moll), Emmi Hickl, Klavier (Liszt *A*-dur). Ferner mit Liedern und Arien Margarethe Teschemacher, Franz Völker, Anita Raunbach (München). Dies nur ein kleiner Ausschnitt aus allem Gebotenen. Kapellmeister Werner dirigierte übrigens im „Austauschverfahren" an zwei Tagen die Münchener Philharmoniker in Bad Kissingen. Sein unbestreitbarer Erfolg dort brachte ihm erneute Verpflichtung für das nächste Jahr ein. S-s

Berlin. Das Peter-Quartett wird in seinem einzigen Berliner Konzert am 1. November in der Singakademie Quartette von Haydn, Beethoven und Schumann spielen.

— Else C. Kraus, die sich zur Zeit auf einer Tournée in Ungarn befindet, wo sie auch im Budapester Sender spielen wird, gibt ihren einzigen Berliner Klavierabend am 3. November im Beethoven-Saal. Das Programm enthält Werke von Beethoven, Schubert, Schumann und Chopin.

— Das Schlesische Streichquartett kommt zum ersten Male nach Berlin und wird im Bechstein-Saal am 3. November Werke von Mozart, Trapp, Szymanowsky und Schubert spielen.

— Helene Grell bringt in ihrem Liederabend am 6. November im Bechstein-Saal Lieder von Schumann, Wolf, Schubert zur Aufführung. Am Flügel: Ferdinand Leitner.

— Werke für Violoncello und Klavier von Hans Georg Görner, Camillo Hildebrand und Hans Joseph Vieth erleben im Konzert von Armin Liebermann am 8. November im Bechstein-Saal ihre Uraufführung.

Dresden. Die Dresdener Philharmonie brachte am 14. Oktober, unter Leitung von Generalmusikdirektor Rudolf Schulz-Dornburg die Symphonie in *a*-moll von Joh. Nep. David zur Erstaufführung; zwei Tage später unter Herbert Collum, der damit zum ersten Male als Orchesterdirigent vor die Öffentlichkeit trat, Davids Orchester-Partita.

Hamburg. Der der künstlerischen Leitung von Generalmusikdirektor Richard Richter unterstehende Richard Wagner-Verein zu Hamburg sieht in seinem neuen Winterprogramm wieder zahlreiche künstlerische Ereignisse von Rang vor. Einem Romantischen Abend folgen eine Wagner-Feier, ein Kammermusikabend der Hamburger Vereinigung für alte Musik, ein Mozart-Sonatenabend (Richard Richter und Rudolf Prick), ein sehr verdienstvoller Abend junger ausübender Hamburger Künstler (u. a. Uraufführung einer Violin-Klaviersonate von Helmut Paulsen) und ein Konzert des Hamburger Kammerorchesters unter Dr. Schmidt-Isserstedt.

Leipzig. Vom Städtischen Kulturamt werden in diesem Winter gemeinsam mit der Kreismusikerschaft Leipzig und der Fachschaft Komponisten Einführungskonzerte für Solisten und Komponisten veranstaltet und von der Konzertdirektion Leipzig durchgeführt.

Liegnitz. Generalmusikdirektor Prof. Dr. Peter Raabe wird in seinem Symphoniekonzert am 7. November in Liegnitz das neue Hornkonzert von Hermann Blume dirigieren. Solist ist Kammervirtuos Max Zimolong von der Dresdener Staatsoper.

Osnabrück. Die Stadt Osnabrück veranstaltet in diesem Winter sechs Hauptkonzerte (vier Symphoniekonzerte unter Leitung des Städtischen Musikdirektors Willy Krauß und zwei Chorkonzerte unter Leitung von Karl Schäfer, dem neuernannten Direktor des Städtischen Konservatoriums). Von insgesamt siebzehn Werken fallen auf zeitgenössische Autoren neun Werke (Grabner, Kilpinen, Knab, Riethmüller, Schäfer, Strauß, Trapp, Wedig). Auch im Rahmen der von Karl Schäfer am Städtischen Konservatorium eingerichteten Abendmusiken, die sich bereits eines sehr guten Besuchs erfreuen, wird das zeitgenössische Schaffen gebührend berücksichtigt. Ein Abend wird mit Werken Osnabrücker Komponisten bestritten. Die Programme für die Kammermusikveranstaltungen des Schloßvereins und der Chorvereine weisen ebenfalls einen erfreulich hohen Prozentsatz an zeitgenössischen Werken auf.

Riga. Nach seinen starken Erfolgen in Helsinki, Reval und Dorpat fand der Berliner Lehrergesangverein auch in Riga in einem ausverkauften Konzert verdiente Anerkennung.

Schwerin. An den sechs Abenden des Schweriner Streichquartetts gelangen zum Teil in Verbindung mit der Bläservereinigung der Staatstheaterkapelle und Marie Luise Hollender, Ernst Mörer und Hans Gahlenbeck am Klavier Werke von Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert, Brahms, Reger, Simanowsky, Brandt-Buys, Rimsky-Korssakow, Spilling, Blumer, Knochenhauer und Blumenthal zur Wiedergabe. A. E. R.

Zwickau i. S. Kurt Barth, der städtische Musikdirektor der Robert Schumann-Stadt, veranstaltet im kommenden Winter zehn Orchesterkonzerte, in denen auch neuzeitliches Schaffen zu Gehör kommt. Barth hält daneben Einführungsvorträge, für die ihn die Volksbildungsstätte verpflichtet hat.

Aus Künstlerkreisen

Karl Kämpf hat eine Symphonische Suite in fünf Sätzen für großes Orchester vollendet, die am 16. November im Konzert des Städtischen Orchesters in München-Gladbach unter Leitung des Komponisten ihre Uraufführung erleben wird. Seine Orchesterwerke Andersens Märchen, Aus baltischen Landen und Feierlicher Marsch wurden in den letzten Monaten in Konzerten und Rundfunksendern in Altenessen, Berlin, Bremen, Breslau, Danzig, Frankfurt a. M., Hamburg, Heiligenhaus, Hilversum, Leipzig, München-Gladbach, Rheydt, Saarbrücken, Wien und Wiesbaden aufgeführt.

Das „Kölner Kammertrio für alte Musik" hat bei seiner von Oktober bis Dezember dauernden Amerikareise die „Volksliedersuite" von **Heinrich Lemacher** (Köln) in ihr Programm aufgenommen.

Marta Linz und **Michael Raucheisen** spielten im Rahmen eines Meisterkonzertes im Kurzwellensender Werke von Brahms und Linz.

Die Meininger Landeskapelle unter Leitung von Carl Maria Artz setzte sich mit größtem Erfolg für die Uraufführung der „Romantischen Fantasie" op. 77 des Dresdener Staatskapellmeisters **Kurt Striegler** ein. Die nächste Aufführung ist am 31. Oktober in Altenburg unter Leitung von Generalmusikdirektor Dr. Nobbe.

Hans Chemin-Petits Kammerkantaten „Von der Eitelkeit der Welt" und „An die Liebe" erzielten bei einer Aufführung in Leipzig unter Leitung des Komponisten einen außerordentlichen Erfolg. Die Solisten waren Philipp Goepelt (Leipzig) und Margarethe v. Winterfeldt (Berlin).

Maria Caroni brachte im Deutschlandsender eine Reihe von Volksliedern von **Werner Trenkner** nach Texten von Emil Grimm mit großem Erfolg zur Uraufführung.

Piero Calabrini, dessen erstes Orchesterwerk „Apenninische Suite" auch in Deutschland Beachtung findet, hat ein neues Orchesterwerk „La Rocca degli Ostinati" vollendet.

Max Schönherr hat mit der „Bauernmusik aus Österreich", einer symphonischen Fassung der bekanntesten und schönsten ostmärkischen Tänze, nun auch einen Sensationserfolg in Amerika erzielt. In den zum Teil recht anspruchsvollen Programmen der amerikanischen Freilichtkonzerte nimmt die „Bauernmusi" von Schönherr einen bevorzugten Platz ein. In Chicago fanden innerhalb einer Woche allein vier Aufführungen statt.

Lore Fischer wurde für Verdis Requiem für die kommende Saison nach Berlin, Graz, Königsberg, Heidelberg, Gießen, Augsburg, Jena, Krefeld und Mainz verpflichtet.

Verantwortlich für die Schriftleitung: Für den Teil „Berliner Musikleben" wie für alle Berlin betreffenden Beiträge: Paul Schwers, Berlin-Südende, Doelle-Straße 48. — Verantwortlich für den gesamten übrigen redaktionellen Inhalt: Dr. Richard Petzoldt, Berlin-Wilmersdorf, Rudolstädter Straße 127. — Verantwortlich für den Anzeigenteil: Elly Schumacher, Berlin-Südende, Doelle-Straße 48. — Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel, Leipzig C 1. Erfüllungsort und Gerichtsstand Leipzig. III. Vj. D. A. 940

Wohnungs-Tafel
Künstler / Unterricht / Institute

Gesang

Sopran und Mezzosopran

Helene Fahrni Oratorien u. Lieder. Leipzig C 1 Lortzingstraße 14II, Tel. 22289

Hilde GAMMERSBACH Sopran / Oratorien-Lieder KÖLN-Roisdorf, Bonner Str. 31, Tel. Bonn 5762

Eva Gilbert-Lessmann Konzert- und Oratoriensängerin (Sopr.) Hamburg 39, Agnesstr. 37

Adine Günter-Kothé hoher Sopran SEKRETARIAT: GLIMPF BERLIN W 15, Xantener Straße 14 / Telefon 92 57 27

Edith Laux Oratorien / Liederabende. Leipzig S 3 Kaiser-Wilhelm-Str. 69 / Ruf 33667

MARGOT MÜLLER — Oratorien • Lieder / Sopran — Hagen (Westf.), Fleyerstraße 16

HELMA PANKE — Sopran / Oratorium, Lied — München, Rosenheimer Str. 214 / Tel. 432 94 Berlin-Wilmersd., Neckarstr. 1 III / Tel. 88 24 93

ELSE REUTER-NEEB Konzert- und Oratoriensängerin - Sopran Weilburg/Lahn Adolfstraße 5, Tel. 514

ELSE RUECKER Konzert- und Oratoriensängerin — Sopran Wiesbaden, Dotzheimer Straße 51, Telefon 208 97

Sopran und Mezzosopran

Marta Schilling Sopran • Lied, Oratorium Berlin-Zehld., Sven-Hedin-Str. 64 • 848622

Aenny Siben Oratorien und Lieder Frankfurt a. M., Wiesenau 11, Tel. 75637

Heddy VOSS Sopran / Berlin, Kaiserdamm 83 II Wuppertal-Barmen, Brahmsstr. 4

Hilde Wesselmann Sopran—Oratorium—Lied W.-Barmen, Oberbergische Str. 64. Tel. 60000

Alt

Lore Fischer ORATORIEN / LIEDERABENDE Stuttgart W, Gaußstr. 74, Fernruf 65394

RUTH GEERS ORATORIEN — LIEDER — ORCHESTERGESÄNGE SEKR.: BERLIN-CHARLOTTENBURG 1. TEL. 345977

Eva Jürgens ALT-MEZZO W.-Barmen, Wertherhof 6, Tel. 52291

Vera Littner Oratorien / Lieder / Arien Dresden-A. Tiergartenstraße 22 b / Ruf 46697

Hede WEIMANN Oratorien, Liederabende KIEL, Schillerstraße 7 / Telefon 7089

Bariton

Hans Friedrich MEYER LIED-ORATORIUM, Berlin-Neuwestend, Bolivarallee 7, Tel. 991682

Nummer 44 · 4. November 1938

Allgemeine Musikzeitung

Rheinisch-Westfälische Musikzeitung · Süddeutscher Musikkurier
Berlin · Leipzig · Köln · München
65. Jahrgang

Klavier und Klaviermusik der Gegenwart

Postversand ab Leipzig

ALLGEMEINE MUSIKZEITUNG

Hauptschriftleitung und Geschäftsstelle: Berlin-Südende, Doelle-Straße 48 • Fernspr. 75 12 38

Telegramm-Anschrift: Musikzeitung Berlin-Südende. Bankkonto: Deutsche Bank und Diskonto-Gesellschaft, Depositenkasse L III, Berlin-Tempelhof. Postscheckkonto: Berlin 283 28. Zu beziehen durch die Geschäftsstelle Berlin-Südende, Doelle-Straße 48, und Köln a. Rh., Am Hof 30—36, sowie durch alle Musikalien- bzw. Buchhandlungen und Postanstalten. **Geschäftsstelle für die Rheinprovinz und Westfalen:** Musikalienhandlung P. J. Tonger, Köln a. Rh., Am Hof 30—36; Fernsprecher 22 59 48; Postscheckkonto: Allgemeine Musikzeitung Köln 559 23 • Schriftleitung: Studienrat Alois Weber, Köln-Deutz, Markomannenstraße 12; Fernsprecher 126 74 **Geschäftsstelle für München und Süddeutschland:** Süddeutsche Konzertdirektion Otto Bauer, G.m.b.H., München, Wurzer Straße 16, u. Musikalienhandlung Otto Bauer, München, Maximilianstraße 5 • Stadtauslieferungsstelle für Groß-Berlin: **Bote & Bock, Berlin W 8, Krausenstraße 61** • Auslieferung in Leipzig: **Breitkopf & Härtel, Leipzig C 1, Nürnberger Straße 36—38** • Die Zeitung erscheint jeden Freitag, vom 15. Juli bis 1. September zweiwöchentlich • Bezugspreis durch Postzeitungsamt und den Buchhandel bezogen RM. 6.25 vierteljährlich einschließl. Bestellgeld • Bei Versand nach dem Ausland werden Porto und Streifbandkosten berechnet • **Preis der Einzelnummer RM. 0.70**

Anzeigenpreise werden nach Millimeterzeilen berechnet. Zur Zeit gilt Preisliste Nr. 5 vom 1. Januar 1938. Ausführliche Auskunft auf schriftliche Anfragen
Für unverlangt eingesandte Manuskripte keine Gewähr. Rückporto ist beizufügen

Allgemeine Musikzeitung

Wochenschrift für das Musikleben der Gegenwart

RHEINISCH-WESTFÄLISCHE MUSIKZEITUNG / SÜDDEUTSCHER MUSIK-KURIER

Herausgeber: Paul Schwers

65. Jahrgang · Berlin, Leipzig, Köln, München, 4. November 1938 · Nummer 44

Das Klavier im deutschen Musikleben der Gegenwart

Von Dr. Georg Kuhlmann, Frankfurt a. M.

Das Klavier steht wie kein zweites Instrument im Kreuzungspunkt von zahlreichen und verschiedenartigen musikalischen Aufgaben und Betätigungen. Die Möglichkeit, ja der Zwang zu seiner vielseitigen Verwendung bringt ihm ebensoviel Ruhm wie — besonders unter Musikern — Verruf. Es ist nicht immer einfach, die Grenzlinie zu ziehen, auf deren einer Seite man es als notwendiges Übel ansieht, jenseits derer es aber ein ebenso notwendiges wie beglückendes Werkzeug der Kunst ist. Wie so viele Erfindungen und Instrumente einer hochentwickelten Technik wird es erst durch Absicht und Können seines Benutzers gut oder böse. Und ebenso wie bei diesen Instrumenten wäre es beim Klavier verfehlt, sein Dasein und seine Beschaffenheit zum Ausgangspunkt von Rede und Widerrede zu machen: es ist die menschliche Unzulänglichkeit, die es verhindert, daß das Klavier stets im Glanz seiner voll erschöpften Möglichkeiten erstrahlt!

Die Musikpraxis kennt freilich nicht die Sorgen des nachdenklichen Musikers hinsichtlich des Klavierkultes. Die gut organisierten „Meisterklavierabende" haben eine erstaunliche Zugkraft, die Reihen-Symphoniekonzerte verpflichten ganz überwiegend Klaviersolisten. Und liegt auch bei den zahllosen Klavierabenden der Nicht- und Noch-nicht-Meister das Mißverhältnis zwischen Angebot und Nachfrage zutage, so ist es bei Konzerten anderer Gattung nicht anders; niemand weiß, ob bei der Erschließung neuer Hörerschichten gerade der Klavierspieler im Verhältnis an Boden verlieren wird.

Auch in der häuslichen Musikpflege behauptet das Klavier seinen Platz, wiewohl es von dem allgemeinen Rückgang der Hausmusik mitbetroffen wurde. Wenn es heute nicht mehr zum guten Ton gehört, daß die Tochter des Hauses Klavier spielt — um so besser für die Kultur des Klavierspiels. Noch sind die Klavierklassen der Musikschulen die meistbesuchten; sollte selbst ein stärkerer Abstrom in die Streicher- und Bläserklassen erfolgen, so kann darüber letzten Endes nur der Klavierlehrer traurig sein, dessen Erwerbsmöglichkeiten dadurch geringer werden. Eine solche Entwicklung wäre nicht nur vom Standpunkt der allgemeinen Musikpflege aus zu begrüßen, sondern auch von dem des einsichtigen Klavierspielers. Wer Neigung und Begabung für ein Streichinstrument hat, wer an der Einstimmigkeit eines Blasinstrumentes Genüge findet und völlig im gemeinschaftlichen Musizieren aufzugehen vermag, ist doch nicht zum Klavierspieler bestimmt; und sollte ein Streicher oder Bläser dennoch Anlage zum Klavierspiel besitzen, so wird sich diese in dem meist obligatorischen Nebenfach-Klavierunterricht herausstellen. Wer aber zum Klavierspieler bestimmt ist, wird auch zum Klavier finden, und auf ihn, nur auf ihn kann es dem Klavierpädagogen letztlich ankommen. Die Abwanderung von Klavierspielern zu anderen Zweigen der Musikpflege scheint vorläufig eher erwünscht als bedrohlich zu sein. Einem beklagenswerten Geschick der Klavierlehrermassen vorzubeugen, wäre allerdings dringendes Gebot einer vorausblickenden Musikpolitik. Angesichts der übergroßen Zahl unfähiger Klavierlehrer kann es nur eine Lösung geben: Verschärfung der Auslese. Schlechte Klavierlehrer, zumal solche mit dem Privatmusiklehrerdiplom, schränken nicht nur die Verdienstmöglichkeiten ihrer würdigeren Kollegen ein, sondern schrecken obendrein die Lernfreudigen vom Klavierspiel ab — wir kennen genügend solcher Fälle. Angesichts der durchschnittlich unwürdig geringen Einnahmen der Klavierlehrer (zumal in der Großstadt) sollten nur die wirklich Auserwählten zu diesem Beruf zugelassen werden. Denjenigen aber, die soziale Gründe ins Feld führen wollen, wo ihre Begabung nicht ausreicht, wäre rechtzeitig und unnachsichtig vom Musikstudium abzuraten. Gerade heute, wo in Deutschland in vielen anderen Berufen wieder Nachfrage an Arbeitskräften vorhanden ist, erscheint es ganz verfehlt, Unbegabte im Musikerberuf festzuhalten. Nach einem mit Ach und Krach bestandenem Examen werden sie doch nicht imstande sein, ein genügendes Einkommen zu finden; obendrein schaden sie dem Ansehen des Klavierlehrerberufes in der Allgemeinheit[1]).

[1]) Ich hoffe, an anderem Ort auf die Frage des numerus clausus für den Klavierlehrerberuf zurückkommen zu können.

Abgesehen von den wirtschaftlichen Fragen kann, wie es scheint, nur der Pessimist von einer Krise des Klavierspiels sprechen. Wohl aber kann die Rede sein von einer Krise des Klavierstiles.

Die Gründe dieser Krise zu untersuchen, ist hier nicht der Ort. Unleugbar bildet sich seit einigen Jahren ein ausgesprochen deutscher, neuer Klavierstil, dessen Schicksal wir noch nicht abzusehen vermögen; seine Wurzeln liegen in der Musik Bachs und seiner Vorgänger, doch ist er angereichert durch die formalen, harmonischen, ja auch folkloristischen Erfahrungen der letzten Jahrzehnte. Die deutsche Klaviermusik erfährt bereits in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts außer durch Brahms' Werke keine wesentliche Bereicherung; die für die neuere Entwicklung der Musik so wichtigen anderthalb Jahrzehnte vor dem Weltkrieg bescherten den Deutschen außer Regers Werken keine Klaviermusik von überragender Bedeutung, denn die beiden anderen führenden deutschen Musiker der jetzt noch lebenden älteren Generation, Strauß und Pfitzner, gaben der reinen Klavierliteratur nichts (von Jugendarbeiten Strauß' abgesehen), obwohl sie selbst in ihrer frühen Zeit das Klavierspiel pflegten. Ganz anders die führenden Musiker anderer Nationalitäten! Im Schaffen der Erneuerer der französischen Musik, Debussy und Fauré, nehmen die Klavierwerke einen entscheidenden Platz ein; ebenso bei Bartók, Ungarns großem Musiker, der selbst ein Pianist ersten Ranges ist. Auch im Vorkriegsrußland treffen wir auf zahlreiche Musiker, bei denen man zweifelt, ob dem Pianisten oder dem Komponisten der Vorrang zu geben ist; hinsichtlich des Klavierstiles haben ebenso Skriabin wie später Strawinsky und Prokofieff Schule gemacht. Schließlich sei noch hingewiesen auf De Fallas und Szymanowskis Klavierwerke. Wenn auch eine Reihe der eben genannten Ausländer ebenso der Nach- wie der Vorkriegszeit angehört, so haben sie doch alle bereits vor dem Krieg entscheidende Klavierwerke geschaffen, deren Nachwirkung selbst heute noch nicht erschöpft zu sein scheint. Das Werden eines nationalen neuen deutschen Klavierstiles hingegen begann erst geraume Zeit nach dem Kriege.

Mit diesem Stillstand in der Entwicklung der deutschen Klaviermusik hängt die von vielen Musikern stark empfundene Krise im Stil des Klavierspiels zusammen. Ein Interpretationsstil, der im wesentlichen aus der klassischen und romantischen Musik seine Nahrung erhält, muß durch den Mangel an frischer Zufuhr aus der Gegenwartsmusik, d. h. an bedeutender neuer Klavierliteratur, zwangsläufig zu stark an die Musikideale der Vergangenheit gebunden werden. Und es ist nicht verwunderlich, wenn heute eine solche Rückständigkeit während des Werdens einer neuen deutschen Klavierliteratur oft schmerzlich fühlbar wird. Es mag noch geraume Zeit dauern, bis dieser Zwiespalt befriedigend überwunden ist; denn wieviel Klavierpädagogen gibt es wohl heute in Deutschland, in deren Lehrplan das Studium von Klavierwerken steht, die nach 1900 entstanden sind? So groß und schön aber das Erbe der klassischen und romantischen Klaviermusik ist: wenn die Pflege des Klavierspiels nicht den Anschluß an die Musik der Gegenwart fände, sei es im Konzert, sei es im Unterricht oder in der Hausmusik, dann müßte die Pianistik mit der Zeit zu einer Art archäologischer Liebhaberei entarten. Denn ebenso wie sich jede Generation von Schauspielern ihren Shakespeare neu erobert, wird sich schließlich bei dem stets wachsenden historischen Abstand und der Unmöglichkeit, eine längst imaginär gewordene Tradition zu wahren, jede neue Musikergeneration ihren Beethoven und ihren Mozart erobern, ihn bei aller Wahrung historischen Wissens mit neuem Leben erfüllen; das neue Leben aber kann nur das Leben ihrer eigenen Zeit sein.

Der Weg zu einem neuen Stil des Klavierspiels ist noch unübersichtlich. Stil läßt sich nicht durch Anspannung des Willens erzwingen, er muß wachsen. Der schaffende und der ausübende Künstler sind seine Wegbereiter. Die Verantwortung und Voraussetzung aber für sein gesundes Wachstum in die Breite der klavierspielenden Gemeinde liegt bei einer gesunden, zeitgemäßen Pädagogik des Klavierspiels. Hier stoßen wir auf ein radikales, aus dem vergangenen Jahrhundert ererbtes Übel. Noch ist nämlich die Klavierpädagogik, auch an den öffentlichen Musiklehranstalten, vorwiegend auf ein falsches Virtuosenideal hin ausgerichtet. Schon der Anfangsunterricht wird mit einem ganz überflüssigen, ja schädlichen Ballast an Fingerübungen belastet — die die Finger erfahrungsgemäß nicht üben, den Zugang zur Musik aber erschweren und in vielen Fällen zweifelloser Begabung dem Kinde das Klavierspiel verleiden. Die technischen Probleme liegen für den anfangenden Klavierspieler ganz außerhalb des Bereichs dieser Fingerübungen und stumpfsinnigen Etüden, die ihren Nutzen erst auf einer viel höheren Stufe des Könnens entfalten, und nicht einmal dort mit Sicherheit. Es ist ein Jammer, solch einen jungen Spieler seine Czerny- und Bertini-Etüden mit der so gespriesenen Geläufigkeit abhaspeln zu hören, während er den technischen wie musikalischen Aufgaben auch nur eines lyrischen Stückes von Grieg hilflos gegenübersteht. Und was nützt es den werdenden Musikern, wenn ihnen mit Mühe und Not einige Paradestücke eingedrillt werden, die sie an Vortragsabenden oder im Examen vorführen, wenn die Mängel ihrer musikalischen Klavierspielkultur daneben erschreckend deutlich werden, wenn solche Spieler nicht imstande sind, eine einfache Begleitung künstlerisch auszuführen, wenn sie im Primavistaspiel kläglich versagen, wenn sie nicht imstande sind, zu einem Volkslied eine Begleitung zu improvisieren? Jeder, der staatlichen Privatmusiklehrerprüfungen beigewohnt hat, weiß, daß diese traurigen Ergebnisse nur zu häufig sind. Die letztliche Ursache dieser Erscheinungen aber liegt in der Bewahrung einer längst nicht mehr zeitgemäßen Unterrichtsmethode, die auf das Ideal eines individualistischen, romantischen und virtuosen Klavierspielers hinzielt. Eine wirkliche virtuose Anlage wird sich stets durchsetzen; schließlich gehört zu ihr nicht nur das physische Vermögen, sondern auch das innere Muß, das sich durch kein äußeres Hindernis aufhalten läßt. Wozu aber Scheinvirtuosen züchten, die über kurz oder lang doch nur grausam enttäuscht werden, wenn sie — viel zu spät — die außerordentlichen Anforderungen erkennen, die heute an den Berufspianisten gestellt werden, und denen sie nicht gewachsen sind?!

Zugegeben, daß der Spieler, der der gefräßigen Skylla eines zeitraubenden und musikfernen Fingerdrills entrinnt, der Gefahr verfällt, in den Strudel der Charybdis einer handwerklich nicht fundamentierten Spielweise zu geraten. Doch läßt sich mittels methodischen Vorgehens auch auf anderen Wegen als denen Czernys eine beachtenswerte und dem Durchschnittsspieler genügende Technik des Klavierspiels erzielen, die zudem den wirklichen Aufgaben des musikalischen Lebens weitaus mehr angepaßt ist; die sogenannten manuellen Schwierigkeiten wurzeln beim Klavier wie bei keinem anderen Instrument (außer etwa der Orgel) in übergeordneten geistigen Zusammenhängen; kein Spieler kann es zu einer universellen Klaviertechnik bringen, der diesen immer reicher und mannigfaltiger werdenden Zusammenhängen ratlos gegenübersteht. Noch wird geraume Zeit verstreichen, ehe diese Erkenntnis sich in der Klavierpädagogik lebendig durchsetzt, doch kann man in der Literatur der Klaviermethodik bereits zahlreiche Ansätze dazu beobachten. Genau so wie der neuere Sprachunterricht vom lebendigen Sprachdokument ausgeht und nicht mehr von

dem künstlich konstruierten, kläglich lebensfernen Material sogenannter Übungsbücher, wird der Klavierunterricht einmal folgerichtig von Erlebnis und Erkenntnis des Kunstwerks ausgehen.

Fällt der virtuose Selbstzweck für das Klavierspiel fort, so werden andere Ziele frei. Der Klavierspieler wird erleben, daß ein Kammermusikwerk mit eben solchem, ja größerem Nutzen eingehend studiert werden kann wie ein mehr oder weniger virtuoses Solostück; dem angehenden Dirigenten wird man sagen, daß kammermusikalische Betätigung oder die künstlerisch ernsthafte Ausgestaltung einer Liedbegleitung ihn auf seinen Beruf besser vorbereiten als die heute noch durchweg übliche schlampige Ausführung aller pianistischen Aufgaben, die nicht solistisch sind. Schließlich muß die Pflege der Musik unserer Zeit — bis zurück zum Beginn des Jahrhunderts — den ihr gebührenden Raum in einem lebendigen Unterricht einnehmen.

Von den verschiedensten Seiten her kann der Gebildete wie der Ungebildete auf dem Wege über das Klavierspiel den Zugang zur Musik gewinnen; kein Instrument eignet sich so wie das Klavier zur Darstellung eines ganzen musikalischen Organismus aller Musikstile und folglich zur nachschaffenden Auseinandersetzung mit dem gewaltigen überlieferten Gut der Musik. Auf dem Klavier findet auch der schaffende Künstler Wege zu neuen Klängen und Formen, vermag hier einen neuen, gültigen Stil zu schaffen oder sich in ihm versuchsweise auszusprechen, bevor er seine Gedanken einem größeren Aufführungsapparat anvertraut.

Immer wieder lebendig dem Hörer wie dem tätigen Musiker die Fülle der Möglichkeiten zu eröffnen, die sein Instrument birgt, ist der schwere und schöne Beruf des Pianisten.

Pianisten unserer Zeit

Von Dr. Wolfgang Sachse, Berlin

Es gibt keinen Zweifel darüber, daß sich an zahlenmäßiger Stärke des Auftretens im Konzertsaal keine andere Gruppe der musikalischen Solisten mit den Pianisten messen kann. Neben den großen, gereiften Meistern des Klaviers mit internationalem Ruhm steht eine sehr breite Front jüngerer Begabungen mehr oder weniger markanten Profils, hinter diesen eine auf den ersten Blick unübersehbar erscheinende, immer im Nachwachsen begriffene Zahl der bescheideneren, aber doch meist ehrlich ringenden und innerhalb eines kleineren Wirkungsraumes Gutes leistenden Könner. Die üppige Blüte dieser künstlerischen Berufsgruppe ist oft angegriffen und aus einer ungerechtfertigten Überschätzung des Klaviers als Virtuoseninstrument erklärt worden. Es kann aber nicht übersehen werden, daß es durchaus einen inneren Grund hat, wenn hier ein so großes Angebot besteht. Das Klavier ist nun einmal ein technisch und ausdrucksmäßig universales Tonwerkzeug, das einzige neben der Orgel, das sich selbst genügt, um eine Welt von Klängen Gestalt werden zu lassen. Seine Literatur ist seit den Klassikern von einzigartiger Bedeutung und stellt den einen Spieler vor Aufgaben, die das Tiefste an künstlerischer Versenkung, Schaukraft und Formungsgabe, das Äußerste an handwerklicher Sicherheit erfordern. Der Drang zum Klavier ist also irgendwie kunstgeboten. Daß er zum Überandrang wurde, mag man bedauern, doch hat diese Entwicklung auch zur Folge, daß mit der Schärfe des Wettkampfes auch die Leistungsmaßstäbe wachsen und die gesteigerten Niveauansprüche wiederum Ehrgeiz und Streben aufs höchste anfachen. Der moderne Klavierspieler hat es am schwersten, sich durchzusetzen, weil man ihn an den größten Vorbildern mißt.

Wenn wir nun daran gehen, ein Bild von den überragenden und den nennenswerten Pianistenerscheinungen unserer Zeit zu entwerfen und eine Fülle von Namen aufmarschieren zu lassen, so dürfen wir wohl unsere langjährigen Eindrücke in Berliner Konzertsälen zugrunde legen, schon deshalb, weil wir nur von den Künstlern sprechen können und wollen, die wir persönlich gehört haben. Das Musikleben einer Stadt wie Berlin ist nun einmal Sammelpunkt und wiederum Ausstrahlungsort. Natürlich soll damit nicht gesagt werden, daß derjenige, der nicht in Berlin konzertiert hat, etwa minderen Ranges wäre! Wir werden beginnen mit den Tastengenies der älteren Generation, soweit sie noch unter uns weilen und wirken, und werden dann die vielen starken Begabungen und Hoffnungen unter den Jüngeren betrachten, die in erfreulich reicher Anzahl vertreten sind. Die deutschen Künstler — gerade auf dem Gebiete der Pianistik können wir uns ruhig einen Führungsanspruch zumessen! — sollen ganz besonders berücksichtigt werden, daneben aber auch die Ausländer von Format, von denen ja viele häufig und begeistert gehörte Kunstgäste in der Reichshauptstadt sind.

Der Älteste unter den deutschen Klaviermeistern der Gegenwart ist wohl der in Süddeutschland beheimatete Max v. Pauer. Obwohl sich seine Entwicklung in der Hoch-Zeit des Virtuosentums vollzog, ist er alles andere als ein Artist, vielmehr ein feinsinniger, zart empfindender Poet, hinter dessen abgeklärter Haltung eine sehr innerliche und warme Einfühlungsgabe webt, die sich besonders der romantischen Ausdruckswelt zuneigt. Glänzen will er mit seinem Spiel ebensowenig, wie der nur etwas jüngere Frederic Lamond, der noch immer der Welt autoritativster Beethoven-Interpret ist. Wir rechnen diesen vergeistigten Künstler, dessen wesenhaft-herbe, bei aller Strenge doch tiefe und reiche Gestaltungsart immer wieder im letzten ergreift, zu den unserigen, obgleich er gebürtiger Schotte ist. Lamond ist auch im Technischen als einstiger Liszt-Jünger souverän, aber sein Können ist nur dem Dienst seelischer Ausdruckserschließung und grandiosen Formaufrisses geweiht. Gegen diese gebändigt-architektonische Deutergeistigkeit hebt sich scharf die vulkanisch brennende, von maßlosem Gefühlsausbruch beherrschte Spielweise Joseph Pembaurs ab. Dieser Reisenauer-Schüler ist ein Meister der unendlich gestuften und psychisch unerhört veränderlichen Klangexpression, der sich hemmungslos auf den Tasten auslebt, oft fast bis zur schon problematischen Übersteigerung. Der mit Pembaur gleichalterige Georg Schumann, immer noch als Tonsetzer und Chordirigent fruchtbar, tritt als Solopianist kaum noch hervor. Man begegnet aber mit Gewinn noch heute dem feinen Kammermusikspieler und Begleiter, der in inspirierter Stunde Schönstes gibt. Der erstaunlichste Techniker der älteren Generation ist unbestritten Wilhelm Backhaus, ein klarer und gesammelter Kopf, dessen gewählte Anschlagskunst freilich mehr Kultur als Herzenserleben offenbart. Sein männlicher Vortrag birgt gleichwohl bedeutende Werte, seine aller Schwierigkeiten spottende Tastengeläufigkeit verblüfft stets aufs neue durch ihre mühelose Elastizität. Ein manuell höchst überlegener Könner ist gleich ihm der d'Albert-Schüler Egon Petri, um den es leider in den letzten Jahren still wurde. Er gliedert plastisch und großzügig und gebietet auch über die Kunst furioser Steigerungswürfe.

Auch der Schweizer Edwin Fischer, jetzt auf der Höhe seines Ruhmes, zählt zu den deutschen Künstlern nach Neigung und Bekenntnis. Er ist von Natur ein sich heiß verzehrendes Temperament, ein ungestümer Musikant von begnadeter Gefühlsintensität, der mit reifender Entwicklung sich immer stärker in geistige Zucht nahm und priesterlicher Künder der metaphysischen Hintergründe der Kunst wurde. Als Lehrer schenkte er der Welt Künstlerhoffnungen, die sich durchsetzten. Für die Weite seines musikalischen Horizonts spricht seine ausgebreitete Tätigkeit als Kammerorchesterdirigent, die ihn aber nicht dem Flügel entfremdete. Ein prachtvoller Klaviersouverän und nicht nur das, ein schwunghafter und großflächiger Gestalter von männlichstem Impetus ist der Frankfurter Alfred Hoehn, der seine sieghafte, federnde Technik und seine Gabe der hinreißend feurigen Auslegung erst jüngst beim Reger-Fest 1938 erstaunlich bewährte. Walter Gieseking, auch im Auslande wohl der berühmteste deutsche Pianist aus der Generation kurz vor der Jahrhundertwende, ist der seltene Fall eines ausgesprochen differenzierten Nervenspielers, der, wenn er sich auch auf allen Stilgebieten betätigt, doch sein Fesselndstes in der malerisch unendlich schattierten, höchst reizbar aufgefaßten Kleinkunst des französischen Impressionismus schenkt. Hier ist er als Farbzauberer unerreicht. Kristallen und unfehlbar seine Technik. Sein Ringen um andere Aufgaben (z. B. Beethoven) erfordert zum mindesten als Frucht eines scharfen und klaren Nachdenkens angespanntes Interesse. Wilhelm Kempff, im selben Jahre geboren wie Gieseking, ähnelt Pembaur in der leidenschaftlichen Subjektivität des Nachbildens. Unerhört ausgebildet sein Klangsinn, seine Kunst der Kantilene,

der Pedalisierung. Diese Sensibilität zeigt die Barth-Schule! Kempff sieht alles vom Romantischen her, auch Bach, dessen Größe er dennoch gerecht wird. Vielleicht ist es auch ihm beschieden, sich allmählich zu der Geordnetheit und Gefühlszucht hinzufinden, die sich Eduard Erdmann, ursprünglich ein Affektspieler par excellence, wenn auch eine kräftiger besaitete Natur, bereits beglückend errungen hat. Erdmann kennt auch im rauschhaften Enthusiasmus des Nachformens kein Nachlassen der technischen Konzentration. Er ist unter seinen Altersgenossen eine der faszinierendsten und umfassendsten Persönlichkeiten des Konzertsaals.

Wir kommen nunmehr zu den Jüngeren, die sich erst in der Nachkriegszeit, ja zum Teil in den letzten Jahren als legitime Nacheiferer der großen Meister oder doch als vielversprechende Nachwuchskünstler hervortaten. Eine der markantesten Erscheinungen ist hier Conrad Hansen, der zunächst als bravouröser Liszt-Spieler Begeisterung entfesselte, dann aber sich den ganzen Umkreis der Literatur bis zur Moderne eroberte. Mit seinem Lehrer Fischer hat er die Affektkraft gemein, sein geballtes, gestaltdurchsichtiges Spiel zeigt von vornherein jene Objektivität, Straffheit und geistige Orientiertheit, die für viele unter den Jungen bezeichnend sind. Johannes Strauß entwickelte sich vom klugen Experten der Gegenwartsmusik bald zum diffizilen, feinreagierenden Chopin-Spezialisten, der in ätherischen, verschwebenden Klangwirkungen aufgeht. Hochbegabt der junge Ostpreuße Hans Erich Riebensahm, dem die Romantiker besonders am Herzen liegen. Sein Spiel blüht und glüht und ist dazu hervorragend formbestimmt und rhythmisch sehr scharf geprägt. Ein Künstler mit reichem Seelenleben ist auch Hans Martin Theopold, der weiterhin als Kammermusikpartner einen Namen besitzt. Nachdrücklich zu nennen sind ferner der warmherzige, zartdichterische Egon Siegmund, der nicht nur als Gesangsbegleiter, sondern auch als Solist packende, mit elementarem Musikwollen in Erscheinung tretende Franz Rupp, ein erfolgreich Ringender, dann der klug und geschmackvoll spielende Max Nahrath, der noch ein wenig derb-ungezügelte, doch energiegeladene Hans Bork, der ebenfalls als Kammermusiker bewährte, nervös reizempfindliche Siegfried Schultze, der geistig bewegliche, ausgesprochen gestaltungsüberlegene Hermann Drews, der urwüchsige, allen Wallungen hingegebene Hans Beltz, der schnell zu Ansehen gelangte Winfried Wolf, der, gefeilt im Manuellen, die zartesten Ausdrucksregungen wie die imposantesten Kraftgipfelungen in seiner Wiedergabekunst vereinigt. Ihnen schließen sich an der geborene Schumann-Nachdichter Walter Bohle, ein nach innen horchender Musiker, der fanatisch der Kunst der Lebenden verschworene Dr. Georg Kuhlmann, der sich rückhaltlos hingebende Hugo Steurer, der sehr tastengewandte, klar disponierende Hans Priegnitz, der besinnliche Wolfgang Brugger, der jugendlich begeisterte Friedrich Quest, der empfindsame Hellmuth Hidegheti, der ausdrucksdicht gestaltende Erik Then-Bergh, dazu der brillante, wirklich feinsten klavieristischen Schliff zeigende Joachim Seyer-Stephan. Auch ein so zuverlässiger und vielseitiger Könner wie Hermann Hoppe ist hier zu erwähnen. Unter den Akademikern treten zuweilen so ausgezeichnete Kräfte wie Julius Dahlke, der rational eingestellte Kurt Schubert, der vor allem als Begleiter treffliche Bruno Hinze-Reinhold und der blendend versierte Fritz-Hans Rehbold hervor. Der Deutsche Ostmärker Friedrich Wührer, ein Spieler von innerem Adel, fand in den letzten Jahren gebührend starke Beachtung. Ein sehr geistiger Künstler ist schließlich der einarmige Pianist Rudolf Horn.

Äußerst zahlreich ist auch das weibliche Element unter den deutschen Pianisten vertreten, und zwar mit vielen Persönlichkeiten, die an Rang ihren männlichen Kollegen nicht nachstehen. Ihrer aller Königin ist Elly Ney, deren hoheitsvolle, erschütternde, aus innersten Quellen gespeiste Kunst, von der Materie gelöst, eine magische Überredungskraft und Beseelung ausstrahlt. Die sehr überlegen die Tasten behandelnde Lilli Kroeber-Asche hört man leider hier viel zu selten, ebenso die im Schwärmerischen wie im Gefühlsglühenden aufs stärkste berührende Luise Gmeiner. Eine bannende Erscheinung ist Else C. Kraus, die als Vorkämpferin der Moderne dem Experimentellen vielleicht zuviel Aufmerksamkeit widmete, dabei aber auch auf dem Felde der Klassik eine Meisterin ist; als Künderin der zeitgenössischen Kunst ist ferner die temperamentvolle Elisabeth Dounias-Sindermann zu nennen. Die deutsche Ostmark schenkte uns eine der phänomenalsten jungen Virtuosinnen, Poldi Mildner, ein Wunder auch an blutvollem Musikantentum. Sieghaft auch der Aufstieg der ernsten und persönlichen Edith Axenfeld-Picht, die ein fast männliches Formbewußtsein ihr eigen nennt und dazu staunenswerte technische Fertigkeit besitzt. Mit Hochachtung führt man des weiteren an die über klangdichterischen Ausdruck verfügende Königsbergerin Margarethe Schuchmann, die verstandesscharfe Else Blatt, die musikerfüllte Maria Koerfer, die anmutsvolle Grete Schöberl, die gesundempfindende Gertraud Dirrigl, die klar geschulte Annerose Kramer, endlich die zwar robuste, doch manuell sehr freie Käthe Heinemann.

Von den großen Namen und den Nachwuchsbegabungen des Auslandes fehlt kaum einer auf Berliner Konzertprogrammen. Frankreichs bedeutendster Spieler, Alfred Cortot, hat hier eine verehrungsfreudige Gemeinde. Unerhört die stählerne und wuchtige Energie, die in diesem eigentlich zart-asthenisch gebauten Künstler lebt. Cortot gebietet über alle Abtönungen des Ausdrucks, eine Lyrik voll duftiger Keuschheit und eine wahrhaft dramatische Impulsivität. Bezaubernd auch der Reiz seiner romanisch durchsichtigen, leicht perlenden Technik. Seine oft eigenwillige Auffassung legitimiert sich durch echtestes Erleben. Ihm gleich an Rang ist Robert Casadesus, der wie Cortot auch gerade der deutschen Romantik ein tiefbewegender Mittler ist, dazu etwa Mozart mit einzigartiger Gelöstheit und geistreicher Kunst auszudeuten vermag. Glanz, Kraft und Feinfarbigkeit hat der Vortrag von Yvonne Lefébure, der in letzter Zeit die stürmisch temperamentvolle Marie Aimée Warrot den Platz streitig macht. Der fein poliert spielende Jean Françaix, ein junger Komponistenstern Frankreichs, und der sensitive Jean Marie Robinault sind weiterhin würdige pianistische Sendboten ihres Heimatlandes. Das große Klaviertalent Italiens scheint uns Renata Borgatti vorzustellen, eine leuchtend schön, sehr konturiert und erlebnismäßig ursprünglich gestaltende Künstlerin. Als Virtuosen erprobten sich hier auch Enrico Rossi, Pietro Scarpini und Giovanni dell'Agnola, als gepflegter Kammermusikspieler ist der Komponist Alfredo Casella geschätzt. Noch nicht ganz ausgereift Ermanno Beato.

Russen haben lange nicht Berliner Konzertpodien betreten. Man entsinnt sich noch des klug und kernig modellierenden Alexander Borowsky, der hochgezüchteten Artisten Alexander Arsenieff und Nikolai Orloff, vor allem aber des großen, seelenvollen und unendlich kultivierten Künstlers Serge Rachmaninoff, eines Meisters der Klassik und Romantik. Die Komponisten Igor Strawinsky und Serge Prokofieff vertreten den hexenmeisterlichen, doch kühlen Motorikertyp. Die hervorragendste slawische Pianistin ist die Ukrainerin Lubka Kolessa, ein vehementes Temperament mit glitzerndem, verwöhntem Können. Als größter polnischer Pianist kann für Berlin Raoul v. Koczalski gelten, dessen ästhetisch vollkommene Chopin-Wiedergabe immer wieder entzückt. Auch der vornehm und kantabel spielende Joseph v. Turczynski und der kraftvolle und technisch exquisite Niedzielski sind hier gern gehörte Gäste. Ungarn hat in den letzten Jahren manche verheißungsvolle Begabung entsandt: den spielsicheren und geistvoll pointiert formenden Pál Kiss, den schon auf sehr hoher Reifestufe stehenden Georg v. Vasarhélyi (Fischer-Schüler), vor allem den jugendlichen Heißsporn Julian v. Karolyi, schließlich jüngst den wertvoll beanlagten Bela v. Böszörmenyi-Nagy.

Von Holländern lernte man neben dem greisen Anne Jager den draufgängerischen, auch mit Klangsinn versehenen Willem Andriessen kennen. Von Nordländern ist für Berlin eigentlich nur der markig und großlinig vortragende Birger Hammer (Norwegen) ein fester Begriff, daneben machte man in Johanne Stockmarr (Dänemark) die Bekanntschaft mit einer glänzenden Vertreterin der alten Schule. Das sprunghafte Talent Duscha v. Hakrids muß sich noch klären. Von den Schweizern erregte der junge Adrian Aeschbacher als Fanatiker des brennenden Ausdrucks, als aufwühlende Gefühlsnatur berechtigte Sensation. Der große Präzisionskönner Theophil Demetriescu (Rumänien), die feurige Griechin Anna Antoniades und der etwas jäh kontrastierende Bulgare Sava Savoff vervollständigen das Bild der europäischen Pianistik. Eine nähere Kenntnis von Englands Klavierkünstlern fehlt eigenartigerweise völlig. Eine Reihe südamerikanischer Persönlichkeiten ist noch anzufügen: da ist namentlich der Chilene Claudio Arrau, den wir aber als Wahldeutschen bezeichnen dürfen. Er steht in der vordersten Front unter den Jüngeren und hat den seltenen Weg vom stupenden Wunderkind

zum gereiften, ungemein vielseitigen Tastengenie gefunden. Seine Auseinandersetzung mit Bach und Mozart, seine Romantikerauslegung sind unauslöschliche Eindrücke künstlerischer Geistigkeit. Bestechend im Virtuosen sind neben ihm Armando Moraga und Silva de la Cuadra, gleichfalls Chilenen, endlich der brillant spielende Salvador Ordonnez (Mexiko). Von nordamerikanischen Pianisten mangelt wiederum eine genaue Vorstellung. Als Talentwunder aus dem Fernen Osten muß die elementar musikantische Japanerin Chieko Hara bezeichnet werden. Ihr winkt eine internationale Zukunft.

Das moderne Klavier

Von Fritz Ernst, Sierne (Schweiz)

Über Geschmack läßt sich bekanntlich nicht streiten. Es gibt aber auch Fälle, wo der objektive Tatbestand von der einen oder andern Partei als Geschmack hingestellt wird. Hierzu gehört auch die Frage, ob das moderne Klavier Qualität besitzt oder nicht.

Wer die Entwicklungsgeschichte der Musikinstrumente verfolgt, kann feststellen, daß die Tendenz nach Vergrößerung des Tones der Musikinstrumente im vorigen Jahrhundert vorherrschte, bis nach dem Weltkrieg das Musikempfinden — wie auch so manches andere — anfing sich zu wandeln. Diese Vergrößerung des Tones, gegen die an sich nicht unbedingt ein Vorwurf erhoben werden kann, ist in hohem Grade mit einer Zunahme der Unempfindlichkeit gegenüber der Qualität verbunden gewesen. Die Geschichte kann uns viel lehren, und unser wiedererwachendes, vielseitiges Empfindungsvermögen ist unter anderem durch die lehrreiche und schöne Beschäftigung mit der alten Musik und ihren Instrumenten geweckt worden. Dies heißt nun nicht, daß wir uns von allem Zeitgemäßen einfach abwenden sollen, um in der Vergangenheit zu kramen, sondern wir wollen manch kostbares Gut der Väter betrachten und für uns als Menschen unserer Zeit Nutzen aus dieser Betrachtung ziehen.

Ein grundlegender Irrtum hinsichtlich des modernen Klaviers besteht schon darin, daß man prinzipiell die gleichen Instrumente für größte Konzertsäle und normale Wohnräume verwendet[1]). Historisch ist dies nicht begründet, denn beispielsweise hätte sich die englische Königin Elisabeth nicht mit einem Spinett für ihr privates Musizieren begnügt, wenn nicht der Gesichtspunkt der intimeren, wärmeren Tongebung maßgebend gewesen wäre. Gewiß gibt es auch heutzutage kleinere Flügel und Pianini, jedoch schwingt ihr Ton gegenüber den größeren Exemplaren gemeinhin weniger aus. Dies liegt aber nicht an der Größe, sondern daran, daß man von dem kleinen Instrument einen wesentlich größeren Ton verlangt, als es natürlicherweise herzugeben imstande ist. Aber Spieler und Hörer haben sich an den ihnen vertrauten Klang des Klaviers gewöhnt, finden alles in bester Ordnung. Anders die Klavierbauer selbst. Man braucht nur die beiden letzten Jahrgänge der „Deutschen Instrumentenbau-Zeitung" durchzublättern um zu sehen, wie stark der Drang nach Verbesserung der Qualität ist. Aber versuchen wir selbst nur einmal genau hinzuhören. Das Forte ist oft dröhnend, jedenfalls plump und das Piano langweilig, höchstens in den Gebieten der mittleren Lagen manchmal brauchbar, wenn auch gerade hier wieder gewisse Unausgeglichenheiten vorhanden sind. Besonders lassen Höhe und Tiefe zu wünschen übrig. Die Tiefe ist dick und undurchsichtig, so daß man — wie der Mentor der alten Musik Arnold Dolmetsch[2]) richtig formuliert — Dur- und Mollakkord nicht unterscheiden kann. In den Diskantlagen hingegen wird mit zunehmender Höhe das Klopfgeräusch der Hämmer hörbar. Jedenfalls kann man objektiv nur selten von einem schönen Ton des modernen Klaviers sprechen.

Meines Erachtens müßten im Klavierbau folgende, gänzlich getrennte Wege beschritten werden.

1. Ein kleiner Flügel für Haus- und Kammermusik ist wünschenswert. Die Wahl eines geeigneten Modells dürfte nicht schwer fallen, denn etwa ein Streicher-Flügel aus der ersten Hälfte des vorigen Jahrhunderts wäre hier als Vorbild richtig. Auch ein Pianino dieser Zeit ließe sich leicht in Anlehnung an historische Vorbilder herstellen. Beispielsweise besitzt das „Musikhistorische Museum Neupert" in Nürnberg sehr geeignete Stücke dieser Art. Noch notwendiger als zum Solospielen sind diese Instrumente für das Zusammenspiel, und zwar sowohl hinsichtlich des Stärkeverhältnisses zu den Streichern (oder sonstigen Instrumenten), als auch in bezug auf die bessere tonliche Verschmelzung mit den Streicherklängen infolge höherer Qualität. Auf ein besonders instruktives Beispiel in der Musikliteratur sei hier hingewiesen: Das Forellen-Quintett von Schubert. Für die Klaviervariation in diesem Werk schrieb Schubert fortissimo vor, was auf einem richtigen Instrument auch fortissimo gespielt werden kann, denn es ist zweifellos etwas anderes, ob man auf einem zarten Flügel laut, oder auf einem groben leise spielt. Die Abgewogenheit des Zusammenspiels ist in jedem Falle besser mit einem derartigen Instrument, nicht nur bei diesem Werk, sondern auch bei anderen, späteren. Voraussetzung für das Spielen auf solch einem Klavier ist allerdings, daß sich der Spieler nicht mit wallender Mähne auf die Tasten stürzt und so einerseits den Mechanismus entzweischlägt, andererseits, keine innere Beziehung zu seinem Tongerät bekommt.

2. Die Frage des Flügels für Konzerte mit Orchester (Brahms usw.) ist wesentlich schwieriger. Hier handelt es sich darum, ganz neue Wege zu gehen, was — wie gesagt — schon stark angestrebt wird. Einen beachtlichen Gedanken übersieht man hierbei meines Erachtens. Die Entwicklung hat sich übersteigert, und es ist möglicherweise ratsam eine kleine Wegstrecke zurückzugehen — jedenfalls zunächst einmal — um erst wieder mit der höheren Qualität Kontakt zu bekommen. Man bedenke, daß sogar Franz Liszt nicht einmal derartige Monstren von Flügeln kannte, wie wir sie gewohnt sind und von denen Dolmetsch sagt: „Das moderne Klavier ist das unreinste, viehische Instrument, das die Welt je gesehen hat", aber er fährt undogmatisch fort: „Trotzdem gibt es gute Exemplare. Mein Broadwood, 57 Jahre alt, hat einen herrlichen Ton." Es ist vielleicht einfach nicht möglich, die heutzutage geforderte Stärke mit einwandfreier Qualität zu vereinigen und ich bin überzeugt, daß einige gute Pianisten schon in der Lage sein würden, mit einem nicht so überzüchteten, aber tonlich schönen Flügel die Öffentlichkeit zu gewinnen. Vielleicht könnte man auch mit Abstufung des Hammergewichtes etwas erreichen, denn beispielsweise muß das Violoncello auch mit einem gröberen Bogen gespielt werden als die Geige.

Lassen wir nun noch einen unverdächtigen Zeugen sprechen: Ferruccio Busoni. Er schrieb 1905 an seine Frau: „Ich habe mit dem Caufall ein Projekt eines neuen Flügels besprochen. Es handelt sich darum, in dem ‚sogen.' modernen Klavier zwei Manuale, die Register des ‚Clavicembalo' und die ‚Koppelungen' (Verdoppelung der Oktave) einzuführen. Wenn das gelänge, so würde eine neue Epoche des Klavierspiels kommen. Der jetzige Zustand ist hoffnungslos und die Fortschritte der Pianola und ähnlicher Erfindungen sind nicht ganz zu unterschätzen."

[1]) Vgl. hierzu auch: Dr. Richard Petzoldt, Zur Frage der Kleinklaviere. AMZ. 1937, Nr. 19.

[2]) Alles über Dolmetsch stammt von einem Besuch eines Kritikers bei ihm anläßlich seines 80. Geburtstages.

Was spielen die Pianisten in Berlin?

Von Friedrich Herzfeld, Berlin

Zuvor eine andere Frage: Wieviel Pianisten spielen in Berlin? Alle Beteiligten stimmen darin überein, daß die in der Spielzeit 1937/38 stattgefundenen Konzerte eine überraschende Höhe erreicht haben. Der wirtschaftliche Anstieg Deutschlands wird also auch auf diesem ziemlich abliegenden Gebiete bemerkbar. Dazu kommt noch eine besondere Erfahrung: In den Solokonzerten nehmen die Klavierabende einen immer größeren Platz ein. Liederabende und noch vielmehr Violinabende treten dahinter zurück.

Es fanden im Winter 1937/38 statt:

154 Klavierabende (von 111 verschiedenen Künstlern),
93 Liederabende,
40 Violinabende,
33 Streichquartettabende,
16 Violoncelloabende.

Die Klavierabende überragen somit alles andere. Nach wie vor erweist sich die Allseitigkeit des Klaviers als mächtig und bei der Wahl der Künstler entscheidend.

Es wäre ungemein aufschlußreich, einmal zu fragen, wie viele der 154 Klavierabende Gewinn abwarfen, wie viele die Kosten

einbrachten und wie viele nur durch Zuschüsse der Künstler möglich wurden. Natürlich kann diese Frage nicht eindeutig beantwortet werden, da genaue Angaben aus naheliegenden Gründen nicht zu erlangen sind. Nach Erkundigungen und bestimmten Erwägungen kann aber behauptet werden, daß ungefähr 35 bis 40 Konzerte die Kosten einbrachten und sogar Gewinn abwarfen, während die übrigen 115—120 Klavierabende nur durch den opfernden Idealismus der Künstler und durch ihren unbeugsamen Willen zum Aufstieg zustande kamen. Gewiß haben manche Künstler auf vielerlei verzichtet, um nur einmal in dem großen Berlin spielen zu können, das über die höhere Laufbahn eines Künstlers auch heute wohl noch entscheidet.

Die Frage: „Was spielen die Pianisten in Berlin?" schließt zwei andere Fragen in sich ein: 1. Welche Werke „liegen" unsern heutigen Klavierspielern besonders am Herzen? Und 2. Mit welchen Werken hoffen sie die möglichst besten Wirkungen in Berlin zu erzielen? Ohne Zweifel werden nach diesen beiden Gesichtspunkten die Programme für die Berliner Konzerte aufgestellt[1]).

Natürlich sind Beethoven und Chopin die meistgespielten Tonschöpfer. Beethoven ist noch immer — sehr nüchtern gesprochen — die Visitenkarte für die Pianisten. Die Darstellung Beethovenscher Sonaten ist darüber hinaus die würdigste und erhabenste Aufgabe, die sich ein Klavierkünstler stellen kann. Als Hans v. Bülow sämtliche Klaviersonaten Beethovens zum erstenmal innerhalb eines Winters spielte, wirkte das als kühne und beinahe unbegreifliche Neuerung. Jetzt erleben wir das jeden Winter ein- bis zweimal. 1937/38 spielten Frédéric Lamond und Wilhelm Kempff sämtliche Beethoven-Sonaten, Lamond in einer bunten, Kempff in zeitlicher Reihenfolge. Die meistgespielten Sonaten waren im übrigen: op. 111: 12mal, op. 57: 12mal, op. 53: 11mal, op. 110: 9mal, op. 31 Nr. 2: 9mal und op. 27 Nr. 2: 9mal.

Ein Vergleich mit den vor zehn, zwanzig oder dreißig Jahren gespielten Sonaten Beethovens würde zweifellos ergeben, daß heute die späteren Sonaten bevorzugt werden. Daß wir op. 111 (neben der Appassionata) im letzten Winter am oftesten zu hören bekamen, ist aber fraglos erst eine Neuerung der allerletzten Jahre. Sie wäre durchaus natürlich, wenn die letzte Beethoven-Sonate von den reifsten Künstlern, von denen, die auf der Höhe ihrer Künstlerschaft stehen, gespielt würde. Tatsächlich hörten wir sie auch von Gieseking und Fischer, außerdem und vorwiegend aber von jüngeren Künstlern. Diese glauben, mit jenem ragenden Monumentalwerk ihr bestes Können offenbaren und sich am ehesten einen tiefen und nachdrücklichen Erfolg erspielen zu können. Ihnen gegenüber ist eine offene Warnung am Platz. Diese Künstler in jüngeren Jahren bringen den Sturm des 1. Satzes meist leidenschaftserfüllt, zu packender Wirkung. Die majestätische Ruhe des Adagio molto, semplice e cantabile geht ihnen aber meist ab. Dies ist völlig natürlich. Jeder Künstler, auch der begabteste und sogar der geniale, braucht Jahre und Jahrzehnte, um den Weg zu dieser alles in Innerlichkeit verschließenden Wundersprache zu finden. Vor der großen Wende der Vierzigerjahre wird es kaum einem gelingen. Sollten sich also diese jüngeren Künstler nicht lieber mehr und mehr auf die früheren Sonaten Beethovens besinnen?

Diese leiden nämlich geradezu unter einer starken Mißachtung. Tatsächlich ist es nötig, auch einmal zu fragen, welche Sonaten Beethovens **nicht** gespielt werden. Nur von Lamond und Kempff, also innerhalb der geschlossenen Zyklen, wurden gespielt: op. 2 Nr. 1, op. 2 Nr. 2, op. 10 Nr. 1, op. 14 Nr. 1, op. 54 und die beiden Sonaten op. 49 spielte nicht einmal Kempff, vermutlich, weil es ja im Grunde auch nur Sonatinen sind. Die Sonate op. 2 Nr. 3 in *C*-dur wird recht gern gespielt (im letzten Winter fünfmal). Die erste Sonate in *f*-moll und die zweite in *A*-dur werden aber völlig übersehen — eine der rätselhaften Unbegreiflichkeiten in den Klavierkonzertprogrammen! Sollten wir wirklich so überfüttert sein, daß uns allein noch die Appassionata und op. 111 zu rühren vermöchten, daß aber die herrliche *c*-moll-Sonate op. 10 Nr. 1 mit dem jenseitigen Adagio nur noch taube Ohren fände? Hier bietet sich ein schönes Feld für Entdeckungsfahrten junger Pianisten. Wieviel natürlicher ist es, wenn ein dreißigjähriger Künstler ein Werk des dreißigjährigen Beethoven spielt und so eine tönende Welt zu gestalten hat, die, wenn auch nicht in der Größe der Empfindung und Gestaltung so doch im natürlichen Ablauf der Lebenswandlungen, der seinen entspricht, als daß er versuchen muß, nach dem Gipfel zu greifen, wo er doch noch strauchelnd am Abhang kämpft? Wo ist der Weg für einen Künstler, wenn er mit der fertigen op. 111-Sonate schon die Hochschule verläßt? Vor den Diabelli-Variationen besteht übrigens noch die Ehrfurcht, die für die Appassionata und für op. 111 wiedergeschaffen werden sollte. Dies überaus schwierige Werk wurde nur zweimal gespielt, von Eduard Erdmann und von Hermann Drews, seltsamerweise also von den beiden Künstlern, die sich auf dem Lehrstuhl der Kölner Musikhochschule gegenseitig abgelöst haben.

Nach Beethoven ist, wie schon gesagt, Chopin der meistgespielte Klavierschöpfer. Auch von ihm wird keineswegs alles gespielt, was manchmal begründet, manchmal aber auch völlig unerklärlich ist. Im allgemeinen ist bei Chopin der Wille zu Entdeckungsfahrten noch viel geringer als sonstwo. Man begnügt sich mit dem längst Erprobten. Bach, Schubert und die Zeitgenossen mögen für die Ehre da sein. Bei Chopin geht es um den rauschenden Erfolg. Daß abliegende Werke aber auch bei Chopin möglich sind, hat besonders Johannes Strauß bewiesen, der vier Werke Chopins als einziger spielte. Am oftesten hören wir natürlich die *h*-moll-Sonate. Sie brachte es auf 16 Darbietungen und hält damit den ersten Platz unter allen überhaupt gespielten Werken der Klavierliteratur. Einige Schonung täte ihr ebenso gut wie ihrer Schwester in *b*-moll, die zehnmal zu hören war. Daß dagegen Chopins erste Sonate, die in *c*-moll op. 4, nicht ein einziges Mal gespielt wurde, zeigt deutlich, wie stark bei den Klavierkonzertprogrammen in Schwarz und Weiß gezeichnet wird, denn solches völliges Übersehenwerden verdient dieses Frühwerk wiederum nicht. Im übrigen müssen wir uns bei Chopin damit begnügen, innerhalb der einzelnen Werkgruppen die meistgespielten Kompositionen anzugeben. Bei den Balladen sind dies op. 47 (achtmal) und op. 23 (sechsmal). Von den Polonaisen erhielt op. 53 den Vorzug (neunmal). Die Etuden op. 10 und op. 25 wurden zweimal ganz gespielt. Von op. 10 ist Nr. 3 und Nr. 12 am beliebtesten (je sechsmal). Nr. 7 und Nr. 11 wurden dagegen gar nicht einzeln gespielt. Von op. 25 ist Nr. 11 das Prinzeßchen (fünfmal), Nr. 4 und Nr. 8 sind Aschenputtel. Die drei Etuden ohne Opuszahl wurden nur einmal gespielt (von Johannes Strauß). Von den drei Scherzi erreichten: *cis*-moll 8, *b*-moll 5 und *h*-moll 4 Darbietungen. Von den Nocturnes sind am begehrtesten op. 27 Nr. 2 (fünfmal), op. 27 Nr. 1 (viermal), op. 15 Nr. 2 (viermal) und op. 48 Nr. 1 (viermal). Dagegen gibt es auch unter den Nocturnes einige, die überhaupt nicht gespielt werden: op. 9 Nr. 1, op. 15 Nr. 3, op. 32 Nr. 2, op. 37 Nr. 1, op. 48 Nr. 2, op. 62 Nr. 1. Zweifellos werden einige völlig zu Unrecht übersehen. Ähnlich geht es den 56 Mazurken, von denen nur op. 33 Nr. 2, 3 und 4 regelmäßig erscheinen. Auch die Walzer haben sich über ungleiche Behandlung zu beklagen. Am beliebtesten sind: op. 34 Nr. 1 (fünfmal), op. 64 Nr. 2 (viermal) und op. 70 Nr. 1 (viermal). op. 34 Nr. 3 und unbegreiflicherweise auch op. 69 wurden überhaupt nicht gespielt. Sehr beliebt sind die Berceuse op. 57 (achtmal) und die Barcarole op. 60 (fünfmal). Daß die 25 Präludes sechsmal geschlossen zur Aufführung gebracht wurden, überrascht nach obenhin. Im allgemeinen ist also Chopin für unsere Pianisten ein großer Kuchen, bei dem die Rosinen herausgesucht werden und das andere als Brösel vertrocknet.

Bei Liszt, der Chopin in mancher Beziehung nahesteht, ist dies seltsamerweise gerade umgekehrt. Seine *h*-moll-Sonate erreichte 6, La campanella 5, Polonaise *E*-dur, Liebesträume und Etude *Des*-dur je 4 Darbietungen. Dagegen wurden nicht weniger als 18 Werke von Liszt nur ein einziges Mal gespielt. Warum sich unsere Pianisten bei Liszt so viel stärker um Ausgrabungen bemühen als bei allen andern Tonschöpfern, ist wiederum eine unerklärliche Sonderbarkeit. Bei Schumann zeigt sich allerdings etwas Ähnliches. Sein Carneval wurde elfmal gespielt (Schonzeit?) und die Symphonischen Etuden siebenmal. Aber sieben andere Werke (darunter schmerzlicherweise z. B. auch die Waldszenen) waren nur einmal zu hören. Von Franz Schubert werden regelmäßig gepflegt: die Wandererfantasie (für sie gilt das gleiche wie für Beethovens op. 111!), die

[1]) Für diese Arbeit stellten alle Berliner Konzertdirektionen die Programme der von ihnen veranstalteten Klavierabende freundlichst zur Verfügung, ebenso der Schiersee-Verlag eine geschlossene Folge der Berliner Konzertzeitung. Nur eine Konzertdirektion entzog sich einer dahingehenden Bitte mit der nicht sonderlich einleuchtenden Begründung, daß es ihr zur Gewährung einer Einsichtnahme in die Programme an Zeit fehle. Indessen konnten ihre Programme bis auf drei anderweitig beschafft werden, so daß aus der Absage dieser Konzertdirektion keine erhebliche Fehlerquelle für diese Arbeit entstand.

beiden *A*-dur-Sonaten (zusammen 7 Darbietungen), wobei nicht zu unterscheiden ist, ob jeweils die *A*-dur-Sonate von 1825 und 1828 gespielt wurde. Viele Pianisten lassen es nämlich in ihren Programmen selbst an einem geringen Maß von Genauigkeit fehlen, eine wenig erfreuliche Tatsache, die abgestellt werden sollte. Die *a*-moll-Sonate und die Impromptus op. 142 erreichten je 4 Aufführungen. Alle andern Werke Schuberts erscheinen nur hier und da einmal, sogar die Moments musicaux op. 94. Am eifrigsten wird Schubert von Eduard Erdmann gepflegt. Von Brahms steht natürlich die *f*-moll-Sonate obenan (achtmal). Dann folgen die Paganini- und Händel-Variationen (je sechsmal) und die *C*-dur- und *fis*-moll-Sonate (je viermal). Von den Intermezzi sind einige beliebt, wie op. 118 Nr. 6, op. 119 Nr. 3, op. 117 Nr. 2. Andere sind nie zu hören.

Wie sehr die Programme unserer Klavierabende vorwiegend Tonschöpfer des 19. Jahrhunderts berücksichtigen, beweist die Zusammenstellung aller gespielten Werke. Der Zahl nach steht Chopin mit 269 Darbietungen obenan, worunter sich natürlich auch manche kürzeren Werke befinden. Von Beethoven erklangen 154 mal Sonaten, zufälligerweise also genau soviel, wie Klavierabende stattfanden, so daß durchschnittlich auf jeden Klavierabend genau eine Beethoven-Sonate kommt; außerdem waren noch 29 mal andere Werke Beethovens zu hören, insgesamt also 183. Nach dieser Spitze folgt ein bedeutender Abstieg bei Brahms auf 65, bei Schumann auf 44 und bei Schubert auf 42 Darbietungen. Die Kurve würde sich bei Mozart bis auf 25 senken, wenn nicht Claudio Arrau in seinem Zyklus sämtliche Klaviersonaten Mozarts gespielt hätte und dem Salzburger Meister in dem vergangenen Konzertwinter damit eine Ausnahmestellung geschaffen hätte. Die *A*-dur-Sonate (K.-V. Nr. 331) nimmt übrigens keine solche Sonderstellung ein, wie man denken sollte, wurde sie doch nur viermal gespielt. Rettungslos ist der Sturz nach unten bei Haydn, der insgesamt nur sechsmal zu hören war. Es mag zutreffen, daß er unsern Pianisten nicht sonderlich dankbare Aufgaben bietet. Aber diese Pariastellung verdient er keinesfalls. Zweifellos leidet keiner unserer großen Tonmeister an so bedenklicher Unterschätzung wie Joseph Haydn. Eine Haydn-Erneuerung täte dringend not und würde zweifellos bessere Früchte abwerfen als manch anderer Wiederbelebungsversuch aus jüngster Zeit. Dies gilt auch für die Klaviersonaten Haydns.

Es ist durchaus kennzeichnend, daß Scarlattis zu drei gebündelte Sonaten ebensooft geboten wurden wie der ganze Haydn zusammen, und daß von ihm noch vier Werke außerdem erklangen. Wir geraten rückwärtsschreitend eben in die Nähe Bachs. Zwar sind viele Meister seiner Zeit in die Cembalokonzerte abgewandert. Bach selber aber hat sich für die Klavierkonzerte erhalten. 54 mal kam er zu Gehör. Obenan stehen natürlich das Italienische Konzert und die Chromatische Fantasie und Fuge mit je 6 Darbietungen. Von den Suiten ist am beliebtesten die fünfte Französische. Von den Partiten steht die 1. in *B*-dur an der Spitze. Seltsamerweise wurde Bach noch immer neunmal in Bearbeitungen von Busoni und Liszt gespielt. Der Gedanke des originalen Bach hat sich also noch immer nicht völlig durchgesetzt. Geradezu auffällig ist, wie stark Bach von Ausländern gespielt wird, und zwar von Engländern und Amerikanern, besonders aber von Japanern. Es gibt so gut wie kein Konzert eines Japaners ohne Bach. An Weltweite übertrifft der Thomaskantor alle, die nach ihm kamen. Von Händel ist nur die Chaconne öfters zu hören.

Lohnend ist auch ein Blick nach der anderen Seite hin, nämlich zu den neueren und zeitgenössischen Tonschöpfern. Zwischen Brahms und unserer Zeit steht als wahrhaft großer Klaviermeister nur Max Reger, der indessen nur zehnmal zu hören war, während sich seine Kammermusik ungleich stärker durchgesetzt hat. Die Telemann-Variationen erklangen viermal und die Bach-Variationen zweimal.

Bei den lebenden Tonschöpfern ergibt sich ein denkbar trauriges Bild. Nur 22 Zeitgenossen mit insgesamt 25 Werken kamen zur Aufführung. Das bedeutet: Erst an jedem sechsten Klavierabend wurde das Werk eines Zeitgenossen in das Programm aufgenommen. Meist sind es außerdem sehr knappe Werke, die fast stets mit besonderen Publikumsstücken, etwa mit einer gefälligen Chopin-Gruppe oder einer besonders beliebten Beethoven-Sonate ausgeglichen werden müssen. Es ist also kaum zuviel gesagt mit der Feststellung, daß die Zeitgenossen in unsern Klavierabenden so gut wie keine Rolle spielen. Wie anders war das in jenen Zeiten, da das Konzert als Form des Musiklebens entstand! Es ist außerdem bezeichnend, daß es nur drei zeitgenössische Tonschöpfer, nämlich P. Höffer, F. K. Grimm und S. Burgstaller auf mehr als eine einzige Aufführung brachten. Selbst ein so feinsinniger Klavierpoet wie Julius Weismann und ein Komponist, der so ausschließlich für Klavier geschaffen hat wie Walter Niemann waren nur einmal zu hören, und dazu war auch noch der Einsatz eines Walter Gieseking nötig! Möchten sich die Konzertgeber, Zuhörer und auch die Tonschöpfer vor Augen halten, was dieses Zehren von der Vergangenheit auf die Dauer für Folgen haben muß!

Allerdings wurde bisher nur von den deutschen Zeitgenossen gesprochen. Die Ausländer erfreuen sich einer etwas besseren Stellung in den Klavierkonzertprogrammen. Das zeigt sich schon bei den Meistern der Generation, die der unseren vorausging. Debussy, Ravel und Scriabine nehmen einen ziemlich sicheren Platz in unserm Konzertleben ein. Debussy war zwölfmal zu hören, wobei „Reflets dans l'eau" mit 5 und „L'isle joyeuse" mit 3 Aufführungen an der Spitze standen. Plätscherndem Wasser verdankt auch Ravel sein beliebtestes Stück: „Jeu d'eau" wurde fünfmal gespielt, Ravels noch kennzeichnendere Sonatine viermal. Scriabine war insgesamt siebenmal zu hören, also immer noch öfter als Joseph Haydn! Während diese drei Meister auch von deutschen Pianisten regelmäßig gepflegt werden, bringen die nach Berlin kommenden ausländischen Pianisten fast ausnahmslos wenigstens ein Tonwerk ihrer Heimat mit. Dies ist eine durchaus begrüßenswerte Erscheinung. Wir danken ihnen das ungleich stärker, als wenn sie uns Zeugnis ablegten, wie weit sich ihnen der Geist der Mondscheinsonate bereits erschlossen hat. Zudem wird uns bewiesen, daß das Klavier von den ausländischen Tonschöpfern der Jetztzeit nicht ganz so übersehen wird wie von den unsern. Eines gilt aber hier wie dort: Den Tonschöpfern unserer Zeit ist die strenge Form der Sonate ebenso fremd geworden wie etwa die Symphonie. Unter den 72 zu Gehör gebrachten Werken aus den letzten vier Jahrzehnten befanden sich nur noch neun Sonaten und vier Sonatinen. Alles andere waren kleinere Stücke mit mehr oder weniger programmatischem Inhalt. Die Auflösung der strengen Form in den vergangenen Jahrzehnten ist also eine allgemein europäische Erscheinung. Dagegen sind die Versuche einer Neubesinnung auf die Form nur bei den deutschen Tonschöpfern zu beobachten. So traten allein einige zeitgenössische Tonschöpfer unseres Vaterlandes, z. B. Frommel, Pidoll, Welter, Fork u. a. wieder mit Sonaten auf den Plan. Ob dies das Zeichen einer allgemeinen und dauernden Umkehr ist, läßt sich natürlich nicht voraussagen.

Ebensowenig ist die Zukunft des solistischen Klavierabends überhaupt zu übersehen. Schon unzählige Male ist das Konzert als überaltete Form totgesagt worden. Daß aber 154 Klavierabende im Jahr ein immerhin noch recht rüstiges Leben beweisen, wird niemand bestreiten. Freilich soll man Zahlen nicht allzusehr vertrauen. Wieviel ungebrochene Lebenskraft diese Konzerte tatsächlich in sich bergen, ist eine Frage, die letztlich jeder durch seinen Glauben oder Unglauben selbst beantworten muß.

Was erwarten wir von der Neubelebung der Klavierindustrie?

Von Prof. Robert Teichmüller, Leipzig

Die Wiederbelebung der Klavierindustrie zeugt von der hocherfreulichen Tatsache, daß sich das Kunstleben wieder im Aufbau befindet. Es wird vielleicht manchen Leser fremd anmuten, daß ich in der gesteigerten Klavierproduktion einen Aufstieg unseres Kulturlebens sehe, und doch habe ich in dieser meiner Annahme recht.

Noch als Schüler meines Vaters, dessen Lehrer Louis Plaidy war, erlebte ich unsere größten Künstler u. a. Liszt, Clara Schumann, Brahms, Bülow, d'Albert. Es war die Blütezeit des kulturellen Lebens — volle Konzertsäle — ein begeistertes enthusiastisches Publikum — Sinn für alles Schöne, Ideale. Aber ich erlebte auch den erschreckenden Tiefstand der Nachkriegsjahre: das Verständnis für die Kunst wurde in dem wirtschaftlich herrschenden Chaos niedergezwungen; Folge davon: leere Konzertsäle. Der ungemein schwere Beruf eines Konzertsolisten brachte keine Existenzmöglichkeit mehr auf, so griff die Verflachung des Empfindens immer mehr um sich und mit Schrecken sahen Kulturpolitiker, Wirtschaftler und Musikerzieher die unabschätzbaren

Folgen für das gesamte Kulturleben voraus. Zum Überfluß wurde die Errungenschaft des Radio falsch bewertet und aufgefaßt. Viele Eltern waren der Meinung, der musikalische Unterricht ihrer Kinder wäre nun hinfällig und vielleicht auch eine überlebte Sache, da man sich ja nun durch einen Knopfdruck jederzeit die schönste Musik vermitteln konnte und somit ein Eigenmusizieren entbehrlich wurde.

Die Jugend, die inmitten eines solchen vollständig materialistischen und mechanisierten Lebens aufwuchs, mußte naturgemäß für alles Ideale empfindungsunfähig werden, und so sank die einst so blühende Kunst immer tiefer. Man hatte vergessen, daß nicht allein das Hören genügt um die Kunst verstehen zu können, ferner daß man mit Liebe und Geduld in die Kunst eindringen muß, denn Kunstverständnis kann sich nur auf einer gesunden, soliden Grundlage entwickeln und dieses Fundament besteht einzig und allein in der Pflege der Hausmusik.

Mit der Pflege der Hausmusik steht und fällt das gesamte Kulturleben, denn die Musik weckt jedes ideale Empfinden gleich nach welcher Richtung hin es sich zeigt. Was der Sport für den Körper bedeutet, das ist die Musik für das Empfinden — für die Seele des Menschen. Um wieder auf eine hohe kulturelle Stufe zu kommen, muß der Jugend wieder eine gesunde Grundlage geschaffen werden, es muß wieder Hausmusik gepflegt werden. Kein Kind dürfte ohne musikalische Bildung aufwachsen, und ich glaube mich der schönen Hoffnung hingeben zu können, daß es bald keine Familie mehr geben wird, in der nicht wieder das bildende ideale Eigenmusizieren im Familienkreise gepflegt wird.

Da nun das Klavier den ersten Platz unter den Hausinstrumenten einnimmt, sind wir aus dem Aufschwung der Klavierindustrie zu den schönsten Hoffnungen berechtigt, unser Kulturleben wieder auf ein hohes Niveau zu bringen. Daß das Interesse am Eigenmusizieren wieder geweckt ist — wie auch die zunehmende Schülerzahl beweist —, ist das Ergebnis der heutigen geordneten sozialen Verhältnisse, die die Anschaffung eines Klavieres wieder vielen Familien gestatten.

Es ist sehr begrüßenswert, daß die Klavierindustrie in der Herausbringung eines billigen, vollwertigen Kleinklavieres auch minderbemittelten Familien ermöglicht, sich ein gutes Instrument anschaffen zu können, welches nun einmal zu einer gesunden, gediegenen musikalischen Bildung unerläßlich notwendig ist. Diese neuen Kleinklaviere genügen in ihrer Bauart allen Ansprüchen, sei es nun in technischer, finanzieller und räumlicher Hinsicht. Auch diese vorteilhafte Neuerung trägt natürlich sehr viel bei, die Liebe und den Sinn für eigenes Musizieren zu fördern, da ja in vielen Familien diese beiden Faktoren — Geld und Raum — eine große Rolle spielten und meistens für die musikerzieherische Bildung des Kindes ausschlaggebend waren. Ebenso wird manche Familie durch die vorteilhafte Leistungsfähigkeit der Klavierindustrie angespornt werden, ihr altes von Großvaters Zeiten überliefertes Klavier, das vor Altersschwäche bei jedem Anschlag stöhnt und über die Ruhestörung der friedlich hausenden Motten grollt, einem guten brauchbaren Instrument Platz machen zu lassen.

Klaviermusik der letzten Jahre

Zunächst eine Einschränkung: es kann sich naturgemäß bei der nachfolgenden kritischen Würdigung von musikalischen Neuerscheinungen der letzten Jahre nicht um die Erfassung des gesamten vorliegenden Materials handeln. Dazu ist gerade das Gebiet der Klavierliteratur allzu umfangreich. Es werden also nur die Verlagswerke deutscher Verleger berücksichtigt, obgleich der allgemeine Titel der Übersicht dadurch selbstverständlich Einbuße erleidet. Denn gerade das Ausland läßt in den letzten Jahren so verschiedenartige und zum großen Teil national bedingte Strömungen auch der Klaviermusik erkennen, die ihre Behandlung und ihren Vergleich mit den deutschen Kunstrichtungen wünschenswert erscheinen ließen. Vielleicht gibt sich in absehbarer Zeit die Möglichkeit, charakteristisches Material des Auslandes zusammenzufassen und der vorliegenden Umschau gegenüberzustellen. (Hier werden nur die wenigen bei deutschen Verlegern erschienenen ausländischen Werke erfaßt.) Eine weitere Einschränkung ist dadurch bedingt, daß diesmal nur die Soloklavierwerke berücksichtigt werden, die Musik für Klavier zu vier Händen (sofern solche überhaupt noch geschrieben wird) und für zwei Klaviere (dieses Gebiet wird neuerdings wieder beachtenswert gepflegt: Strawinsky, Hiller, Bresgen usw.) also ebenfalls einer späteren Betrachtung vorbehalten bleiben.

Den Überblick über den scheinbar wild wuchernden Garten deutscher Klaviermusik wird die Einteilung nach den verwendeten Gattungen, nach Klangstilen und ferner die Zusammenfassung nach Altersgruppen der Komponisten erleichtern. Erstaunlich lebendig ist da vor allem die Auseinandersetzung der jüngeren Generation mit der klassisch-romantischen Sonatenform. Mit seiner *F*-dur-Sonate (Schott) hat Gerhard Frommel ein sicher gefügtes, in der Lockerheit des melodischen Flusses und der rhythmischen Kraft der akkordischen Ballungen bestens ausgewogenes Werk herausgestellt, dessen Schlagkraft vor allem von den vitalen Außensätzen ausgeht. Ernst Pepping hat der klavierspielenden Welt in langen Zeitabständen gleich drei Sonaten beschert (Schott). In ihnen hat sich der Verfasser des anregenden Büchleins „Stilwende der Musik" zur Verwunderung manches Musikers erneut und fast ohne Einschränkung zur Dreiklangstonalität hindurchgeläutert. Für die Zierlichkeit des spielenden Liniengewebes mag vielleicht maßgebend gewesen sein, daß die eine dieser Schöpfungen gleichsam als neue Hausmusik für das Klavichord erfunden wurde. Diese Haltung hat scheinbar auch auf die anderen Sonaten abgefärbt. In der Feinheit der Linienführungen, in dem instrumentengerechten Verzierungs- und Floskelwesen verrät sich die kundige und sichere Hand des Komponisten. Langsame Sätze wie die Romanze der 3. Sonate (von Pepping liegen außerdem noch zwei gehaltvolle einzelne Romanzen, ebenfalls bei Schott, vor) werben für die prachtvolle melodische Kraft ihres Schöpfers. Stärker im Dienste der Kontrapunktik steht die melodische Linie in der wertvollen Sonate op. 6 des jungen Leipziger Komponisten Helmut Bräutigam (Breitkopf & Härtel). Harald Genzmer erweist sich in seiner Sonate (Schott) als hochbegabter und konzessionsloser Schaffender linearer Richtung, ohne daß er in seinem Werk schon immer die Straffung des melodischen Gedankens und der formalen Gestaltung erreicht, die aus den drei Werken gleicher Gattung seines Lehrers Hindemith erkennbar ist.

Bruno Stürmers den Ausgleich zwischen rhythmisch belebter Polyphonie und kantiger Harmonik anstrebende Kleine Sonate op. 103 leitet uns über zu einer Gruppe von Sonatinen, deren mehr lockere Haltung dem Schaffen der Gegenwart ebenfalls manche Anregung zu neuer Gestaltung gab. Stilistischen Anschluß an die letztgenannten Werke vermittelt am besten die Sonatine des neuerdings stark beachteten Henk Badings (Schott). Dieser junge Holländer geht bedingungslos und unbesorgt um Kanten und Ecken seinen vielleicht nicht jedermann unmittelbar sympathischen Weg. Welch einen Gegensatz zu diesem so ausgeprägt die Merkmale des gegenwartnahen Schaffens zeigenden Werk bekundet die hübsch gemachte, sich aber mit einer Wiederholung von früher oft Gesagtem zufriedengebende Sonatina in *C* von G. Frank Humbert (Schott). Wertvolle Gebrauchsmusik stellt Gottfried Rüdingers in der beachtlichen Reihe „Musik im Haus" (Böhm & Sohn) erschienene Sonatine *a*-moll dar. Vortreffliche Dienste beim Unterricht werden die geschickt geformten, handwerklich sauberen und eine liebenswürdige Begabung verratenden beiden Sonatinen op. 12 (Verlag Birnbach) der Berliner Komponistin Eta Wickop leisten können. Ebenfalls solid gearbeitet, inhaltlich nur wenig anspruchsvoll ist die Sonatine *a*-moll op. 30 des als Komponisten fruchtbaren namhaften Pädagogen Fritz v. Bose, von dem ferner die angenehmen Klavierwerke Drei Präludien op. 22, Pastorale und Gavotte op. 29 und Vier Stücke op. 31 zu nennen sind. Drei leichte Sonatinen op. 128 und Drei kleine Sonaten „Scarlattiana" op. 126 schrieb auch Walter Niemann, der uns zu einer Gruppe romantischer Klavierstücke überleiten wird.

Niemann wehrt sich gewöhnlich heftig dagegen, wenn er als impressionistischer Stimmungsschilderer angesprochen wird. Warum ist nicht recht einzusehen, denn „auch kleine Dinge können uns entzücken" und ist es nicht besser, auf dem einen Gebiet erster als wo anders einer unter vielen zu sein? Gedanklich stehen seine größeren Schöpfungen, auf die der Komponist dann zu verweisen pflegt, durchaus nicht über den mit sicherer Hand gestalteten Zyklen intimer Klavierdichtungen, von denen hier neuerdings die drastische Reihe „Meßplatz" op. 127, das klangreiche Dramolet „Venezianische Gärten" op. 132, die eine feinste Nachfühlung des alten Stils verratende Suite „Das Haus zur goldenen Waage" op. 145, die gemütvollen „Kleinen Variationen über eine altirische Volksweise" op. 146 (sämtlich Litolff) und die locker bewegten „Zwei Barkarolen" op. 144 (Böhm) zu nennen sind. Ausgesprochener Romantiker ist auch Karl Bleyle, von dessen formgewandten Schöpfungen Sechs Klavierstücke op. 33, Fünf Klavierstücke op. 48 und die fünf leichteren Klavierstücke „Vorfrühling" op. 42 (sämtlich Breitkopf) erwähnt werden müssen. Weiter zurück — zum Teil auf die Linie Liszt-Chopin — greift Sergei Bortkiewicz in seinen sieben Préludes op. 40, in der virtuos stürmenden Ballade op. 42 und in der ziemlich nach außen gerichteten Elegie op. 46, während er Anspruchsloseres zu geben bemüht ist in den sechs Stücken „Im $^3/_4$-Takt" op. 48, den nach Tolstoi gestalteten Stücken „Kindheit" op. 39 (sämtlich Litolff) und in den in Schumann-Griegscher Haltung erfundenen „Marionetten" op. 54 (Simrock). An Cho-

pins Etüdenstil und vornehme Brahmssche Gedanklichkeit haben sich die gewandten „Sechs Impromptus" op. 39 (Heinrichshofen), von Julius Klaas angelehnt, der außerdem mit der hübschen Tanzsuite „Aus galanter Zeit" (Ries & Erler) vertreten ist. Auch diese Schöpfung läßt keinen Zweifel darüber, daß an Stelle romantischer Projizierung älterer Stilmerkmale Werke „aus unserer Zeit" sehr viel notwendiger sind. Virtuose Romantik begegnet uns nochmals in der schwungvollen Konzert-Etüde op. 38 von Friedrich Karl Grimm (Ries). Unproblematische Hausmannskost romantischer Haltung bieten Henning Rechnitzer-Möllers „Allegretto grazioso" (Afa-Verlag Dünnebeil), Hanns Wolffs „Ernst und Scherz", die geschmackvollen Sechs Klavierstücke von Max Sturm, Sechs Klavierstücke op. 8 von Erich Gieselbracht (sämtlich Böhm) und die dankbar gesetzten Klavierstücke op. 43 und Klavierhumoresken op. 47 von Ernst Baeker (Litolff). Unklar über die Grenzen seiner Begabung ist leider Willy Kehrer in seinen „Bildern aus dem Erzgebirge" (Kistner).

In Georg Schumanns „Variationen und Fuge" über ein Thema von Mozart" op. 76 (Breitkopf) spüren wir in jedem Takt die Hand des Meisters. Das an sich graziöse und lockere Thema aus der *Es*-dur-Violinsonate Nr. 16 ist hier im Sinn der Variationenkunst eines Brahms und Reger eingefangen und vor allem harmonisch — schon gleich bei der Einführung des Themas — reich gefärbt und klangschwelgerisch geweitet worden. Ein Werk für den Konzertsaal, in dem es durch die Fülle seiner Phantasie und seine meisterliche Gestaltung von schlagkräftiger Wirkung sein dürfte. Anspruchsloser im Klangreiz bewegen sich Carl Rorichs ebenfalls gewandt die Mittel deutschromantischer Variationenkunst einsetzendes op. 85, „Rococo" (Fritz Müller, Süddeutscher Musikverlag) und die mit kräftigen Strichen gezeichnete, wirkungsvolle „Passacaglia und Fuge" op. 9 von Fritz Werner-Potsdam (Litolff). Als liebenswürdiger Brahms-Nachklang erscheint schließlich das feinsinnige „Fantasiestück" op. 18 des Altmeister-Dirigenten Max Fiedler (Ries).

Ungetrübte Freude bereitet dem Betrachter die Anzeige der Vier Klavierstücke op. 35 von Max Trapp (Leuckart). In ihnen vollzieht der fünfzigjährige deutsche Meister die innige Verbindung bachisch-neuzeitlichen Linienflusses und romantisch geweiteten Harmonieempfindens. Jedes der vier Stücke ist in dieser Beziehung ein Musterbeispiel. Tiefschauende Geistigkeit und ein warm empfindendes Musikerherz gaben der klavierspielenden Welt hier Aufgaben, die gottlob einmal nicht nur im Konzertsaal zu lösen sind, sondern auch von jedem sich herzhaft mit der Musik unserer Zeit auseinandersetzenden gewandten Spieler bezwungen werden können. In ähnlicher Linie liegen die technisch noch um eine Stufe leichter gehaltenen „Tanzvariationen" von Paul Höffer (Schott), die älteres Themenmaterial (Volkssänge, auch Händel und Schubert) zum Ausgangspunkt eines holzschnitzartig wirkenden, herben Musizierens nehmen und ohne Sentiment die ehrliche Tonsprache unserer Gegenwart sprechen. Einige Jahre zurück liegen Paul Graeners drei fein erfühlte Klavierstücke „Heidelandschaft", „Choral im Grünen", „Wolken und Wind" (Litolff). Zu vor allem klanglich recht netten Ergebnissen kommt Heinz Tiessen in der offenbar zu didaktischen Zwecken bestimmten „Kleine Schularbeit" betitelten Variationenbearbeitung eines Amselrufs (Leuckart). Einen eigenartig in spielerischer Improvisation aufgelösten Satz verwendet Walter Jentsch für seine Fünf Klavierstücke op. 9 (Ries); mehr als nur tänzerische Begleitmusik, sondern durchaus eigenwillige und zum Teil die Rhythmik unserer Zeit aufgreifende Schöpfungen sind die Zehn Tanz- und Spielstücke von Hanns Hasting (Bote & Bock). Der sonst bisher kaum hervorgetretene Max Jobst überrascht mit einer kleinen Suite op. 14 (Böhm) als Musiker von Geschmack, der es trefflich versteht, die Verbindung von melodischer Linie und harmonischer Empfindung herzustellen und so ein ganz reizendes, auch pädagogisch ansprechendes Werklein zu schaffen. Kurt v. Wolfurts Zehn leichtere Klavierstücke op. 29 (Litolff) sind recht unterschiedlich geraten: neben reizvollen eigenständigen Versuchen reichen ihre Ausdrucksformen bis zur Stilnachempfindung. Ähnliches gilt von den drei Stücken op. 10 von Heinrich Lemacher (Litolff), deren mittleres zum Beispiel irgendwie in Griegs Bezirken beheimatet erscheint. Schlichtheit und Geradheit des Empfindens sprechen aus den anregenden, freilich nicht gerade tiefen kleinen Stücken von Julius Weismanns „Musikalischem Wochenspiegel" op. 123 (Steingräber).

Zusammengefaßt sei eine kleine Gruppe von Werken, die auf älteres Liedgut zurückgehen (auch Höffers schon genannte „Tanzvariationen" wären hier nochmals zu erwähnen): In seinen Drei kleinen Klavierstücken (Schott) verarbeitet Wilhelm Maler sehr kunstvoll und unter Wahrung seines scharf ausgeprägten Eigenstils alte Weihnachtsweisen: ideale Hausmusik für die vor uns liegende Zeit. Wolfgang Fortners „Rondo nach schwäbischen Volkstänzen" (Schott) schaltet mit Witz und Humor vergnüglich mit volkstümlichem Melodiengut; oberbayrisch kommt uns Heinrich Kaspar Schmid in den wirkungsvoll gesetzten Tanzliedern „Aus den Meyen" op. 77 nach einer Melodiensammlung des Herzogs Max von Bayern vom Jahre 1858 (Böhm); einen Schuß mehr Schubertscher Behäbigkeit gibt Armin Knab in seinen melodisch reizenden, warm und klangschön gestalteten „Lindegger Ländlern" (Schott). Knab ist außerdem noch vertreten mit einer schlichten Suite *G*-dur (Bärenreiter), die allerdings den Tanzgeist der klassischen Suitenzeit gedanklich nur noch reflektierend beschwört, ohne wirklich Eigenes zu bringen. An Bachs Art der Linienführung sind die munter fließenden vier kleinen Präludien op. 22b von Joachim Kötschau (Breitkopf & Härtel) geschult, die ebenso wie Knabs zuletzt genanntes Werk auch dem Cembalo zugänglich sind. Zwei namhafte Vertreter des Auslandes seien hier noch angeschlossen: Béla Bártók mit einer ausgezeichnet in die Ausdruckswelt dieses am musikalischen Volksgut gereiften Meisters einführenden, dabei technisch nicht schwieriger „Petite Suite" (Universal-Edition) und der jetzt vielgenannte junge Franzose Jean Françaix mit einem spritzigen Scherzo und — Erbgut des französischen Musikers seit der Zeit der Clavecinisten! — mit den reizend gelockerten „Cinq portraits de jeunes filles" (beides Schott).

Den Abschluß dieser notwendigerweise arg gedrängten Übersicht bilde eine Reihe von vorzugsweise für den Unterricht geschaffenen Werken, obgleich schon im Verlauf der bisherigen Darstellung mancher Hinweis auf zu Lehrzwecken geeignete Literatur gegeben werden konnte. Wertvolles Gut birgt die „Kleine Hausmusikmappe" op. 4 des schon einmal genannten Fritz Werner-Potsdam (Litolff), auch Eta Wickop ist nochmals mit recht ansprechenden Vortragsstücken op. 11 zu erwähnen (Gebr. Reinecke). Als nützlich werden sich vielleicht die sechs Stücke „Im Blumenladen" von Erich Geselbracht (Böhm) erweisen, während gerade für die Jugend eine melodisch derartig unbekümmerte Musik wie die Suite von Gustav Lüttigers (von dem für die Erwachsenen noch zwei Klavierstücke „Elegie" und „Tarantelle" vorliegen) schärfstens zurückzuweisen ist (Fritz Müller). Die Schwierigkeiten, mit kleinsten Mitteln anregend Neues zu sagen, hat Conrad Kind in seinen leichten Klavierstücken „Frohe Jugend" (Litolff) erkannt, wenn auch nicht überwunden. Manchen hübschen Einfall zeigt Heinrich Kaspar Schmids mit anschaulichen Bildern geschmücktes Heft „Kleine Welt" (Böhm), zum Teil ganz reizende Dinge enthalten auf engstem Raum die „Acht kleinen Klavierstücke" von Josef Eidens (Verlag Bisping). Mit Recht nennt Erich Doflein seine wertvolle und allen Ballast vermeidende Klaviereinrichtung von „20 deutschen Volkstänzen" (Bärenreiter) eine kleine Vorschule für die klassische Klaviermusik; gedanklich ganz schlicht, aber die Nöte gerade des ersten Unterrichts klar erkennend und folgerichtig überwindend gehen sich die mit hübschen Scherenschnitten versehenen 30 Stücklein „Für kleine Leute" von Käthe Volkart-Schlager (Fritz Müller); ihre polyphone Ergänzung mögen auf etwas höherer technischer Stufe Heinrich Kaminskis „Zehn kleine Übungen" (Bärenreiter) bilden.

Dr. Richard Petzoldt

Musikbriefe

Frankfurt a. M.

Schon sind wir mitten im Konzertwinter, schon drängen sich wieder die Symphoniekonzerte, die Abende der „Stars" und der einheimischen Solisten. Im „Museum" hat gleich das erste Freitags-Konzert eine gewichtige Uraufführung gebracht: das neue Klavierkonzert in *E* von Hermann Reutter. Es sind drei Sätze, die sich an die klassische Form anlehnen, die eine Fülle von echten ursprünglichen Einfällen enthalten. Im Gegensatz zu dem vor zehn Jahren geschriebenen, durchaus konzertant gedachten Werk (mit Begleitung eines Kammerorchesters) hat das neue Konzert ausgesprochen symphonischen Charakter. Das Klavier erscheint klanglich im Orchester eingebaut, wenn es auch naturgemäß Träger des musikalischen Geschehens ist. In seiner teils volkstümlichen, teils pathetischen Haltung kann man das Werk als ein Gegenstück zu der „Faust"-Oper bezeichnen. Dabei bekennt sich Reutter noch stärker als in seinen letzten Stücken zu den Kräften der Romantik. Zweifellos hat das neue Konzert einen großen mitreißenden Zug, der freilich bei einzelnen Abschnitten des ersten und letzten Satzes den Rahmen eines Klavierkonzerts fast zu sprengen droht. Walter Gieseking, für den Reutter das Werk offenbar geschrieben hat, spielte den Solopart in glänzender geistiger und technischer Überlegenheit, während am Pult Franz Konwitschny für den richtigen Kontakt zwischen Klavier und Orchester sorgte. Es gab einen sehr herzlichen Erfolg für den anwesenden Komponisten.

Im übrigen vermittelte uns Konwitschny in den beiden ersten Freitags-Konzerten durchweg bekannte Werke. (Dem Zeitgenössischen sind ja heuer zwei besondere Konzerte vorbehalten.) Wir hörten unter seinen kräftig zupackenden und energisch straffenden Händen die „Dritte" von Brahms, die „Siebente" von Beethoven (im Finale in einer unerhört vitalen, den Stil fast sprengenden Auffassung) und Regers (nachinstrumentierte) Beethoven-Varia-

tionen. Beglückend das tonlich und geistig kultivierte Spiel Enrico Mainardis bei Haydns *D*-dur-Violoncellokonzert, gelöst bis in die Fingerspitzen, ganz Esprit und Bravour die Straußsche Burleske in der Wiedergabe Giesekings.

Die Montags-Konzerte, die an Stelle der bisherigen Sonntagsabende des Rundfunkorchesters getreten sind, werden jetzt gleichfalls von Konwitschny geleitet und vom (wieder auf einen glänzenden Stand gebrachten) Städtischen Orchester ausgeführt. Neben einer Wiederholung von Beethovens *A*-dur-Symphonie begegnete man hier Webers „Euryanthe"-Ouverture und Rachmaninoffs zweitem Klavierkonzert, bei dem sich der Frankfurter Georg Kuhlmann auch hier als ausgezeichneter Pianist und überlegener Musiker einführte. Schließlich gab es auch bereits zwei Kammermusikabende des „Museums": ein Konzert des Stuttgarter Kleemann-Quartetts, das mit dem trefflichen Klarinettisten Philipp Dreisbach Werke von Weber, Beethoven und Brahms spielte, und einen Abend des hervorragenden Claudio Arrau-Trios, das Regers wenig bekanntes *e*-moll-Werk Tschaikowskys *a*-moll-Trio gegenüberstellte.

Begonnen haben inzwischen gleichfalls die Meisterkonzerte des Frankfurter Reichssenders, die in einer Folge von sechs Abende führende deutsche Dirigenten im Rahmen von öffentlichen Veranstaltungen vorstellen. Zunächst einmal galt es die unversiegbaren Kräfte des Brahms-Meisters Max Fiedler zu bewundern, der aus dem Rundfunkorchester bezwingende Wirkungen herausholte. Ein Zyklus von Symphoniekonzerten des neugegründeten „Rhein-Mainischen Landesorchesters" wurde mit einem Abend eingeleitet, der (unter der Leitung Fritz Cujés) in einer Wiedergabe von Schuberts großer *C*-dur-Symphonie gipfelte. Solistin war hier Amalie Merz-Tunner, die vorzügliche Sopranistin.

Ein Violinabend des jugendlichen (in Amerika erzogenen) Italieners Ruggiero Ricci hinterließ den Eindruck eines zu letzter Reife aufstrebenden Geigergenies, das man gern im „Museum" wiedertreffen möchte. Das sehr geschätzte Stroß-Quartett begann einen Zyklus von Beethoven-Abenden, das einheimische Lenzewski-Trio wird sich in den nächsten Tagen mit einer Darstellung des gesamten Triowerks des Meisters anschließen.

Ernst Krause

Aus dem Berliner Musikleben

Mit allem gebührenden Glanz ging das erste **Philharmonische Konzert** des neuen Konzertwinters unter **Wilhelm Furtwänglers** Leitung in Szene. Nicht weniger als drei Aufführungen — nämlich außer dem traditionellen Montagabend die übliche Voraufführung und noch eine Wiederholung am Dienstag — waren nötig, um wenigstens einigermaßen den Andrang zu diesen repräsentativsten künstlerischen Veranstaltungen zu bewältigen. Außerdem ging das Konzert über den Rundfunk, so daß auch „draußen" die Musikenthusiasten Gelegenheit hatten, die beiden Stunden weihevoller Musikausdeutung mitzuerleben. Furtwängler verzichtete diesmal auf den Solisten. Um so stärker trat die Leistung des unübertrefflichen Orchesters hervor. Er begann den Abend mit einer Streichorchestersuite aus der Oper „King Arthur" des alten englischen Meisters Purcell (in der Bearbeitung von J. Herbage). Wie ein Mann folgten die glänzend disziplinierten Philharmoniker mit ihren drei Konzertmeistern an der Spitze dem Lenker durch die schön geschwungenen Linien dieser seltsam süß-herben Musik. Mozarts berühmte *g*-moll-Symphonie folgte, federnd in den Ecksätzen, kraftvoll stapfend im Menuett und liebevoll, fast romantisch beleuchtet im Andantesatz. Hauptwerk des Abends war die *c*-moll-Symphonie von Brahms, seit langem eine der Meisterleistungen Furtwänglers und seines Orchesters. Mit unbeirrbarer Logik erstand auch diesmal dieser gewaltig getürmte Bau.

Seit langem hat das Pariser **Calvet-Quartett** Heimatrechte in unseren Konzertsälen. Halb mit Bewunderung, halb mit Bedauern muß es ausgesprochen werden, daß gerade französische Künstler in den letzten Jahren immer wieder in der unendlich feinnervigen und überlegenen Darstellung deutscher klassischer und romantischer Musik bei uns beispielgebend wirken. Namen wie Cortot, Casadesus und eben das Calvet-Quartett bezeugen es zur Genüge. Die Pariser Kammermusikspieler brachten uns diesmal nur Beethoven, und zwar das berühmte *e*-moll-Werk aus op. 59 und das op. 132. Ohne Einschränkung ist zu sagen, daß ganz abgesehen von der wundervollen Ausgeglichenheit alles Klanglichen die geistige Durchdringung des musikalischen Stoffes durch diese vier Künstler vorbildlich ist. Das ist echte Quartettkunst, die alles Technische und Mechanistische weit hinter sich läßt und in der seelischen Erfüllung der gestellten Aufgaben Bezwingendes leistet.

Eine etwas abseits der großen Heerstraße verlaufende Vortragsfolge hatte sich die Mezzosopranistin **Elfriede Nebelsiek** aufgebaut. Die wenigen im kleinen Meistersaal erschienenen Hörer erkannten dankbar die in hausmusikalischem Rahmen bestrebten Leistungen der Künstlerin an. Abschließendes sei nicht gesagt, da das Konzert dem Vernehmen nach wegen Indisposition vorzeitig abgebrochen wurde. Zur Mitwirkung war das Schulz-Fürstenberg-Trio herangezogen, das sich mit der korrekten Darstellung des Beethovenschen Trios op. 10, 1 auch solistisch eine dankbare Aufgabe gestellt hatte.

Die **2. Stunde der Kirchenmusik** — diesmal im anheimelnden Französischen Dom am Gendarmenmarkt — erfreute sich eines ansehnlichen Besuches, wenn auch freilich der Massenandrang der ersten Veranstaltung bei weitem nicht erreicht wurde. Diesmal galt die Stunde dem geistlichen Schaffen eines einzigen zeitgenössischen Musikers, Ernst Peppings, der mit einer Reihe seiner kontrapunktisch reich verschlungenen Vokalwerke, darunter einigen Uraufführungen, vertreten war. Seine Evangelienmotetten bergen eine Fülle musikalischer Gedanken, die mit größtem Kunstverstand, aber ebenso auch mit warmer Empfindung vom Wort abstrahiert erscheinen. Nicht immer gerade bequem für die Singenden, aber stets von beweglichster Anschaulichkeit! Auf der Höhe seines vokalen Schaffens, das er sehr betont vom instrumentalen abzusetzen versteht, ist Pepping auch in der vier- bis sechsstimmigen Deutschen Messe „Kyrie Gott Vater in Ewigkeit". Eine weitaus schlichtere Tonsprache reden die Choralsätze aus dem „Spandauer Chorbuch" nicht zuletzt dank der klanglichen Vielfalt der vokal-instrumental gemischten Besetzung. Die Ausführung dieser allem Äußerlichen abholden Musik lag bei dem im zeitgenössischen Chorstil besonders bewanderten Chor der Berliner Kirchenmusikschule und seinem jungen Leiter Gottfried Grote in denkbar besten Händen. Mit innerlicher Einfühlung in die Ausdruckswelt des Komponisten wirkten ferner aus dem Lehrkörper der Schule, dem auch Pepping angehört, der Bariton Paul Gümmer und der Organist Herbert Schulze mit.

Nur zwei Kunstbeflissene bestritten die dritte Veranstaltung der in diesem Jahre von der Reichsmusikkammer besonders liebevoll unter die Fittiche genommenen **Konzerte junger Künstler**, die allfreitäglich im Meistersaal der Vorstellung des Nachwuchses dienen sollen. Nun ist allerdings Gerhard Puchelt so unbekannt nicht mehr. Besonders als geschmackvoller Begleiter hat er auch in größeren Veranstaltungen schon oftmals sein beachtliches Können gezeigt. Diesmal hatte er sich an der ritterlichen Sonate op. 53 von Schubert und an den Händel-Variationen von Brahms zwei gewaltige solistische Aufgaben gestellt. Durch straffes Zusammenfassen vermag er schon heute bei Schubert, diesem Prüfstein gestalterischer Kraft, zu fesseln. Manche klangliche Kanten werden sich im Lauf der Zeit sicher noch abschleifen. Sein geläufiger, hochmusikalischer Vortrag läßt Schönstes erhoffen. Seiner Begleitung erfreute sich hier die Mezzosopranistin Irmgard Pauly. Sie hat ein vornehm und edel timbriertes Organ ins Feld zu führen und bestach durch ausdrucksgemäße und innerlich erfüllte Nachzeichnung auch schwierigster Wolfscher Gesangslinien. An die



Gegenwart heran führte sie durch den Einsatz für das lyrische Schaffen Courvoisiers. Bedauerlicherweise enthalten gerade die Programme dieser jungen Menschen gewöhnlich kaum Werke junger Musiker. Dr. Richard Petzoldt

Der Klavierabend **Edwin Fischers** umspannte musikalische Welten von kühnster Gegensätzlichkeit: Die Präludien und Fugen, die Bach im 1. Teil des „Wohltemperierten Klaviers" zusammengefaßt hat, umrahmten eine Reihe von Etüden aus Chopins op. 10. Was auch immer dieser große nachschaffende Künstler in seinen Bereich aufnimmt — es wird durch die Phantasiekraft einer leidenschaftlich glühenden, zugleich letzter Vergeistigung fähigen Natur zu einzigartigem Erlebnis. Edwin Fischer erschließt in den das All umfassenden Ewigkeitswerken Bachs einen unerschöpflichen Quell musikalischer Romantik, eine neue, in ihrem Reichtum überwältigende Welt des Ausdrucks mit einer Urgewalt und Zartheit, die ihresgleichen suchen. Selbst der grundsätzliche Gegner einer „subjektiven" Bach-Auslegung wird sich der Größe und Meisterlichkeit seiner Leistung nicht verschließen können. Der Eroberungszug, den Edwin Fischer seit längerer Zeit in die Welt Chopins unternommen hat, ist nunmehr zum Ziel gelangt. Die in wunderbar kühnen Harmonien aufblühende *C*-dur-Etüde (op. 10 Nr. 1) und die Traumzartheit der 1. Etüde aus op. 25 (*As*-dur), deren Vortrag durch Chopin in der herrlichen Beschreibung Rob. Schumanns der Nachwelt erhalten blieb — sie haben sich Edwin Fischer, dem rastlosen Sucher nach Vollendung, erschlossen.

So oft wir auch der Auslegung von Meisterwerken durch **Max Fiedler** gelauscht haben — wir geben uns mit immer wieder sich erneuernder, innerster Freude einem Musizieren gefangen, das die ungebrochene Erlebniskraft eines jung gebliebenen Feuergeistes mit der verklärenden Weisheit des Alters vereinigt. So wurde diesmal Beethovens „Vierte" ebenso, wie die *F*-dur-Symphonie von Brahms zu Offenbarungen liebevollster und strengster Werktreue. Die Harmonie zwischen Werk und Wiedergabe erweckte in den Zuhörern das beglückende Gefühl der Geborgenheit, das nur die reinste Ausstrahlung eines Kunstwerkes auszulösen vermag. Zwischen den symphonischen Gaben des Abends trug Gioconda de Vito das Violinkonzert in *a*-moll von Viotti, die berühmteste unter den höchst geigenmäßigen Kompositionen des italienischen Meisters vor. Die Künstlerin erfreute durch ihren gepflegten Gesangston, durch Überlegenheit in Bogenführung und Grifftechnik, den virtuosen Schliff ihres Vortrags nicht zu vergessen. Franz Veit sorgte am Dirigentenpult für die sinnvolle Begleitung des Violinkonzertes. Der Abend klang in unermüdliche Huldigungen für Max Fiedler und die herrlichen Philharmoniker aus.

Julian v. Karolyi vereinigt in seiner hochentwickelten Kunst die Eigenschaften eines berufenen Chopin-Spielers. Der rassige junge Ungar verfügt über einen gesangvollen, wohllautenden und plastischen Anschlag, über eine bedeutende Virtuosität und, nicht zum wenigsten, über die Klangphantasie, in der sich die Leidenschaftlichkeit, die Zartheiten und der launenhafte Einschlag des Chopin-Stils spiegeln. Es gelang Julian v. Karolyi, den unerschöpflichen Reichtum an kühnen und bezaubernden Gebilden, die in die vierundzwanzig Präludien Chopins gebannt sind, mit Verständnis und Feingefühl zu erschließen. Der großzügige und blutvolle Vortrag der *c*-moll-Nocturne (op. 48, Nr. 1), dieser Heldensage von unvergleichlicher Ausdruckskraft, wurde zur Gipfelung des höchst erfolgreichen Abends. Adolf Diesterweg

In der **4. Stunde der Musik** war der jungen Pianistin Gisela Sott erneut Gelegenheit gegeben, ein starkes Zeugnis für ihre fesselnde Persönlichkeit zu liefern. Daß sie Brahms, und zwar die 1. Sonate *C*-dur spielte, war sicher kein Zufall. Sie fühlt sich offenbar mit der herben Gedrungenheit des norddeutschen Meisters wahlverwandt. Gewaltig baut sie die Ecksätze auf, im Anschlag bisweilen sogar allzu kantig. Womöglich gelang ihr der weiche, romantische Sexten- und Terzenzauber Brahms' noch überzeugender. Mit dem überaus heiklen letzten Satz wurde sie auch in technischer Hinsicht sehr gut fertig. Und wenn auch noch einige technische Wünsche offen bleiben, so sind sie ohne Bedeutung der Gewißheit gegenüber, daß hier eine Künstlerin heranwächst, die nicht mit den Fingern und Händen Klavier spielt, sondern mit dem Herzen, mit Seele und Geist. Die Sopranistin Hannah Klein schätzen wir schon seit langem wegen ihrer gepflegten Stimme und ihres klugen und empfindungsreichen Vortrages. Ihr Begleiter Hubert Giesen konnte sich an den Liedern Wolfs ungleich mehr erwärmen als an denen Mozarts. Den Beschluß bildete das Havemann-Quartett, das in seiner bekannten und oft gewürdigten Art Beethovens op. 59 Nr. 2 vortrug.

Eduard Erdmann hatte sich für sein diesjähriges 1. Konzert wieder ausschließlich Schubert gewählt. Jeder Einsichtige weiß, daß dies den grundsätzlichen Verzicht auf breite Publikumsgunst bedeutet. Erdmann vollbringt aber das Wunder und zwingt sie allmählich doch mit diesem oft ein wenig übersehenen Meister herbei. Erdmann besitzt aber auch alles, was zum letzten Verständnis und zur vollkommenen Gestaltung Schuberts nötig ist. Von seiner Technik, der so viele weiche und große Töne zur Verfügung stehen, soll nicht einmal gesprochen werden. Vor allem bezaubert Erdmanns Schubert-Spiel, weil es ganz vom Geistigen her erfaßt wird und weil sich sein Verhältnis zu Schubert bis zur letzten Einfachheit und Schlichtheit geläutert hat.

Gertrude Pitzinger gehört schon seit einer Reihe von Jahren zu unsern wertvollsten Begegnungen im Konzertsaal. Nun, da sie auch im nationalen Sinne die „Unsrige" geworden ist, begrüßen wir sie um so freudiger. Ist sie doch zudem auch einer der bezwingendsten Beweise, welches Urmusikantentum mit dem Sudetenland zu uns gekommen ist. Im reichsten Maß hat bei ihr der Schöpfer einmal alles, wahrhaft alles in einen Menschen gelegt. Ihre Stimme gleicht einer Orgel, ihre Technik ist makellos und ihre sängerische Intelligenz fast ohne Beispiel. Außerdem ist sie aber auch eine Künstlerin, die sich dauernd neue Aufgaben stellt. Schon früher hat sie uns manche Uraufführung gebracht. Daß sie uns diesmal Lieder eines Landsmannes vorführte, ist ein besonders schönes Zeichen für die Einsicht in die Würde der Stunde und — der Kunst. Eduard Ullrich, der 1894 in Außig geboren wurde, zeigt in seinen Liedern noch kein ganz einheitliches Gesicht. Besonders scheint ihm eine spritzig-heitre Linie zu liegen. Die Uraufführungen wurden mit Jubel begrüßt und mußten zum Teil wiederholt werden. Michael Raucheisen war der Meistersängerin ein Meisterbegleiter. Friedrich Herzfeld

Was echte Musikliebhaberei und ernster Fleiß vermögen, das zeigte die Aufführung Bachscher Motetten durch den **Reichling-Chor**, Leitung Dr. Walter Reichling. Die erfreuliche Tatsache, daß rein gesungen und die Tonhöhe eingehalten wird, ist festzustellen. Das im ganzen etwas zu langsame Zeitmaß ist immerhin positiv dahin zu beurteilen, daß damit die Undeutlichkeiten eines zu schnellen Tempos vermieden werden. Es fragt sich aber, ob in dieser grundsätzlich gemäßigten Bewegung die Sechzehntelkoloraturen so spitz stakkato gesungen werden müssen. Sollten die Grade der dynamischen Abstufung Sache privater Anschauung sein, so würde ich stärkere Grade vorziehen, besonders zwischen Cantus firmus, Choral und konzertierendem Chor. Der Sopran hat übrigens auffallend schöne Stimmen!

Das Orgelkonzert Prof. **Fritz Heitmanns** im Dom machte mit zwei großangelegten Werken des 19. Jahrhunderts bekannt, von denen die Sonate „Der 94. Psalm" das einzige Orgelwerk des mit vierundzwanzig Jahren verstorbenen Julius Reubke (1834 bis 1858), als gewaltiges und erschütterndes Zeugnis dieses jungen Genies packte, das seiner Zeit voraus eilte. Die düstere Frage zu Beginn, der Anstieg zu dem großen langen Schrei nach Erlösung im mittleren Teil und das schwer ringende, aber zäh sieghoffende Drängen im Schlußteil fanden in Fritz Heitmann den überlegenen Interpreten; er ließ ein den Hörer in Furcht und Mitleid bannendes Menschenschicksal vorüberziehen. Anziehend allein schon durch die Entstehungsursache rollte alsdann das den triumphalen Ausklang des Konzerts bildende große (ebenfalls einzige) Orgelwerk von Friedrich Klose vorüber, das als Niederschlag des unauslöschlichen Eindrucks von Bruckners Orgelimprovisationen brucknerische Geheimnisfülle und Pracht besitzt. Daß man auch dieses Werk fast nie hört, liegt wohl daran, daß es heute nur wenig Organisten mit Heitmannscher Virtuosität gibt. Der Schlußchoral im vollen Werk mit 4 Trompeten und 4 Posaunen war von hinreißender Wirkung! Dankbar war man auch für Mozarts Fantasie in *f*-moll (K.-V. Nr. 608), die den erhabenen Mozart der „Zauberflöte" zeigt. An Choralvorspielen hörte man zwei von Bach und zwei von Brahms, mittels des Rückpositivs wirklich wundersam registriert: Bachs „Wenn wir in höchsten Nöten sein" mit einer tremolierenden Gedacktflöte (wie Blockflöte) und Brahms „O Welt ich muß dich lassen" mit der milden Unda maris. So waren in der gleichen Vortragsfolge Helligkeit und Dämmerung, virtuoser Glanz und innerliches Versenktsein mit bester Ausgleichswirkung verteilt.

Den hochbegabten **Sava Savoff** muß man als eine der hervorragendsten Erscheinungen unter den jungen Pianisten bezeichnen. An seinem Klavierabend beglückte er durch wahre Naturdämonie. Das war Schubert! Das Schweben, Quellen und Tanzen, das Wehen und Rauschen im letzten Satz der Sonate *G*-dur op. 78 war einzigartig verwirklicht. Savoffs Anschlag ist bezaubernd; der prachtvolle Steinway-Flügel verdoppelte seine Kostbarkeit unter seinen Händen. Als Komponisten von positiver Eigenwilligkeit und höchster Konzentration der Mittel zeigten Savoff seine sechs „Improvisationen über bulgarische Volkslieder". Das eindringlich Beschwörende wie das psalmodisch Rezitierende der verschiedenen bulgarischen Volksliedtypen wird hier in vertieftem Ausdruck wiedergegeben. Savoff schloß mit Liszts „Funérailles". In den begeisterten Beifall konnte man aus guten Gründen einstimmen.

Ernst Boucke

Durch den fraulichen Reiz ihrer unstofflich-lichten Sopranstimme voll Süße und Weichheit und eines zartsinnigen künstlerischen Erlebens ist dem Hörer **Adelheid Armholds** Wirken auf dem Konzertpodium so lieb geworden. Leider meldet sich bei der technischen Führung der kostbaren Mittel ein neuerdings gewisses Bedenken: die Ansatzbehandlung wird irritiert durch gezwungene Einstellung des Tonapparats (Herabdrücken des Unterkiefers,

Pressung des Kehlkopfes). Darunter muß die Erfassung der Höhenlage, namentlich im Forte, leiden. Der Hinweis geschieht nicht aus Krittelei, sondern aus dem heißen Wunsche, dieses schöne Material voll erhalten zu wissen. Das mit klugem Bedacht ausgesuchte und thematisch fein gegliederte Schubert-Programm der Veranstalterin wurde in seinem Eindruck durch die Noblesse der musikalischen Nachgestaltung bestimmt. Raucheisen begleitete stimmungsvoll, im „Hirt auf dem Felsen" entlockte Adolf Mützelburg seiner Klarinette edle Kantilenen.

Nach dem Kittel-Chore gedachte auch der **Berliner Volkschor** des 125. Geburtstages von Guiseppe Verdi mit einer eindringlichen Wiedergabe des genialen Requiems. Der stattliche und geschulte Klangkörper wird von Georg Oscar Schumann dramatisch steigerungsstark und ausdrucksbeseelt eingesetzt. Eine größere Klarheit der stimmigen Aufgliederung, eine noch stärkere Ausprägung des Deklamatorischen und eine gestrafftere Ausformung der Zeitmaße könnte angestrebt werden, wenn der Chor wieder einmal der Aufgabe gegenübertritt. Schon jetzt zeigte aber der junge, energische Dirigent seine Fähigkeit zu führen und zu begeistern. Das Landesorchester nahm lebendigen Anteil an der Aufführung. Das Soloquartett war besetzt mit Minna Ebel-Wilde, Maria Elisabeth Hamann, Hans Sträter und Prof. Albert Fischer, also mit vortrefflichen Oratorienkräften. Die Schwierigkeiten der Intonationsangleichung waren im Zusammenwirken der vier Stimmen noch nicht ganz gemeistert, wohl aber war die Auffassung vertieft.

Dr. Wolfgang Sachse

Westdeutsches Musikleben

München-Gladbach

Die im Sommer günstig begonnenen musikalischen Kammerspiele im Hofe der ehrwürdigen Abtei litten einerseits stark unter der Ungunst der schlechten Witterung, andererseits hatte man den Fehler gemacht, die Tanzgruppe des Krefelder Theaters zum Gastspiel zu verpflichten, ohne zu bedenken, daß der Fußboden des Abteihofes sich nach hinten zu senkt, so daß die hinten sitzenden Zuschauer nur die Köpfe der Tanzenden zu sehen bekamen.

Die neue Theater-Spielzeit wurde am 17. September mit Verdis „Aida" eröffnet und führte überwiegend neue Kräfte ins Treffen; in der Titelrolle stellte sich Margarethe Haberland vor und führte einen in der Mittellage klangvollen Sopran vor, dem man in der Höhe noch mehr strahlende Kraft wünschen möchte. Heinrich Kuppinger sang den Radames mit ausgiebigem dramatischem Tenor. Nicola Solomatine ist im Besitze eines lyrischen weichen Basses, Otto Pflugradt dagegen imponierte durch kraftvolle Tiefe und würdevolles Spiel. Von „der alten Garde" waren tätig Marion Pöppelmann, der die lyrischen Episoden mehr als die kraftvollen liegen, und Albert Bock, der dem Amonasro größte Leidenschaft verlieh, ohne jemals die Grenzen des schönen Kunstgesanges zu verlassen. Die Chöre hatte Luitpold Meyer, die Tanzgruppe Ingo Theß sicher vorbereitet, die neue Solotänzerin Tilla Bostel führte sich ausgezeichnet ein. Soweit die Kaiser Friedrich-Halle mit ihrer kleinen Bühne es zuläßt, waren die Bühnenbilder von Helene Gliewe wie auch die Spielleitung Dr. Albert Wiesners vortrefflich. Operndirektor Theodor Wünschmann gab Verdis Musik, was ihr zukommt und faßte mit sicherer Hand alle Fäden zusammen, so daß er mit Hilfe unseres ausgezeichneten Städtischen Orchesters eine imponierende Leistung hinstellte, die ihm ein rühmliches Zeugnis ausstellte.

Wie bereits gemeldet wurde, mußte unser allerseits geschätzter Generalmusikdirektor Hans Gelbke nach fast vierzigjähriger Tätigkeit wegen ernster Erkrankung sein Amt zur Verfügung stellen. Man will sich in diesem Winter für die Symphoniekonzerte mit einer Zahl von Gastdirigenten behelfen, während die Leitung der Cäcilia-Konzerte von Theodor Wünschmann übernommen wurde. Das erste Symphoniekonzert leitete Generalmusikdirektor Rudolf Schulz-Dornburg vom Reichssender Köln. Seine musikalischen Qualitäten sind bekannt. Es möge deshalb genügen, festzustellen, daß es ihm bis auf einige Kleinigkeiten gelang, dem Orchester seine temperamentvolle Auffassung aufzuzwingen. Als Solist war Enrico Mainardi (Rom) gewonnen worden, der mit Robert Schumanns Violoncellokonzert eine respektable Leistung darbot und sehr gefeiert wurde.

Ein Kammermusikkonzert war dem Schaffen des hiesigen Komponisten Robert Bückmann gewidmet. Zur Debatte standen Instrumentalwerke und Lieder. Den Reigen eröffnete eine viersätzige Musik für Oboe und Klavier, die überwiegend humorvoll konzipiert ist und in dem Scherzo ein feinempfundenes Kabinettstück besitzt. Eine Serenade Nr. 2 für Oboe, Violine und Bratsche verwendet die Instrumente mit großem Geschick und gibt ihnen reichlich Gelegenheit, Humor und Witz zu entfalten. In dem zum Schluß gespielten Streichquartett stellte sich Bückmann eine höhere Aufgabe, die er mit anerkennenswertem Geschick löste. Bückmanns kompositorisches Können und sein Streben, ausgetretene Pfade zu vermeiden, sind unbedingt anzuerkennen, wenn er auch in letzterer Hinsicht mitunter ziemlich weit geht. Seine Lieder müssen eigentlich Gesänge genannt werden, weil die Singstimme nicht im Vordergrunde steht, sondern mehr rezitierend sich beteiligt und den Instrumenten die Hauptführung überläßt. Hinzu kommt, daß sie durchweg auf elegischen Texten aufgebaut sind, so daß sie aus dem Mangel an Abwechslung ermüdend wirken. Maria Schopen führte ihre schwierige Aufgabe mit Sicherheit und gefühlvollem Vortrage durch. Auch in der „Kammermusikvereinigung des Städtischen Orchesters Düsseldorf" (Leitung: M. Schüßler) und dem Oboisten Paul Helsinger standen dem Komponisten ausgezeichnete Kräfte zur Verfügung.

Karl Kämpf

Kleine Mitteilungen

Die Nachrichtenstelle des Braunschweigischen Staatsministeriums teilt mit: „Der Braunschweigische Minister für Volksbildung hat mit Genehmigung des Reichsministers des Innern und des Reichsministers für Volksaufklärung und Propaganda beschlossen, das Braunschweigische Landestheater in **„Braunschweigisches Staatstheater"** umzubenennen. Damit wird die große Tradition unseres Theaters und der hohe Stand seiner künstlerischen Leistungen durch die Einreihung in den Kreis der anderen Staatstheater des Reiches auch äußerlich anerkannt." — Ebenfalls in

Braunschweig fand die Einweihung einer „Musikschule für Jugend und Volk" statt, für die die Stadtverwaltung ein Gebäude angekauft und zur Verfügung gestellt hat. Die Stadt übernimmt ferner den Betrieb der Schule, besoldet die Lehrkräfte und stellt die übrigen Mittel zur Verfügung. Bei der Eröffnung gab der Oberbürgermeister bekannt, daß die Reichsmusiktage der HJ. 1939, wie schon einmal 1936, wahrscheinlich wieder in Braunschweig abgehalten werden.

Unter Vorsitz von Ernst Hohner (Trossingen) und in Anwesenheit des Präsidenten der Reichsmusikkammer, Prof. Dr. Raabe, versammelten sich die Vertreter von **Industrie, Handwerk und Handel des Musikinstrumentengewerbes** im Verwaltungsausschuß der Arbeitsgemeinschaft. Geschäftsführer Martin ging in seinem Jahresbericht von der Erkenntnis aus, daß die Pflege der Musikkultur eine wesentliche Grundlage für das Schaffen jedes einzelnen im Gewerbe Tätigen bilde, und daß ein stärkerer Zusammenschluß der Gruppen des Musikinstrumentengewerbes erfolgen müsse. Er berichtete von den vielseitigen Arbeiten im verflossenen Jahre und erwähnte im einzelnen Maßnahmen auf wirtschaftlichem und kulturellem Gebiet zur Förderung des Geigenbaues und der Klavierindustrie. Sein Bericht schloß nach einem Rückblick auf die 1. Reichstagung des deutschen Musikinstrumentengewerbes mit dem Hinweis auf eine ganze Reihe von Aufgaben, die von der Arbeitsgemeinschaft im kommenden Jahr zu lösen sind. Sie erstrecken sich auf Nachwuchsfragen und Leistungssteigerung sowie auf Durchführung einer Gemeinschaftswerbung.

Ein **Opernfilm „Louise"** nach dem gleichnamigen Werk von Gustave Charpentier, wird zur Zeit in Paris gedreht. Das Drehbuch schrieb der bekannte französische Schriftsteller Roland Dorgelès, die Hauptrolle spielt die amerikanische Sängerin Grace Moore.

Der Vorsitzende der Bach-Gesellschaft von New Jersey, Dennis, erhob schärfsten **Protest gegen die in den Vereinigten Staaten üblich gewordene Entwürdigung der Musik Johann Sebastian Bachs** und anderer Klassiker durch Jazzkapellen. Dennis verlangt entsprechende Maßnahmen zum Schutz der Musik des deutschen Meisters und gegen derartigen Unfug, der religiöse und ästhetische Gefühle und den guten Geschmack verletze.

In der staatlichen Hochschule für Musikerziehung und Kirchenmusik, Berlin-Charlottenburg, wurde im Auftrage des Reichserziehungsministeriums ein **Lehrgang für die Leiter und Lehrer der neu zu errichtenden Musikschulen für Jugend und Volk**, der in Verbindung mit der Reichsjugendführung durchgeführt wird, mit einer Feierstunde eröffnet, bei der Regierungsrat Dr. Miederer als Vertreter des Ministeriums, Hochschuldirektor Prof. Dr. Eugen Bieder und der Musikreferent der Reichsjugendführung, Wolfgang Stumme, sprachen.



Personal-Nachrichten

Der Lehrer an den Essener Folkwangschulen Prof. **August Weweler** wurde siebzig Jahre alt. Weweler hat sich als aufrecht deutscher Komponist von Orchester- und Kammermusikwerken sowie von Chormusik und Opern einen Namen gemacht. Mit der polemischen Schrift „Ave musica" (1913) nannte er gewisse Dinge schonungslos beim Namen. In Essen wirkt er seit 1934.

Der bekannte Pianist Prof. **Friedrich Wührer**, der seit 1936 als Leiter der Meisterklasse in Kiel lebt, wurde in gleicher Eigenschaft an die Hochschule für Musik in Wien berufen, an der er schon einmal lehrend tätig war und an der er auch seine Ausbildung erfahren hat.

Prof. **Alfred Sittard**, der verdiente Direktor des Staats- und Domchors in Berlin, feiert heute, am 4. November, seinen 60. Geburtstag. Aus redaktionellen Gründen können wir sein Bild und die Würdigung seines Schaffens erst im nächsten Heft bringen.

Die Reichsmusikkammer beging am 26. Oktober durch eine schlichte Feier den 70. Geburtstag ihres ehrenamtlichen Mitarbeiters **Wilhelm Donath.** Als Anerkennung für seine seit Bestehen der Kammer geleistete Arbeit wurde ihm im Namen des Präsidenten und der Gefolgschaft eine Führerbüste überreicht.

Mit Zustimmung von Reichsminister Dr. Goebbels hat Reichsintendant Dr. Glasmeier den bisherigen Intendanten des Reichssenders Saarbrücken, **Dr. Raskin**, zur Erledigung besonderer Aufgaben in die Zentrale der Reichsrundfunk-Gesellschaft berufen.

Reichsminister Dr. Goebbels hat den bisherigen Sendeleiter des Reichssenders Saarbrücken **Karl Mages** zum Intendanten dieses Senders bestellt.

Im Alter von achtunddreißig Jahren ist in Koblenz Intendant **Richard Werkhäuser**, der Leiter des dortigen Stadttheaters, gestorben.

Die bekannte französische Pianistin **Magda Tagliafero** wurde zum Offizier der Ehrenlegion ernannt.

Univ.-Prof. Dr. **Alfred Lorenz** in München wurde vom Präsidenten der Deutschen Akademie zum Leiter der wissenschaftlichen Abteilung für deutsche Musik ernannt.

Theater und Oper

Berlin. Die Uraufführung der Oper „Peer Gynt" von Werner Egk in der Staatsoper ist auf den 23. November festgesetzt worden.

Hamburg. Die Hamburgische Staatsoper wird unter Leitung des Staatskapellmeisters Dr. Hans Schmidt-Isserstedt und des Generalintendanten Heinrich K. Strohm im Laufe der Spielzeit die Erstlingsoper von Friedrich Walter, „Königin Elisabeth" zur Uraufführung bringen.

Hildesheim. Der Saarbrücker Generalmusikdirektor Heinz Bongartz ließ in Hildesheim seine Operette „Die weiße Maske" zur Uraufführung bringen. Der von Paul Hensel-Haerdrich stammende Text behandelt eine Episode aus dem Leben des westfälischen „Königs Lustig".

Krefeld. Verdis „Aida" wird in einer Neuinszenierung durch Hans Schlete unter musikalischer Leitung von Musikdirektor Werner Richter-Reichhelm im November herausgebracht werden. In die bühnenbildnerischen Aufgaben teilen sich Fritz Huhnen und Paul Mehnert.

Paris. Die Große Oper bereitet die Erstaufführungen der beiden erfolgreichen neuen Opern von Richard Strauß, „Daphne" und „Friedenstag" vor. Die Übersetzung ins Französische stammt von Jean Chantavoine.

Saarbrücken. Die Freiheitsoper „Magnus Fahlander" des Berliner Komponisten Fritz v. Borries kommt zur Feier des 9. November als erstes zeitgenössisches Werk im neuen Gautheater zur Erstaufführung.

Konzert-Nachrichten

Berlin. Am 16. Oktober fand in der Neuen Philharmonie ein Sängertreffen der Polnischen Gesangschöre in Deutschland statt. Ein Chor aus Westfalen unter Leitung des Dirigenten J. Klonowski brachte sogar ein eigenes Orchester mit, und der bekannte Männerchor aus Posen „Haslo" vertrat die Chorvereine Polens. Die Berliner Polnischen Sangesfreunde waren mit acht Chören angetreten, darunter einigen, die ihr vierzigjähriges Jubiläum feiern konnten.

— Der für den 3. November in der Philharmonie angesetzte Lieder- und Arienabend von Celestino Sarobe muß anderer Dispositionen wegen auf ein später bekanntzugebendes Datum verlegt werden. Gelöste Karten behalten Gültigkeit.

— Der junge aufstrebende Berliner Organist und Cembalist Fritz Kohlhase gibt am 6. November im Eosander-Saal des Charlottenburger Schlosses einen Abend mit alter Orgel- und Cembalomusik von Bach, Froberger, Buxtehude und Pachelbel.

— Johannes Strauß, der deutsche Chopin-Spieler, gibt am 9. November im Beethoven-Saal seinen ersten diesjährigen Chopin-Abend unter Voransetzung eines modernen Werkes von Kornauth.

— Der 1. Klavierabend von Alexander Roediger findet am 11. November im Beethoven-Saal statt. Im Programm: Bach-Busoni, Beethoven, Schubert, Chopin.

— Maria Dombrowsky hat für ihren Klavierabend am 11. November im Bechstein-Saal folgendes Programm gewählt: J. S. Bach, Beethoven, Max Trapp (Sonatine), Schumann.

— Werke von Erich Goebel, Horst Moa Karjaharju, Fritz Lintl und Helmut Soldat gelangen am 5. Dezember im Bechstein-Saal durch Fritz Müller-Dehnrich (Tenor) und Kurt Adami (Klavier) zur Uraufführung.

Rom. Die Konzertsaison beginnt am 4. November. Neben Bernardino Molinari werden als Dirigenten tätig sein: Richard Strauß, Schuricht, Herbert Albert, Kleiber, Strawinsky, Mascagni, Marinuzzi, Gui, Georgescu, Defauw u. a.

Siegen. Hermann Grabners „Segen der Erde" fand unter Leitung von Dr. Rudolf Werner eine warme Aufnahme. Die liebliche, klangselige „Idylle", eine Kantate für Tenor- und Baritonsolo, gemischten Chor und kleines Orchester von Rudolf Werner erfuhr durch den Komponisten eine vollendete Wiedergabe. Als drittes modernes Werk brachte Dr. Werner Hermann Reutters „Gesang des Deutschen" für Sopran- und Baritonsolo, gemischten Chor und Orchester. Ausführende waren der Siegener Musikverein (Leitung Dr. Werner), der Chor der Lehrer und Lehrerinnen (Leitung Studienrat Wettig), Aenny Siben, Fritz Kohl, Erich Meyer-Stephan und das Städtische Orchester Witten.

Aus Künstlerkreisen

Kapellmeister **Hilmar Weber** vom Reichssender Leipzig wurde vom Internationalen Programmaustausch in Berlin eingeladen, ein „Europäisches Konzert" mit Kammersängerin Tiana Lemnitz und Kammersänger Helge Roswaenge als Solisten zu dirigieren. Außerdem wurde er vom Reichssender Wien für ein KdF.-Konzert mit den Wiener Symphonikern gewonnen.

Der Reichssender Köln brachte vor einiger Zeit unter Kapellmeister Kühn die „Kleine Festmusik" von **Werner Trenkner.** Dieselbe erklang vorher unter Leitung von Dr. Buschkötter im Reichssender Stuttgart.

Staatskapellmeister **Karl Elmendorff** (Berlin-Mannheim) wurde aufgefordert, zwei Aufführungen von „Tristan und Isolde" an der Großen Oper in Paris zu dirigieren. Ferner wurde er eingeladen, ein Konzert in Bukarest und eines in Brüssel zu leiten.

Der Magdeburger Domchor wird unter Leitung von Bernhard Henking auf seiner diesjährigen Herbstreise in Lüneburg, Bremen, Cuxhaven und Hannover Motetten von **Hans Chemin-Petit** singen.

Ein Duo für Flöte und Bratsche des Berliner Musikschriftstellers **Walter Abendroth** kam im Reichssender München erfolgreich zur Wiedergabe.

Die junge Kölner Geigerin **Nora Ehlert** spielte mit außergewöhnlichem Erfolg in Bad Elster Mozarts Violinkonzert *A*-dur, in Jena Tschaikowskys Konzert, in Aachen das Brahms-Konzert. Weitere Symphoniekonzerte folgen in Solingen, München-Gladbach, Gelsenkirchen mit Werken von Spohr, Schubert, Tschaikowsky. Ende November spielt Nora Ehlert in Königsberg im Konzert „Stunde der Musik" und im Reichssender Königsberg.

Das **Münchner Klaviertrio** (Franz Dorfmüller, Hans König, Oswald Uhl) brachte das nachgelassene und kürzlich von Prof. Ernst Bücken und Karl Hasse neu herausgegebene Klaviertrio in *A*-dur von Johannes Brahms im Herkules-Saal in München zur dortigen Erstaufführung.

Heinrich Hofer vollendete eine Komposition „Lyrische Tänze" für Klavier, die von der Schweizer Pianistin Bertie Biedermann vor ihrer Amerikareise in Berlin, Breslau und Greifswald zur Erstaufführung gebracht wird.

Karl Ueters 1. Symphonie gelangt in diesem Winter in Frankfurt unter Franz Konwitschny, in Baden-Baden unter G. E. Lessing zur Aufführung. Seine 2. Symphonie wurde, ebenfalls für diese Saison, von Bruno Vondenhoff zur Uraufführung in Freiburg i. Br. angenommen.

Lotte Schrader, die kürzlich mit großem Erfolg in der Berliner Volksoper als Marschallin im „Rosenkavalier" gastierte, wurde von Generalintendant Meißner eingeladen im Rahmen des Gastspiels der Frankfurter Oper in Athen die Brünhilde im „Ring" zu singen. In Belgrad singt die Künstlerin die Fricka im „Rheingold".

Der Organist Ernst Weigel brachte eine Passacaglia über *B–A–C–H* von **Heinrich Funk** (Jena) erfolgreich zur Uraufführung.

Nachdem Prof. **Elly Ney** vor kurzem vor überfüllten Sälen im Memelgebiet spielte, konzertierte sie nunmehr in mehreren Städten in Holland. Am ersten Abend spielte sie vor ausverkauftem Hause mit dem Concertgebouw-Orchester unter Prof. W. Mengelberg.

Die Oper „Tobias Wunderlich" von **Joseph Haas** wird infolge des großen Erfolges am Staatstheater in Kassel in der zweiten Spielzeit wieder aufgenommen, nachdem auch ein mehrmaliges Gastspiel der Kasseler Oper an der Staatsoper in Berlin die bedeutende Publikumswirkung des Werkes aufgezeigt hatte. In Danzig, Königsberg und Harburg-Hamburg befindet sich die Oper in Vorbereitung. Graz, Gießen und Bonn kündigen sie an.

Verantwortlich für die Schriftleitung: Für den Teil „Berliner Musikleben" wie für alle Berlin betreffenden Beiträge: Paul Schwers, Berlin-Südende, Doelle-Straße 48. — Verantwortlich für den gesamten übrigen redaktionellen Inhalt: Dr. Richard Petzoldt, Berlin-Wilmersdorf, Rudolstädter Straße 127. — Verantwortlich für den Anzeigenteil: Elly Schumacher, Berlin-Südende, Doelle-Straße 48. — Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel, Leipzig C 1. Erfüllungsort und Gerichtsstand Leipzig. III. Vj. D. A. 940

Nummer 45 · 11. November 1938

Allgemeine Musikzeitung

Rheinisch-Westfälische Musikzeitung · Süddeutscher Musikkurier
Berlin · Leipzig · Köln · München
65. Jahrgang



Professor Alfred Sittard
der Direktor des Staats- und Domchores in Berlin,
vollendete am 4. November das 60. Lebensjahr

Postversand ab Leipzig

ALLGEMEINE MUSIKZEITUNG

Hauptschriftleitung und Geschäftsstelle: Berlin-Südende, Doelle-Straße 48 • Fernspr. 75 12 38

Telegramm-Anschrift: Musikzeitung Berlin-Südende. Bankkonto: Deutsche Bank und Diskonto-Gesellschaft, Depositenkasse L III, Berlin-Tempelhof. Postscheckkonto: Berlin 283 28. Zu beziehen durch die Geschäftsstelle Berlin-Südende, Doelle-Straße 48, und Köln a. Rh., Am Hof 30—36, sowie durch alle Musikalien- bzw. Buchhandlungen und Postanstalten. **Geschäftsstelle für die Rheinprovinz und Westfalen:** Musikalienhandlung P. J. Tonger, Köln a. Rh., Am Hof 30—36; Fernsprecher 225948; Postscheckkonto: Allgemeine Musikzeitung Köln 55923 • Schriftleitung: Studienrat Alois Weber, Köln-Deutz, Markomannenstraße 12; Fernsprecher 12674
Geschäftsstelle für München und Süddeutschland: Süddeutsche Konzertdirektion Otto Bauer, G.m.b.H., München, Wurzer Straße 16, u. Musikalienhandlung Otto Bauer, München, Maximilianstraße 5 • Stadtauslieferungsstelle für Groß-Berlin: Bote & Bock, Berlin W 8, Krausenstraße 61 • Auslieferung in Leipzig: Breitkopf & Härtel, Leipzig C 1, Nürnberger Straße 36—38 • Die Zeitung erscheint jeden Freitag, vom 15. Juli bis 1. September zweiwöchentlich • Bezugspreis durch Postzeitungsamt und den Buchhandel bezogen RM. 6.25 vierteljährlich einschließl. Bestellgeld • Bei Versand nach dem Ausland werden Porto und Streifbandkosten berechnet • **Preis der Einzelnummer RM. 0.70**

Anzeigenpreise werden nach Millimeterzeilen berechnet. Zur Zeit gilt Preisliste Nr. 5 vom 1. Januar 1938. Ausführliche Auskunft auf schriftliche Anfragen
Für unverlangt eingesandte Manuskripte keine Gewähr. Rückporto ist beizufügen

Allgemeine Musikzeitung

Wochenschrift für das Musikleben der Gegenwart

RHEINISCH-WESTFÄLISCHE MUSIKZEITUNG / SÜDDEUTSCHER MUSIK-KURIER

Herausgeber: Paul Schwers

65. Jahrgang — Berlin, Leipzig, Köln, München, 11. November 1938 — Nummer 45

Der goldene Mittelweg

Gedanken zur Hausmusik von Ernst Boucke

Es gab einmal (nicht: „es war einmal") eine sichere Straße durch das Reich der Töne, auf der wanderten Künstler und Dilettanten Arm in Arm, so daß man sie von weitem kaum unterscheiden konnte. Das war in der Spätrenaissance, kurz vor 1600; wenn dann die breite Straße von Opernkünstlervolk und den Oratoriensolisten in Anspruch genommen wurde, so blieben die Kammermusiker und Dilettanten doch auf dem abzweigenden, schmal nebenherlaufenden Sommerweg einander zugesellt und wandelten so durch die Zeiten bis zur guten Mitte des 18. Jahrhunderts. Da fingen auch die Kammermusiker an, sich von den Dilettanten zu trennen und auf einem neu abzweigenden, für die Dilettanten ungangbaren Pfad steilen Höhen zuzustreben. Den Dilettanten blieb der noch schmaler gewordene Pfad des Liedes (des Kunstliedes, wohlgemerkt), aber wiederum gute anderthalb Jahrhunderte später, da hatte auch dieser Weg, der wenigstens immer den goldenen Boden des musikalischen Handwerks gehabt hatte, aufgehört, sich verloren ... Da begannen die zur Untätigkeit und nur noch zum Hören verurteilten Dilettanten sich nach der alten Zeit, in der alle Musik auch ihre Musik gewesen war, zurückzusehnen, und suchten mit der alten Musik die alte, sichere Straße wiederzufinden; die ward nicht wiedergefunden, wenigstens aber der Sommerweg der schlichten, altklassischen Kammermusik, nun noch viel schmaler geworden und sich durchs enge Tal ohne Aussicht schlängelnd, während rechts und links oben im Sonnenglanz des öffentlichen Interesses die Höhenwege der Symphonik und der virtuosen Kammermusik ohne jede Verbindung zum Mittelweg entlang liefen und noch laufen. Während man längst dazu kam, die stolze Abgesondertheit des glanzvollen Eigenweges der Symphonik, Oper und großen Chormusik als selbstverständlich zu betrachten, hat man sich immer wieder gefragt, ob denn nicht zwischen dem „aussichtslosen" Dilettantenpfade und dem der künstlerischen Kammermusik ein neuer goldener Mittelweg oder wenigstens gelegentliche Querverbindungen geschaffen werden könnten.

Diese Frage, die uns heute mehr denn je bewegt, wurde schon zu einer Zeit, als sich die virtuose Kammermusik etwa seit einem halben Menschenalter über die Liebhaberfähigkeiten erhoben hatte, um 1780, angeschnitten und von einem im Sinne des Dilettanten, vom andern im Sinne des Künstlers beantwortet. So schreibt Karl Ludwig Junker in seinem „Musikalischen Taschenbuch", Freiburg 1784, einem sehr lesenswerten, für seine Zeit außerordentlich deutsch gerichteten Büchlein über die Musik des Livornesers Cambini: „Er hat auch viele große und concertirende Sinfonien und Quatros für das Concert spirituel geschrieben; sie sind gut, aber sie können nur von Virtuosen aufgeführet werden; sie sind also ihrer Schwierigkeiten wegen nicht gemeinnützig genug." (Sperrungen, auch im folgenden, vom Verfasser.) Ferner über den aus Koburg gebürtigen, in Kassel wirkenden Kellner: „Seinen Kompositionen fehlt Bachische Vollwichtigkeit und Charakter der Deutschheit; sie sind oft zu durchsichtig, zu leer . . . Überhaupt scheint uns in Cassel ein tüchtiger Hauskomponist, wenigstens fürs Große, zu fehlen." Junker fordert also Hausmusik, die nicht nur als Musik „für den Hausgebrauch" relativen musikalischen Wert, sondern absoluten, hohen Wert, „bachische Vollwichtigkeit" besitzt; das ist ihm gleichbedeutend mit „Deutschheit"! Fürwahr ein hoher, unbedingt Zustimmung heischender Standpunkt! Es ist Junker immer um solide Musik zu tun; an dem in Ohrdruff geborenen Buttstedt lobt er: „Seine Claviersachen sind in der Bachischen Manier geschrieben, das heißt kernhaft, ohne Tändeley . . . doch man will jezt nur lauter La lirum larum leyer"; an dem Züricher v. Muralt, Offizier bei der Pariser königlichen Schweizergarde, tadelt er bei allem „delikaten Violinspiel", es schiene „die französische Luft ihn zu sehr bestimmt zu haben für das Zärtliche und Schmachtende". Junker ist also für uns dadurch bedeutend, daß er in einer schmachtenden Zeit eintritt für Bach und die Deutschheit, und beide will er vereinigt sehen in der Hausmusik.

Vernehmen wir nun die Stimme des für die Künstler Sprechenden, der die Laien zu wirklichen Kennern heranbilden will, damit sie das ihnen im öffentlichen Konzert Gebotene besser würdigen: Johann Nikolaus Forkel, Universitätsmusikdirektor in Göttingen, der erste Bach-Biograph, macht 1780 in seinen „Genaueren Bestimmungen einiger musikalischer Begriffe“ („Zur Ankündigung des akademischen Winter-Concerts von Michaelis 1780 bis Ostern 1781“) die bemerkenswerte, auch für heute noch gültige Feststellung, das Dilettieren führe dazu, „daß wir bey dem Genusse eines wahren Kunstwerks fast immer glauben, der Künstler sey zu künstlich ... Wir begnügen uns mit dem Grade unserer Kunstliebhaberey allzusehr“, und so käme es, „daß wir in den Werken der schönen Künste und Wissenschaften so gerne und häufig nur das mit wahrer Teilnehmung schätzen und lieben, was von einer gewissen Mittelmäßigkeit, oder (man mögte fast sagen) so beschaffen ist, daß wir es zur Not eben so gut hätten machen können. Schöne Künste und Wissenschaften vertragen diese Mittelmäßigkeit am allerwenigsten; uns über diese zu erheben, muß also unsere angelegenste Sorge sein“. Forkels Äußerungen beruhen auf den in seiner Zeit häufiger werdenden Erfahrungen mit Musikliebhabern, die im Gefühl schwelgten und denen auch hier galt: „Name ist Schall und Rauch, umnebelnd Himmelsglut“, d. h. Sachkenntnis und exaktes Können traten zurück; Junker dagegen glaubte noch, daß die Musikliebhaber kernhafte, solide, ernste Kunst darstellende Musik begreifen und spielen könnten; die Aussagen beider charakterisieren das Janusgesicht ihres Zeitalters.

Unser Zeitalter wird gekennzeichnet durch die besondere Schärfe der Spaltung in „alt“ und „neu“ bzw. in „nicht modern“ und „modern“, womit nicht gesagt sein soll, daß im Modernen, das zum Teil immer aus vergänglichem Modischem besteht, alles Heil liege (unter „nicht modern“ soll auch „zeitlos“ verstanden werden). Dieser Januskopf unseres Zeitalters erhebt sich zudem auf einem ganz anderen Postament als der von 1780: auf dem Postament der Technik. Noch vor fünfunddreißig Jahren trugen die der Musik überhaupt gewidmeten Spalten der Zeitschrift „Daheim“ die Überschrift „Hausmusik“; die hier stehenden Aufsätze bezogen sich nur auf den Ausschnitt Musik, der im Haus, d. h. mit dort vorhandenen Instrumenten gemacht werden konnte. Heute muß man, realistisch gesehen, unter Hausmusik die gesamte Musik auf Schallplatten und im Rundfunk mitverstehen. Zu der Unterscheidung „alt“ und „neu“ tritt also für die Hausmusik noch die hinzu, ob sie von Hausmusizierenden ausgeführt oder von Haushörern auf der Schallplatte oder im Rundfunk genossen wird. Nach dem Gesetz der Trägheit werden viele, die früher, um bei sich zu Hause Musik zu haben, sich anstrengen mußten, diese selber zu machen, heute als aktive Hausmusikanten ausfallen. Wenn diese Liebhaber dafür dann Schallplatten- und Rundfunkmusik, obwohl zu Hause, doch in richtiger Konzertform genießen, d. h. nicht dabei mit Zeitungen rauschen und sich unterhalten, so hat das etwas für sich. Nicht so leicht zu befriedigen sind die Hausmusizierenden, die anspruchsvolle neue Musik selbst spielen wollen. Ein junger Dr. jur. und Referendar, Angehöriger des gutsituierten Bürgerstandes, der bei sich zu Hause mit Freunden regelmäßig und auf solider technischer Grundlage Quartett spielt, sagte mir kürzlich: „Wir würden sehr gern das neue Quartett von H., das ich in Stuttgart uraufführen hörte, spielen, aber es ist zu schwer, zu kompliziert“ (siehe Junker!). Eine ebenfalls dem gutsituierten Bürgerstand angehörende Dame mit feinem, durch jahrzehntelange Konzertbesuche erprobtem Musikverständnis fand eine neue Motette (an sich einfach; dem Verfasser bekannt) nicht aufs erste Anhören verständlich, und zwar gerade in ihrem „gearbeitetsten“, mit Forkel zu sprechen, „künstlichsten“ Teil, dem Fugato. In diesem Fall ist durchaus mit Forkel zu raten, daß der im Sinne des Gefühlsgenusses nicht auf seine Kosten gekommene Hörer sich die Mühe nicht verdrießen lassen soll, durch Eindringen in die Gestaltsstruktur des zunächst spröden Werkes zu höherem Verständnis, höherer Würdigung und damit höherem Genuß zu gelangen.

Im ersten Fall ist nicht so leicht zu raten. Junker konnte als Vorbild für neue Hausmusik Bach nennen, der damals noch zur weiteren Gegenwart gehörte; waren doch viele um 1780 Lebende auch Bachs Zeitgenossen gewesen (vielleicht Junker selbst?); welches am Anfang des 20. Jahrhunderts stehenden Musikers Werke aber kämen heute als Vorbilder von bachschem Werte für die Hausmusik in Frage? Vielleicht ein kleiner Ausschnitt der Werke Regers, des Erben Bachs im 20. Jahrhundert, dessen sensible und gelegentlich überkünstelte Schreibart meist ausgesprochene Virtuosenmusik hervorgebracht hat. Die Notlage erkennend, sind jetzt eine Reihe namhafter Komponisten dazu übergegangen, neben ihrer schweren und schwierigen Kunstmusik absichtlich etwas leichter gehaltene „Hausmusik“ zu schreiben, während eine Anzahl nicht namhafter Komponisten schon lange in bescheidener Erkenntnis ihrer Grenzen nur „Hausmusik“ schrieben. Ist das nun der goldene Mittelweg? — Liebhabern Mittelmäßigkeit zu bieten, die sie ohne geistige Aktivität sogleich überblicken können, ist — da hat der alte Forkel heute noch recht — Verrat an den dem Künstler anvertrauten Zuhörerseelen, bedeutet Senkung des allgemeinen musikalischen Geschmacks. Da ist die Schaffung von Hausmusik als solcher durch namhafte Komponisten schon ein gutes Werk; denn diese hat die nicht zu verachtende Aufgabe, den Laien in die ganz neuen Klänge und Melodietypen, wie sie ihm bei großen Werken neuer Musik in entmutigender Fülle entgegentreten, einzuführen, ihn an sie zu gewöhnen, ihn sie schätzen zu lehren; er muß außer der Klangseligkeit, in die ihn die Musik bis Richard Strauß sicher bettet, finden lernen, daß auch darüber hinaus wirkliche musikalische Schönheit möglich ist.

Aber dieses für den Vertreter der neuen Musik schon märchenhafte Ziel ist erst der Anfang des „goldenen Weges“. Wir müssen dahin kommen — und das können wir nicht durch Inangriffnahme eines hierzu aufgestellten Programms, sondern es nur hoffen und glauben — daß das, was unsere namhaften Komponisten an Kammermusik komponieren, Hausmusik wird, ohne daß es ausdrücklich als „Hausmusik“ komponiert wurde. Daß mir dabei eine technisch solide ausgebildete Hausmusiziergemeinschaft vorschwebt, erübrigt sich zu sagen. Weg mit allen Zugeständnissen an eine vorausgesetzte Primitivität! Sicherlich wird überall in der neuen Kammermusik Virtuosität vorhanden sein, und es wäre schade, wenn man diese geistreiche Verfeinerung des menschlichen Spieltriebes verneinen wollte; ebenso sicher aber werden Eingebungen offenbar werden, die Neues und Großes in schlichter, klarer Einfachheit verkünden. Solche Eingebungen werden es sein, die den künstlerischen Erlebniswillen feiner Hausmusiziergemeinschaften erfüllen werden. Dieses Einfache, über dem der Hausmusizierende bald technisch so steht, daß er es dann mit dem stärksten Ausdruck sagen kann, darf nicht mehr aus Absicht heraus einfach geformt worden sein, sondern aus der Art der Eingebung heraus. Dann wird die dünne, aber unendlich bedeutsame Kulturschicht der Hausmusizierenden neue Musik in ihrer ursprünglichen künstlerischen Dichte genießen und sie als Widerhall eigenen Wesens empfinden. Von der Würde und Schönheit dieses Zieles der musikalischen Kultur wird auch der überzeugt sein, der es vorderhand noch als utopisch ansieht!

Zum Tag der deutschen Hausmusik

Von Hildegard Burwick, Oppeln

Allgemein hat sich in der musikalischen Fachwelt die Erkenntnis durchgesetzt, daß von dem Wiederaufblühen der Hausmusik und des Laienmusizierens im weitesten Sinne die Zukunft des deutschen Musiklebens entscheidend abhängt. Amtliche Stellen der Reichsmusikkammer, private Vereinigungen und nicht zuletzt der Musikalienhandel, der Musikverlag sowie die Musikinstrumentenindustrie haben es sich zur Aufgabe gemacht, aus dieser Einsicht die praktischen Folgerungen zu ziehen und den Gedanken der Hausmusikpflege in die breiteste Öffentlichkeit zu tragen. In besonderem Maße geschieht das alljährlich am „Tag der deutschen Hausmusik".

Erfreulicherweise hat sich in den letzten Jahren mehr und mehr der Rundfunk, der leider von so vielen seiner Hörer noch immer als Ersatz für Hausmusik angesehen wird, in großzügiger Weise für die Werbung im Sinne einer wirklich lebendigen Musikpflege eingesetzt. Die Sendungen hatten bereits im Vorjahre vorwiegend pädagogischen Charakter und brachten außerdem Vorträge von im musikalischen Leben stehenden Persönlichkeiten, die das Gebiet der Hausmusik von verschiedenen Seiten her beleuchteten. Schließlich gelangte unter Mitwirkung namhafter Künstler wertvolle deutsche Hausmusik zum Vortrag. Die Werbung durch den Rundfunk wird am gleichen Tage durch eine große Zahl örtlicher Veranstaltungen in allen Teilen des Reiches unterstützt. Es ist selbstverständlich, daß die ihrer kulturellen Aufgaben bewußte Presse dem Thema „Deutsche Hausmusik" besondere Beachtung schenkt. Schulen, musikalische Lehranstalten und Privatmusiklehrer treten mit gleichartigen Veranstaltungen hervor.

So wird in jedem Jahr aufs neue die gesamte deutsche Öffentlichkeit aufgerufen, sich den Wert und die Bedeutung der Hausmusik zu vergegenwärtigen. Nun könnte es auf den ersten Blick so aussehen, als läge ein gewisser Widerspruch darin, Hausmusik, diese schlichteste und intimste Form des Musizierens, zum Gegenstand öffentlicher Werbungen und großer Kundgebungen zu machen. Wenn nämlich das häusliche Musizieren eine so selbstverständliche und bodenständige Angelegenheit geblieben wäre, wie uns dies aus früheren Zeiten überliefert ist, so bedürfte es so wenig des Redens, des Aufrufens, der Mahnung zur Pflege häuslichen Musizierens wie in den Zeiten der Renaissancehauskultur oder der Bürgerkulturen des 17. und 18. Jahrhunderts, wo niemand über Hausmusik diskutierte, weil sie eben lebendiges und unmittelbares Volkseigentum war.

Es ist kein Zufall, daß die materialistische Epoche auch den Verfall der Hausmusik mit sich brachte. Daran war nicht nur die Überflutung mit Sprechmaschinen und elektrischen Klavieren schuld. Der Grund lag tiefer: Hausmusik kann nur auf dem Boden der Gemeinschaft gedeihen. Hausmusik im rechten Sinne muß sich auf alle Stände und Schichten gleichmäßig erstrecken, auf die Gesamtheit des Volkes. Kaum ist deshalb der Boden für eine neue Blüte der Hausmusik günstiger und bereiteter gewesen als heute. Und wenn die vielversprechenden Anfänge gemeinschaftlichen Musizierens sich so weiter entwickeln, dann ist es nicht ausgeschlossen, daß unsere Zeit wieder als eine Blütezeit häuslichen und familiären Musizierens in die Musikgeschichte eingeht. Wir wissen heute, daß die Pflege kultureller Güter durchaus abhängig ist von der wirtschaftlichen und sozialen Lage eines Volkes. Mit dem Wissen um den deutschen Aufstieg verbinden wir Hoffnung und Glauben an eine Renaissance der Hausmusik.

Zum ersten Male wird sich in diesem Jahre auch die NS.-Frauenschaft in den Dienst dieser kulturellen Aufgabe stellen. Denn wenn Hausmusik eine Angelegenheit des Hauses ist, so ist sie damit auch eine Angelegenheit der Frau. Es muß ihr Bemühen sein über die Anschaffung eines Rundfunkgeräts hinaus, eine musikalische Heimstätte zu schaffen, in der sich jeder, jenseits höher repräsentativer Ansprüche, künstlerisch-musikalisch betätigen kann und sich damit Werte aneignen, die ihm keine Form der Vergnügung, kein sportlicher Kraftaufwand zu bieten vermag. Daß der Rundfunk viel zu weitgezogene Aufgabengebiete hat, um hier als Konkurrenz aufzutreten, das weiß jeder, der bewußt in der Gegenwart lebt. Er weiß aber auch oder erfährt es, wenn er selbst musiziert und also schöpferisch tätig ist, daß keine Freude des Hörens das häusliche „Selber-Musizieren" ersetzen kann.

Inmitten der Hast und Schwere des Alltags, an dem wir so oft müde und mutlos werden, gibt es für uns zwei treue, zuverlässige Helfer, die uns reich und froh und bereit zum Lebenskampf machen: das Buch und die Musik. Wir wissen es alle, was ein gutes Buch uns sein kann, wie es beglücken, erschüttern, mitreißen kann. Es gehört in unser häusliches Leben wie ein selbstverständlicher guter Freund, der immer da ist, wenn wir ihn brauchen. Nicht anders sollte es mit der Musik sein. Auch sie soll uns solch ein selbstverständlicher Hausfreund sein und nicht auf das Erlebnis im Konzertsaal oder in der Oper beschränkt bleiben. Wir Mütter müssen dafür sorgen, daß unsere Kinder mit der Musik aufwachsen, mit ihr vertraut werden, dann werden sie auch im späteren Leben in dieser beglückenden Welt ganz zu Hause sein.

Sänger, Kapellmeister und Sachverständnis

Von Dr. A. Thausing, Hamburg

Die Quelle des Wissens ist immer die Erfahrung. Sie sollte auch die Grundlage allgemeiner beruflicher und sozialer Einrichtungen sein. Deshalb empfiehlt es sich, auch hier von einem Stück Erfahrung auszugehen.

Ein Opernsänger singt eine Tenorarie vor. Er hat einen schönen und mächtigen Ton, wie man ihn auch an den besten Bühnen nur höchst selten hört. Dabei fällt aber auf, daß er auch Phrasen von mäßiger Länge durch Luftschnappen unterbricht; er klagt, daß sein „Atem" nicht in Ordnung sei und will näheres darüber wissen. Außerdem ist der Ton bei mäßigem Kraftaufwand etwas belegt. Nur der mächtige Forteton hat noch den alten Glanz. Die Messung der Tonlänge ergibt in der Mittellage von *c'* bis *e'* fünfzehn, auf *g'* sogar nur elf Sekunden[1], kaum genügend für die Ansprüche eines Musikdilettanten, viel zu kurz für eine im übrigen so hervorragende Stimme. Man muß damit in Vergleich stellen, daß eine gute Männerstimme, die wirklich in Ordnung ist, in der Mittellage eine Tonlänge von einer Minute erreicht, und daß z. B. ein Gesangsvirtuose früherer Generation einmal das ganze Lied „Die Rose, die Lilie, die Taube" in einem Atem vortrug.

Jener Sänger berichtet, daß es mit seinem „Atem" früher nicht so schlimm gewesen sei. Noch vor kurzem habe er Phrasen, die er jetzt unterbrechen müsse, durchhalten können. Auch sei der Ton früher klar gewesen. Nach der jüngsten Vergangenheit befragt, gibt er an, daß er Chorist gewesen, seine Stimme aber aus irgendeinem Zufall von einem Theaterkapellmeister als so gut erkannt worden sei, daß man ihn zur Probe einmal habe den Canio singen lassen. Nach ungefähr zwei Jahren sollte er wieder eine Solopartie singen. Inzwischen hatte er sich vom Chorsingen beurlauben lassen und war an einen Gesanglehrer gewiesen worden. Bei diesem hat er dann einundeinhalb Jahre lang Atemübungen gemacht (Bauch herein, Bauch hinaus usw.) und Vokalisen gesungen. Das würde an sich nichts geschadet haben. Solche Atemübungen haben natürlich gar keinen Einfluß. Denn daß der „Atem kurz" ist, kommt selbstverständlich nicht daher, daß der Singende die Atembewegung nicht richtig ausführt, sondern daher, daß, wenn der Kehlkopf tönend geschlossen ist, die Luft zu schnell durch ihn entweicht. Jedes Kind muß einsehen, daß, wenn man beispielsweise einen begrenzten Wasservorrat in einem Reservoire hat und ihn durch einen Schlauch ableitet, man früher am Ende ist, wenn die Öffnung groß, als wenn sie klein ist. Ganz analog kann man einen Ton eine Minute lang halten, wenn man dabei den Kehlkopf so dicht schließt, daß die Luft nur langsam zwischen den Stimmlippen entweichen kann, und ist man in einer Viertelminute oder

[1]) Erstaunlicherweise wird diese simple Messung nebst vielem anderen heute allgemein unterlassen. Als ein typisches Beispiel habe ich die Stimmprüfung einer Opernanfängerin beschrieben, die gleich Stimmschwierigkeiten gehabt hatte: Sie hatte zuvor mehrere Autoritäten betreffs ihrer Stimme befragt. Beim Vorsingen wurden alle längeren Phrasen durch Atemholen unterbrochen. Die Messung ergab eine Tonlänge von höchstens zehn Sekunden. Frage: „Hat schon jemand die Länge des Tones mit dem Sekundenzeiger gemessen?" Nein. „Hat jemand darauf aufmerksam gemacht, daß der Kehlkopf bei jedem Ton hinter das Zungenbein gleitet?" Nein. „Hat jemand festgestellt, daß der Mundboden während des Singens immer holzhart gespannt ist?" Nein. (Stimme und Kunstgesang, Cotta 1938, S. 54.)

noch schneller mit der Luft zu Ende, wenn die Stimmspalte zu weit gebildet wird. Auf welche Weise jedoch die Luft eingenommen und bei geöffnetem Kehlkopf wieder ausgegeben wird, d. h. wenn man eben nicht singt, sondern bloß atmet, das hat mit dem Wesen des Vorgangs gar nichts zu tun. Das zu üben, ist nur eben harmlos.

Weniger harmlos aber ist folgendes: Der Gesanglehrer hatte dem Sänger das Singen für die Zeit seines Unterrichtes verboten, und der Sänger hatte das Verbot tatsächlich befolgt. Einundeinhalb Jahre das Singen zu unterlassen ist für sich allein Grund genug für einen wesentlichen Rückgang der Stimme. Denn diese ist ja durch das lebenslange Singen entstanden. Durch eine die ganze Wachstumsperiode begleitende täglich mehrstündige triebhafte Stimmtätigkeit hat das Organ allmählich die Eigenschaften angenommen, die es später zum Kunstgesang befähigen. Diese „Selbstausbildung des Sängers" hat bisher seltsamerweise noch nie die verdiente Würdigung erfahren[1]). Nur so ist es zu erklären, wieso heute jemand verkennen kann, daß man an der Grundlage des Wunderbaues einer solchen Stimme rüttelt, wenn man sie auch nur vorübergehend an dem Gesang hindert, der in seinen Vorstadien (Kindheit und Jugend) und späterhin das Organ entwickelt und erhalten hat. Zu den wichtigsten und seltensten Vorzügen dieser großen, schönen Stimmen gehört die Fähigkeit, während des Tones den Kehlkopf dicht zu schließen, ohne daß dadurch die Vibrationsbewegung der Stimmlippen gehemmt wird. Wenn ein anderer Mensch die Stimmlippen so dicht aneinanderrückt, so entsteht entweder ein Geräusch oder der Ton klingt geschwächt und halb unterdrückt. Er muß die Stimmlippen etwas weiter voneinander entfernt einstellen, um seine bestmögliche Tonqualität zu erreichen. Wenn nun eine zuvor vollwertige Stimme sich verschlechtert, so verliert sie besonders auch jene kostbare Fähigkeit, den vielbegehrten „langen Atem", und damit hängen andere Verschlechterungen zusammen, so auch die Heiserkeit auf leichter gesungenen Tönen. Ein solches Singverbot wird oft ausgesprochen, und es bleibt meistens deshalb ohne böse Folgen, weil es sich um junge Leute handelt, in denen der Gesangstrieb, der einst die Entwicklung der Stimme durch alle Vorstadien hindurch gelenkt hat, so mächtig ist, daß sie das Singen nicht lassen können. Jener Chorsänger hat das Verbot nur einhalten können, weil er schon an vierzig Jahre alt war, und weil in der reiferen Jugend Sangesfreude und Gesangsantrieb herabgemindert sind.

Nichts ist törichter als das Witzwort „dumm, dümmer, Tenor". Mit seiner unvergleichlichen Selbstausbildung hat der wahre Sänger eine sehr beachtliche Probe von Intelligenz abgelegt (vgl. Anm. 2). Trotzdem ist er später ratlos, wenn seine Stimme in Unordnung gerät oder er vor eine ungewöhnliche Aufgabe gestellt wird. Er hat zwar eine außerordentliche Leistung vollbracht, aber gefühlsmäßig und in ferner Jugendzeit. Er erinnert sich nicht an Einzelheiten und kann aus ihnen keine Schlußfolgerungen für spätere Nutzanwendung ziehen. Auch ist er meist kein Mensch konsequenten Denkens und reflektierender Überlegung. Zum mindesten ist er nicht dazu erzogen. Der Musiker ist da schon in anderer Lage. Der Kapellmeister gehört zu einer kleinen Intelligenzauslese des Volkes. Er hat auch den Sänger musikalisch zu leiten. Von ihm kann ein hinlängliches Sachverständnis von Stimme und Gesang verlangt werden, mit dem er die an seinen Rat gewiesenen Sänger vor manchem Schaden bewahren kann.

Daß das im allgemeinen nicht geschieht, gehört zu der großen Gesamterscheinung, die ich nach vieler Lebenserfahrung zu dem Begriff „Abdankung der Intelligenz" zusammengefaßt habe. Diese Abdankung hat zum Teil darin ihren Grund, daß der Angehörige eines höheren Berufes so sehr unter dem Eindruck der Massen des zum Teil schulmäßig, zum Teil aus eigener Initiative erworbenen Wissensstoffes steht, daß er für die Beurteilung jeder Sache, die außerhalb seines Faches liegt, die gleiche langwierige und umfangreiche Wissenserwerbung für nötig hält, die er selbst hinter sich hat, und dabei die Grenzen zu übersehen pflegt zwischen dem, was wirklich genaues Fachwissen voraussetzt, und dem, was jeder Urteilsfähige auf den ersten Blick erkennen und unterscheiden kann. Das Singen ist seiner Natur nach eine allgemein menschliche Sache und wird von dem, der es wirklich kann, wie der Berufssänger, nicht gelernt, weil er eine Schule oder Hochschule besucht hat, sondern weil er in der Kindheit und Jugend aus sicherem Instinkt und Gefühl mit der Stimme richtig umgegangen ist. Gut singende Menschen muß es schon vor vielen Jahrtausenden gegeben haben; sonst hätte sich das Stimmorgan gar nicht zu seiner fabelhaften Leistungsfähigkeit entwickeln können, für die es seinem ererbten Bau nach bestimmt ist. Der Urmensch hat das Singen ohne Schule gelernt und der heutige Sänger ebenso. Deshalb dürfen die Kapellmeister als intelligente Menschen nicht auf die Fähigkeit verzichten, die Haupttatsachen, die mit dem Singen zusammenhängen, aus eigener Geisteskraft zu erkennen und zu beurteilen.

[1]) Eine solche gerechte Würdigung habe ich neuerdings in „Stimme und Kunstgesang" zu geben versucht, indem ich erstens im Zusammenhang mit der Jugendentwicklung die „Selbstausbildung" des Sängers gekennzeichnet habe (S. 38) und zweitens die damit abgelegte „bedeutende Intelligenzprobe (die übrigens die meisten Menschen, auch die meisten Akademiker, nicht bestehen würden), als Kind von selbst, ohne alle fachliche Belehrung und mit oft unzulänglicher Anregung, ein Können zu erwerben, das man den Erwachsenen, die es nicht schon zuvor besessen haben, nicht beizubringen vermocht hat" (S. 55).

Friedrich Wilhelm Kalkbrenner und Frédéric Chopin oder Schule und Genie

Von Adolf Diesterweg

Seit der Geburt des einstmals hochberühmten Klaviervirtuosen und Komponisten Fr. W. Kalkbrenner sind einhundertfünfzig Jahre vergangen. Dies gibt uns Veranlassung zu dem Versuch, das menschliche und künstlerische Bild dieses Musikers zu zeichnen, soweit sich aus den Berichten seiner Zeitgenossen noch eine Anschauung gewinnen läßt. Wir stellen die später von Legenden umwobene Begegnung Kalkbrenners mit Chopin in den Mittelpunkt unserer Darstellung: In der Begegnung der beiden Künstler, oder sagen wir besser, im Zusammenprall zweier Welten, spiegeln sich Charakter und Wesen Kalkbrenners wie seines Gegenspielers besonders rein.

Über die Eigenart und Bedeutung Chopins bedarf es keines Wortes mehr. Wir suchen uns daher zunächst Kalkbrenner, den Menschen und Künstler, zu vergegenwärtigen.

Er kommt als Sohn des Kapellmeisters und Komponisten Christian Kalkbrenner auf einer Reise seiner Mutter von Kassel nach Berlin zur Welt. Seine erste musikalische Ausbildung findet er auf dem Pariser Konservatorium, im Klavierspiel bei Louis Adam, einem hervorragenden Lehrer, in der Harmonielehre bei Charles Simon Catel, einer Leuchte in seinem Fach. Das Jahr 1803 sieht ihn als Kontrapunktschüler Albrechtsbergers in Wien. Er lauscht dort dem Klavierspiel Clementis, das ihm Vorbild wird, ja, er gehört, wie Max Unger nachgewiesen hat, „zum engeren Kreis des Beethovenschen Umgangs[1])". Im Jahre 1806 kehrt Friedrich Kalkbrenner nach Paris zurück und wirkt dort als höchst erfolgreicher Virtuose und vielbeschäftigter Klavierpädagoge. Seit 1814 wohnt er in London. Eine geschäftliche Verbindung verknüpft ihn mit Logier, dem Erfinder des „Chiroplast", einer Maschinerie, die bestimmt ist, die Hand beim Klavierspiel zu leiten. Seit 1824 lebte Kalkbrenner wieder in Paris und wird Teilhaber der berühmten Pleyelschen Klavierfabrik. Er ist am 10. Juni 1849 in Enghien les Bains bei Paris gestorben.

Sein Unterricht erstrebte, unter Vermeidung jeder Anstrengung der Arme, vollkommene Unabhängigkeit der Finger und möglichste Ausgeglichenheit des Spiels. Terzen- und Sexten-Passagen in beiden Händen, Doppel- und Tripel-Triller gehörten zu den Zielen seiner Ausbildung. Die Oktaventechnik aus dem Handgelenk wird auf Kalkbrenner zurückgeführt. Den Anwendungsmöglichkeiten des Pedals wandte er seine besondere Aufmerksamkeit zu. Das Beispiel und die Schule Kalkbrenners haben die Technik des Klavierspiels im Sinne rein virtuoser Vollendung zweifellos gefördert.

Ludwig Rellstab, der bekannte Berliner Musikkritiker, kennzeichnete den Pianisten Kalkbrenner folgendermaßen: „Er ist derjenige unter unseren Virtuosen, der an der Spitze der bis auf einen kaum noch zu überbietenden Grad ausgebildeten Mechanik des Klavierspiels steht und damit den feinsten, geistreichsten und elegantesten Vortrag verbindet." Marmontel, der bedeutende Klavierprofessor am Pariser Konservatorium (Lehrer Bizets) charakterisierte das Spiel Kalkbrenners durch folgende Worte: „Das Klavier

[1]) Der fesselnde Artikel Ungers findet sich im 12. Jahrgang, I. Quartalsband der Zeitschrift „Die Musik" („Nova Beethoveniana").

gewann unter seinen Händen eine wunderbare, niemals herbe Sonorität, weil er nie gewaltsame Wirkungen suchte. Sein Spiel war geschmeidig, ruhig und vollkommen ebenmäßig, so daß es mehr reizte, als in Staunen versetzte; eine tadellose Sauberkeit und eine unvergleichliche Bravour der linken Hand machte seine Virtuosität zu einer außerordentlichen ... Seine Phrasierung ermangelte einigermaßen des Ausdrucks und der sich mitteilenden Wärme, doch war der Stil stets edel, wahr und schulgerecht."

Die Klavierwerke Kalkbrenners sind zum großen Teil im „brillanten" Stil geschrieben, den dieser magister elegantiarum, ebenso wie Henri Herz, sein Mitbewerber im Modegeschmack und Franz Hünten, der dritte im Bunde, meisterlich beherrschten. Kein Wunder, daß diese Kompositionen, die später in der „Neuen Zeitschrift für Musik" Rob. Schumanns bis aufs Blut bekämpft wurden, sich zunächst, einer Sintflut gleich, verbreiteten. Heute bedeckt sie die Nacht der Vergessenheit. Nicht alle haben dieses Schicksal verdient. Dies gilt im besonderen von dem Ersten Klavierkonzert (*d*-moll op. 61), dem Carl Reinecke die Ehre einer Neuherausgabe zuteil werden ließ[1]). Kalkbrenner war übrigens der erste Komponist, der größere Werke für die linke Hand allein geschrieben hat.

Wir gelangen nun zum Ziel unserer Darstellung, dem Zusammentreffen Kalkbrenners mit Chopin in Paris, gegen Ende des Jahres 1831. Chopin bietet in seinem Brief vom 12. Dezember 1831 an den Jugendfreund Titus Woyciechowski in Warschau eine so anschauliche und fesselnde Schilderung, daß wir uns nicht versagen können, die entscheidenden Stellen im Wortlaut zu bringen. Es heißt dort[2]):

„... Du glaubst nicht, wie sehr ich auf Herz, Liszt, Hiller u. s. w. neugierig war. Sie alle sind jedoch gegen Kalkbrenner Nullen. Ich will Dir gestehen, daß ich so spiele, wie Herz, doch möchte ich spielen wie Kalkbrenner. Wenn Paganini die Vollkommenheit ist, bildet Kalkbrenner die Parallele zu ihm, freilich in einer ganz anderen Art. Es fällt schwer, Dir seine Ruhe, seinen bezaubernden Anschlag, die unerhörte Gleichmäßigkeit und die in jeder seiner Noten zutagegetretene Meisterschaft zu beschreiben; er ist ein Riese, der alle Pianisten niederdrückt, somit auch mich. Was geschieht nun? Nachdem ich ihm vorgestellt worden, bat mich Kalkbrenner, ihm etwas vorzuspielen. Nolens, volens erklärte ich mich, trotzdem ich ihn vorher noch nicht gehört hatte, hierzu bereit; und da mir Herz' Spiel bekannt war, legte ich alle Eitelkeit beiseite und setzte mich ans Klavier. Ich spielte mein *e*-moll-Konzert, für das die Rheinländer, Lindpaintner, Stunze, Schunk und ganz Bayern[3]) nicht Lob genug hatten. Kalkbrenner war erstaunt und frug mich gleich, ob ich nicht ein Schüler Fields sei; er sagte ferner, daß ich das Spiel Kramers und den Anschlag Fields besitze. (Das erfreute mich von Herzen), und umso mehr als Kalkbrenner, um sich mir im rechten Licht zu zeigen, einen Fehler machte und aufhören mußte, zu spielen. Doch es war hörenswürdig, wie er sich wieder hineinfand; ich hätte nichts Ähnliches erwartet. Seit der Zeit sehen wir uns täglich, entweder kommt er zu mir, oder ich zu ihm. Nachdem er mich genau kennen gelernt, machte er mir den Vorschlag, bei ihm drei Jahre zu lernen und er werde aus mir etwas sehr, sehr Hervorragendes machen. Ich sagte ihm, ich wisse wohl, wieviel mir fehle, daß ich ihn aber nicht nachahmen wolle und drei Jahre zuviel seien. Indessen hat er mich überzeugt, daß ich nur dann gut spielen kann, wenn ich dazu begeistert bin, jedoch schlecht spiele, wenn dies nicht der Fall ist, was ihm aber nie passiere. Nachdem er mich längere Zeit beobachtet hatte, sagte er, ich besäße keine Schule, befände mich auf einem sehr schönen Wege, könne jedoch leicht deroutieren. Ferner, daß nach seinem Tode, oder wenn er zu spielen aufhöre, kein Repräsentant der großen Klavierschule mehr da sein werde. Daß ich, selbst wenn ich es wolle, eine neue Schule zu gründen nicht imstande sei, weil mir die alte fehle, mit einem Wort, daß ich keine vollkommene Maschine sei, mithin also den Lauf meiner Gedanken hemme. Daß mein Schaffen ein gewisses eigenartiges Gepraege besitze und daß es schade wäre, wenn ich nicht das würde, was zu werden ich verspräche u. s. w., u. s. w. ..."

Als Chopin nach Paris kam, hatte er, von anderen hochoriginellen Werken, wie den Präludien in *a*- und *d*-moll und den meisten Etüden, die er später in seinem op. 10 vereinigte, zu schweigen, seine beiden Klavierkonzerte bereits geschrieben und in der Öffentlichkeit auf das Wirkungsvollste zum Vortrag gebracht. Er war also damals schon eine künstlerische Persönlichkeit von ausgeprägtester Eigenart und hohem Flug der Phantasie. Trotzdem fühlte er in der Seinestadt, in der sich damals berühmteste Klavierspieler ein Stelldichein gaben, das Bedürfnis, sein Spiel wo möglich noch zu vervollkommnen: Chopin hatte in seinem Leben nur einen Lehrer, Adalbert Zyrny, der aber, nachdem er den kleinen Chopin[1]) in zartem Lebensalter als Schüler angenommen hatte, das Jahr steht leider nicht fest, im zwölften Lebensjahre Chopins den Unterricht mit der Erklärung abbrach, er könne seinen Zögling nichts mehr lehren! Chopin war also von diesem Augenblick als Pianist sich selbst überlassen. (Der Unterricht Josef Elsners beschränkte sich auf die theoretischen Fächer und auf Komposition.) So verfiel Chopin auf den Gedanken, bei Kalkbrenner, dem hervorragendsten Lehrer in Paris, Stunden zu nehmen.

Auf die Zumutung einer dreijährigen Unterwerfung unter die Methode Kalkbrenners gab es — Chopin fragte seinen Vater und Josef Elsner um Rat — selbstverständlich nur ein „Nein"! Ein „Ja" wäre einem Verzicht auf eigene Entwicklung für unersetzliche Jahre gleichgekommen. Der Zwiespalt zwischen dem Geist einer alleinseligmachenden Schule, von dem Kalkbrenner beherrscht war, und dem, von einem unbewußten inneren Gesetz geleiteten, revolutionären Genie, das sich die seinem neuen Stil gemäße Technik selbst schuf — hier kam er zum Austrag. Chopin begnügte sich damit, die Ausbildungsklasse Kalkbrenners einige Male zu besuchen[2]).

Ist nun, so fragen wir, seine vorübergehende Anwesenheit bei diesen Kursen oder sein reger Verkehr mit Kalkbrenner, der sich, wie wir gesehen haben, in der ersten Zeit bis zu täglichem Zusammensein steigerte, von Einfluß auf Chopins Spiel gewesen? Mögen die Anregungen, die von der Kunst Friedrich Kalkbrenners ausgingen, auch nicht spurlos an Chopin vorübergegangen sein: Eines ist gewiß: das Hinreißende und Einmalige seines Spiels beruhte, über alle technische Vollkommenheit hinaus, auf der Eigenart, Beseelungskraft und den nicht zu überbietenden Zartheiten seiner Klavierbehandlung auf dem unmittelbaren Widerhall einer kühnen und unerschöpflichen Phantasie.

Wir schließen mit den Worten eines an Josef Elsner gerichteten Briefes vom 14. Dezember 1831, in dem Chopin, im Bewußtsein seiner Sendung, seine Aufgabe, wie folgt, umreißt: „... Soviel weiß ich, daß ich keine Kopie von Kalkbrenner sein werde. Nichts wird imstande sein, einen vielleicht allzu kühnen, doch edlen Willen und Gedanken zu verwischen, sich eine neue Welt zu bilden ..." Chopin hat um die Erfüllung seiner Bestimmung mit letzter Anspannung seiner Kräfte gerungen. Aus der Seele des Klaviers geboren, ist sein Lebenswerk von unvergleichlicher Eigenkraft zu köstlichem Besitz der musikalischen Welt geworden.

[1]) (Verlag von Breitkopf & Härtel.)

[2]) Friedrich Chopins Gesammelte Briefe. Herausgegeben und ins Deutsche übersetzt von Bernard Scharlitt (Breitkopf & Härtel, 1911).

[3]) Chopin hatte das Konzert bei seinem Aufenthalt in München gespielt.

[1]) Man nannte ihn zärtlicherweise: Chopinek.

[2]) Kalkbrenners anfängliche Einschätzung der Kunst Chopins ist übrigens später besserer Einsicht gewichen. Er gab auf Grund genauerer Beobachtung Chopin gegenüber zu, daß drei Jahre Unterricht „zu viel" seien. Nach dem meisterlichen öffentlichen Vortrag des *e*-moll-Konzertes durch Chopin erklärte er sogar, daß er diesem nichts mehr beibringen könne (Mitteilung Ferdinand Hillers).

Der sechzigjährige Alfred Sittard

Von Dr. Hans Jenkner, Berlin

Als der Direktor des Berliner Staats- und Domchores, Prof. Alfred Sittard, am 4. November seinen 60. Geburtstag beging, da feierten diesen Tag bezeichnenderweise nicht allein alle diejenigen, die dem Verjünger und Neuerwecker dieser hundertjährigen Berliner Chortradition irgendwie nahestehen, sondern Ungezählte darüber hinaus. Sittards Lebenswerk, das praktische wie das kompositorische, ist von einer derartigen Polyphonie des Schaffens erfüllt, daß das Neben- und Nacheinander einer berichtenden oder würdigenden Lebensdarstellung der inneren Gesetzmäßigkeit dieser Leistungsfülle einfach nicht gerecht werden kann.

Da wir also nicht synchron verfahren können, so bleibt nichts anderes übrig, als des Musikers Alfred Sittard in einem bescheidenen Wortsimultan zu gedenken. Er ist am 4. November 1878 in Stuttgart geboren als Sohn des Komponisten, Musikforschers und Musikschriftstellers Josef Sittard, der sieben Jahre später nach Hamburg übersiedelte. Durch die Mutter mit Philipp Friedrich Hiller, einem der innigsten Dichter des protestantischen Kirchenliedes verwandt, empfing Alfred Sittard vom Vater nicht allein den grundlegenden Harmonieunterricht, sondern auch von ihm, dem Verfasser unter anderem eines wesentlichen Kompendiums der Kirchenmusik und einer klärenden „Einführung in die Geschichte und Ästhetik der Musik", Ausrichtungen, die den geborenen und frühentschiedenen Musiker nicht allein mit den Bindungen der starken Familientradition an die Musik banden.

Rückschauend erscheint mir das Leben Alfred Sittards in einem ungewöhnlichen Maßstabe von Vorbestimmtem erfüllt. Brahms und Bülow, seinem Vaterhaus verbunden, waren Jugenderlebnis für ihn, seine Begabung führte den Jungen in frühesten Jahren auf die Orgelbänke von St. Petri, Nicolai und Jacobi zu Hamburg, und es gehört wahrhaftig kein mystizistischer Hang dazu, wenn man eine Fügung darin sieht, daß viele Jahre nach dem Brande der alten Michaeliskirche, dem die Orgel zum Opfer fiel, Alfred Sittard, die riesige Disposition im untrügerisch registrierenden Gehör, dazu berufen wurde, die über zwölftausendstimmige neue Orgel nach jahrelangen Prüfungen und Messungen an alten Silbermannwerken aus der Versunkenheit neu erstehen zu lassen. Ein Leben für die Orgel — wie reich wäre es schon, wenn es von nichts anderem erfüllt worden wäre.

So wollte es aber das Gesetz der Lebenspolyphonie, daß entscheidungsschwere Jugendeindrücke oft nach Jahrzehnten erst ihren Austrag fanden. So erlebte er einmal, daß ein Komponist bei einer bestimmten Stelle während der Symphonieprobe erregt auffuhr: „Hab ich das so geschrieben?" und erstaunt guthieß, was der Dirigent aus seiner Klangvorstellung gemacht hatte: Der Komponist war Brahms, der Dirigent Nikisch. Dresden, Hamburg und Berlin sind dann die Hauptzeugen von dem geworden, was Sittard an Klang zu geben und zu deuten hatte, und zwar Sittard der Orchesterleiter. Der Klavier- und Orgelmeister, der Enthüller der Chorklanggeheimnisse — das sind drei andere Stimmen dieses Kontrapunkts.

Nachdem er schon in seinen Schülerjahren zeitweilig selbständiger Organist in Hamburg gewesen war und hier den Grund gelegt hatte zu der Unerschöpflichkeit eines erstaunenden Gedächtnisses, ging er zu Wüllner nach Köln. Der Gürzenich mit seiner klanggewordenen Musiktradition wurde jetzt Inbegriff für den jungen Musikstudierenden. Hier begegnete ihm auch jener Kontrapunktiker, der dem Kompositionsschüler den fast puritanischen Vorpalestrina-Stil nahebrachte mit der scheinbar paradoxen, aber kunsterzieherisch weisen Erläuterung: „Im Vertrauen, ich glaube, Bach hat den ganz strengen Satz gar nicht gekannt." Es war Franz Wüllners Eigenart und Verdienst, die Fähigsten seiner Schüler zu einer praktischen Umfassenheit zu bilden, die im Zeitalter des zunehmenden Stilverfalls und der Spezialisierung etwas Seltenes werden mußte.

So konnte es geschehen, daß sich Sittard in Berlin, wo man ihm den Instrumentalpreis an der Musikhochschule wegen vorverfügter Bindungen nicht mehr zuerteilen konnte, in einem jugendlich-reifen attacca subito den Kompositionspreis holte, für den er sich überhaupt nicht gemeldet hatte. In einer unwahrscheinlichen Engführung von Tätigkeiten empfing er innerhalb kurzer Zeit klärendste Eindrücke vom Theater, wo er dreiundzwanzigjährig die „Regimentstochter" dirigierte (Hamburger Stadttheater), spielte in Berlin unter Nikisch Orgel, erhielt in Hamburg bis heutigen Tags glückhaft erneuerte Eindrücke von seinem entschlossenen Förderer Max Fiedler (bei dem er Klavierstunden hatte), hatte sich inzwischen — 1901 — das Kölner Reifezeugnis geholt, gab bereits 1900 sein 1. Hamburger Orgelkonzert, und zwar in St. Nicolai. Es passierte in diesen Jahren der Engführung, daß er heute in Hamburg eine Oper dirigierte und übermorgen in Köln Bossis Orgelkonzert in die Feuertaufe führte. Längst hatte der Komponist Alfred Sittard strengen Stil und eigenen Klangwillen in schöpferischen Einklang zu bringen begonnen.

Im Augenblick, als vielleicht eine Zersplitterung hätte eintreten können, erfolgte die Berufung ins Organistenamt der Dresdner Kreuzkirche: Die erste Durchführung setzte damit ein. Wieder etwas Fügungsmäßiges: Ernst Schuch, dem Jungen als Klangmagier dargestellt, wurde nun die Quelle unversiegten Opernerlebens. Sittard aber, sich selbst treu, begründete nicht allein seinen Ruf durch jene Leistung, die Palestrina-Strenge mit einem absolut zu nennenden Registergehör koppelte, sondern — von zahlreichen Kunstfahrten nach fast allen Musikstädten Europas abgesehen — entfaltete er seine Vielseitigkeit im Dienst einer bewußt kulturell verantwortlichen Musikübung. Hier baute er das Werk der Bach-Solokantaten auf, hier zwang er durch die Suggestivkraft seiner Volksliederprogramme die Arbeiterschaft in höchstwertige Konzerte, hier spielte er — unter Fiedlers Stabführung — an einem Abend z. B. ein Bach-Konzert mit Kammerorchester, eine englische Suite und das halbe Wohltemperierte Klavier.

Wieder neue polyphone Verknüpfung: 1910, zwei Jahre also ehe Hamburg den Kreuzorganisten als Leiter des Michaelis-Kirchenchores und Orgelspieler in seine Wahlheimat berief, spielte Sittard zum erstenmal in Berlin, und zwar Bach und Reger (unter anderem die *fis*-moll-Sonate). Während in Hamburg der Pianist Sittard seine Laufbahn, die einmal mit Beethovens *Es*-dur-Konzert begonnen hatte, in Selbstbescheidung nur allzu früh beendete, trat nun der Chorleiter, Orgelspieler und Orchesterdirigent in seine volle Kraft.

Wenn wir ausschauen, was Sittard in diesen Jahrzehnten an musikalischem Neuland erkämpft hat, was er hier einbürgerte, so begreifen wir, daß seine Intensität mehr dazu getan hat, als uns bewußt, wenn diese Werke heute musikalischer Allgemeinbesitz sind. Nicht daß die Farben fehlten — im Gegenteil — aber das tema per augmentationem sprengte einfach den Raum für die Darstellung, was *h*-moll-Messe, Johannis- und Matthäus-Passion, was Händel, Beethoven und ihre Welt hier für eine Heimstatt gefunden haben.

Die Berufung nach Berlin erfolgte, dem bereits der Orgellehrer als Gast gehörte. Wir erhielten die Erneuerung des Knabenchores aus dem Geiste der Tradition bachischer Klangvisionen wieder, nur mit einem Opfer: Der Domchordirektor hat nie ein Manual der Domorgel berührt. Aber die Sender, das In- und Ausland hörte ihn — 1931 spielte er in Leningrad und erlebte mit Erschütterung, wie die Deutschen im Raum den Cantus firmus in Middelschultes Passacaglia erkannten: Ein feste Burg . . . Bis dann der Tag kam, an dem in zwei Abendwerken der Staats- und Domchordirektor in der Hochschule für Musik zwischen sämtlichen Bach-Motetten die strenge Freizügigkeit seiner Orgelkunst ausspielte. Fast nur ein Registrieren bleibt: die Erstellung der Matthäus-Passion, die mit dem Silberklang dieser gelösten Knabenstimmen, mit der Klangmagie eines reinen Sakralstiles im Urton erschien, die Requieminnigkeit, die Entdeckung der kaum je erkannten *C*-dur-Messe von Beethoven, das *e*-moll-Werk von Bruckner, das unbekannte Verdi-Werk, dazu die Chorsymphonie der Volks- und Kampflieder vor viertausend Hingerissenen im Schlüterhof des Schlosses gesungen. Hier ist eine Programmkultur am Werke, die zu unseren stärksten musikalischen Machtfaktoren gezählt werden muß.

Bedürfen wir der Symptome? Dann nennen wir die Chorfahrt durch Schlesien während der Sudetendeutschen Entscheidung, die Liedfeier in der Kroll-Oper zum Internationalen Verlegerkongreß und den Sittard-Volksliedergruß zum Geburtstage des Reichsministers Dr. Goebbels. Konzertgemeinde und NS.-Gemeinschaft „Kraft durch Freude" sind neue Echogebiete geworden. Wir halten inne und werden gewahr, wie oft in diesem Lebensabriß Nennen und Würdigen schon eins war — daß die Kraft des Wollens und die Überzeugungsmacht des Vollbringens so stark sind, daß sie die rätselhafte Polyphonie im Werk Alfred Sittards enthüllen. Wir ehren und brauchen sie — fort und fort.

Ostdeutsche Kirchenmusiktagung in Danzig

Ende Oktober fand in Danzig eine fünftägige, ostdeutsche Kirchenmusiktagung statt. Die Veranstalter waren die Evangelischen Konsistorien Danzig und Königsberg, der Ostpreußische Kirchenchorverband, der Landesverband evangelischer Kirchenmusiker Ostpreußens und die Kirchenchöre und -musiker der Freien Stadt Danzig.

Das Kirchenmusikfest, denn ein solches war die Tagung, begann an einem Abend mit Glockenspielmusik und Turmblasen von St. Katharinen, man hörte Werke von J. Pezel, Händel (Glocken-

sonate), Gottfried Reiche sowie eine Bläser-Intrade von Reinhold Koenenkamp und Werke von Georg Edel, der seit vielen Jahren das Glockenspiel betreut. Ein anschließender Empfang im Altstädtischen Rathaus war musikalisch von Chor- und Instrumentalmusik umrahmt (Leitung Otto Lehmann und Werner Penndorf). Die folgenden Tage begannen stets mit einer Mette in St. Katharinen, die musikalisch reich ausgestaltet waren. Hier machte sich der vortreffliche Bartensteiner Bach-Chor unter Kantor Eugen Klause sehr verdient sowie der Königsberger Domchor unter Domkantor Wilhelmi. Die großen konzertlichen Veranstaltungen begannen in St. Marien mit einer Motette mit Werken des musikalischen Barock; Ausführende waren der Danziger Domchor zu St. Marien (Leitung Kirchenmusikdirektor R. Koenenkamp und Organist Paul Ewert, Königsberg); am folgenden Abend erklang in der Pauluskirche „Zeitgenössische Kirchenmusik" mit Werken von Thomas, Distler, Pepping, David und Werner Penndorf, der seit einigen Monaten in Danzig als Organist an der Pauluskirche rege kirchenmusikalische Tätigkeit entfaltet. Wir hörten von ihm eine Motette und eine Choralfantasie für Orgel, die bewiesen, daß Penndorf bemüht ist, einen eigenen Stil zu finden. Der Königsberger Domchor unter Wilhelmi sang die anspruchsvollen Chöre des Abends mit Auszeichnung.

In einer gottesdienstlichen Feierstunde sang der Chor der Barbara-Gemeinde unter Georg Edel ein Werk von Hermann Simon nach Gedichten von R. Alex. Schröder. Den Höhepunkt der Tagung bildete der Sonntagsfestgottesdienst. Dieser liturgische Gottesdienst wurde musikalisch ausgestaltet durch den Löbenicht-Chor (Königsberg) unter dem feinsinnigen Chorleiter Paul Ewert. Orgelstunden von großem Format fanden in St. Marien an der gewaltigen neuen Kemper-Orgel statt. Hier zeigten ihr virtuoses Können der 1. Organist an St. Marien Konrad Krieschen und der Lübecker Kantor Walter Kraft. Den Abschluß des Festes bildete die Aufführung der Johannes-Passion von Bach in der Wiedergabe durch einen kleinen Chor (Marienknabenchor Lübeck) unter Walter Kraft. Die Ausführenden waren nur zwölf Instrumentalisten, acht Sänger und zwei Continuospieler; nur alte Instrumente wurden verwendet: klappenlose Flöten, Gambe, Laute, Kurzhalsgeigen, Cembalo. Die Wiedergabe bewies, daß auch diese Art der Aufführung ihre Berechtigung neben der jetzt üblichen mit etwas größeren Chören und Orchestern hat.

Die überfüllten Kirchen zeugten davon, welche Anziehungskraft heute die evangelische Kirchenmusik wieder besitzt. Auch ein weltlicher Kammermusik-Klavierabend mit Klavierstücken für ein und zwei Klaviere von Werner Penndorf und J. S. Bach war so stark besucht, daß er wiederholt werden mußte. Erwähnt werden muß noch die Mitwirkung von Dr. Kelletat, Königsberg (Orgel), H. H. Ernst, Königsberg (Orgel), Herbert Schulze, Berlin (Klavier), sowie das Orchester der Schutzpolizei Danzig.

Es besteht die Absicht, alljährlich solche ostdeutschen Kirchenmusikfeste abwechselnd in Königsberg und Danzig stattfinden zu lassen.

R. Koenenkamp

Musikbriefe

Breslau

Konzerte. Es war mehr als eine Geste der Höflichkeit dem befreundeten Italien gegenüber, wenn man für das 1. Philharmonische Konzert Dusolina Giannini als Solistin verpflichtete und Generalmusikdirektor Wüst neben Verdi Respighis „Antike Tänze und Arien" zur Erstaufführung brachte. Das 2. Konzert war mit Mussorgsky, Dvořák und Borodin ein stilvoll geschlossener slawischer Abend, der seinen Höhepunkt in der idealen Wiedergabe von Dvořáks Violoncellokonzert durch Cassadó erreichte. Im Zeichen eines sich immer mehr vertiefenden kulturellen Austausches der beiden Nationen stand ebenso das Gastkonzert des Römischen Kammerorchesters unter dem impulsiven Maestro Colarocco. Walter Schaufuß-Bonini gestaltete hierbei in seiner deutsch-italienischen Blutmischung Schumanns Klavierkonzert besonders fesselnd. Getreu seiner bisherigen fortschrittlichen Einstellung brachte Prof. Behr im 1. Volks-Symphoniekonzert mit Atterbergs großdimensionaler, erfindungsreicher, sichtlich von R. Strauß beeinflußter „Ballade und Passacaglia über ein Thema im schwedischen Volkston" eine Neuheit. Der junge Pianist Günther Weinert, ein Breslauer Kind, offenbarte in Beethovens c-moll-Konzert eine für die Zukunft vielversprechende künstlerische Reife.

Im zweiten dieser Konzerte stand zwischen Händel und Bruckners „Vierter" Lisa Walter von der hiesigen Oper als Solistin. Die hervorragende technische und stilistische Schule ihres Vaters, dessen Bearbeitung des „100. Psalmes" von N. Bruhns sie auch sang, hat ihr einen künstlerischen Fundus mitgegeben, die auch bei dieser Sängerin noch großes erwarten läßt. Die KdF.-Spielzeit eröffnete das NS.-Reichs-Symphonieorchester, wobei Generalmusikdirektor Franz Adam seine „Einleitungsmusik" zur Uraufführung brachte, ein in seiner Haltung herbes, an alte Intraden erinnerndes, im Stile der Passacaglia gestaltetes, aus dem Geiste der Gegenwart geborenes Werk. Mit einem Brahms-Abend eröffnete das im Laufe der Jahre zu immer tieferer künstlerischer Reife herangewachsene Schlesische Streichquartett (Schätzer, Olowson, Kessinger, Müller-Stahlberg) die Reihe seiner Kammermusikabende im Schloß. Eine Spitzenleistung der gleichen Kunst ist dem Calvet-Quartett zuzuerkennen. Ebenso wird der Sonatenabend von Alma Moodie mit Eduard Erdmann unvergeßlich bleiben. Wiederum einen ausverkauften Saal erzielten die Wiener Sängerknaben mit einem bunten Programm, während der Berliner Staats- und Domchor unter Mitwirkung des Oberorganisten Piersig von St. Elisabeth in der genannten Kirche durch eine ernste Vortragsfolge, die unter anderem zwei Erstaufführungen von Chemin-Petit und dem Leiter Prof. Sittard brachte, durch ein überragendes Können den Hörern eine festliche Weihestunde bereitete.

Unter den einheimischen Solisten stellte sich Cläre Frühling mit einer ernstesten Kunstwillen beweisenden Vortragsfolge ihres von reifem Können zeugenden Liederabends in die Reihe der bedeutenden Sängerinnen. Zu erwähnen seien noch der Klavierabend von Hans Erich Riebensahm, der von der NS.-Gemeinschaft „Kraft durch Freude" veranstaltete Arien- und Liederabend von Helge Roswaenge und als bisheriger Höhepunkt solistischer Darbietungen der Liederabend von Sigrid Onegin.

Oper. Der infolge technischer Schwierigkeiten beim Einbau einer neuen Beleuchtungsbrücke um einige Tage verzögerte Beginn der neuen Spielzeit brachte zunächst die anläßlich der Festspielwoche für das Deutsche Turnfest aufgeführten — hier bereits besprochenen — Opern, zu denen noch die neueinstudierte „Mona Lisa" trat. Lieselott Ammermann (bisher Hamburg) verkörperte hier in ebenso bezwingender Weise die Unergründlichkeit des Rätsels Weib, wie sie in der neuinszenierten „Carmen" unter Schmidt-Beldens bewährter Stabführung das dämonische Weib derartig leidenschaftsdurchglüht darstellte, daß auch alle Mitwirkenden zu Höchstleistungen hingerissen wurden. Eine im Bühnenbild zartgetönte, in Musik und Regie von gesundem Empfinden beherrschte Neuinszenierung der „Madame Butterfly" gab der neuen jugendlich-dramatischen Sängerin Rita Weise (Königsberg) Gelegenheit, ein hervorragendes Können unter Beweis zu stellen. Hans Karolus (Saarbrücken) war infolge seines gepflegten Baritons ein sympathischer Konsul. Die Partie der Violetta in „Traviata" führt nach wie vor Elisabeth Weißbach geschmackvoll durch. Im Rahmen ihres Gastspielvertrages sang Margarete Bäumer (Leipzig) in vollendeter Weise eine heldische Isolde. Ihr gleichwertig die Brangäne von Charlotte Müller. Die Aufführung dieses „Tristan" wäre wunschlos geworden, hätte Generalmusikdirektor Wüst seinem hingebungsvoll spielenden Orchester auch noch das letztmögliche Entgegenkommen den Sängern gegenüber auferlegt.

Die beiden jüngsten Opern von Richard Strauß, „Daphne" und „Der Friedenstag", errangen bei ihrer hiesigen Erstaufführung vor ausverkauftem Hause einen unbestrittenen Erfolg. Die Atmosphäre dieser im stärksten Kontrast stehenden Werke ist meisterhaft eingefangen. Und doch ist beider Tonsprache echtester Strauß. In Daphne die mehr kammermusikalische, lichtdurchflutete Musik Griechenlands, im Friedenstag die harte Sprache des Krieges, die sich zum Schluß zu gewaltiger Apotheose des Friedens erhebt. Dank einer großzügigen und doch bis ins kleinste zielsicheren Vorbereitung — Regie Köhler-Helffrich, Bühnenbilder Wildermann, Musik Wüst, Chöre Debelak, Tänze Marta Welsen, der modernsten Beleuchtungs- und technischen Einrichtungen, dank überragender künstlerischer Leistungen in den Hauptpartien — Rita Weise (Daphne), Ohlhaw (Apollo), Groß (Stadtkommandant), Liselott Ammermann (Maria), denen die übrigen Sänger keineswegs nachstanden, nicht zuletzt durch ein herrlich musizierendes Orchester kamen Aufführungen zustande, die, wie Besucher der Uraufführungen betonten, diesen ohne Überhebung gleichwertig an die Seite gestellt werden durften, hinsichtlich der Verwandlung Daphnes in den Lorbeerbaum Dresden sogar noch übertrafen. Ein Ehrentag für unser Opernhaus.

Arthur Schmidt

Frankfurt a. M.

Die Frankfurter Oper, die sich immer noch mit den beschränkten Möglichkeiten des Schauspielhauses begnügen muß, hatte als hochsommerliche Premiere Paul Graeners „Hanneles Himmelfahrt" einstudiert. Zehn Jahre nach der Dresdener Uraufführung: das war eine späte (wenn auch nicht zu späte) Bekanntschaft. Ganz neu hatte Graener den Schluß des stimmungsvollen Werks gestaltet, das nun nicht mehr (entsprechend der Hauptmannschen Dichtung) mit dem Auftritt des Arztes im Armenhaus, sondern mit einem großen hymnischen Jubilate endet. Musikalisch erscheint dieser neue Ausklang allerdings nur als (etwas übersteigerte) Verbreiterung des bisherigen Schlußchors. Die Aufführung, die leider nur eine einzige Wiederholung gefunden hat, war mit aller Liebe vorbereitet: musikalisch vom Komponisten selbst, szenisch von

dem neuen Frankfurter Oberspielleiter Herbert Decker und dekorativ von dem jungen, eigenwillig formenden Paul Walter. Überragend auf der Bühne das bezaubernd poesievolle Hannele von Maria Madlen Madsen, daneben die schönen Stimmen Res Fischers als Diakonissin und Jakob Sabel als Lehrer Gottwald. Graener wurde herzlich gefeiert.

Zu einem noch nachhaltigeren Gesamteindruck verdichtete sich sodann die Neuinszenierung von Pfitzners „Armer Heinrich", als neuster Beitrag zu der für den Mai 1939 geplanten Ehrung des Komponisten. Im Rahmen einer von Pfitzner mit aller Erfahrenheit und aller Einfühlungskraft in die spezifische Atmosphäre des Grunschen Stoffes besorgten Szenengestaltung wirkten die Frankfurter Sänger beinahe wie schauspielerische Charaktere. Jedenfalls gab es eine Reihe prächtiger Leistungen: die erschütternde Hilde Res Fischers und die zarte Agnes Coba Wackers an der Spitze, dann der heldisch empfindungsvolle Heinrich von Albert Seibert, der tapfere und ausdrucksstarke Dietrich von Jean Stern und der würdige Mönch von Matthias Mrakitsch. Zum letztenmal saß Bertil Wetzelsberger, der Vielverwendbare, am Pult. Bekanntlich hat ihn Clemens Krauß nach München gerufen: ein schwerer Verlust für Frankfurt, wenn man bedenkt, daß neben Konwitschny keine zweite ausgereifte Dirigentenpersönlichkeit für das städtische Musikleben zur Verfügung steht.

Als weitere Neueinstudierungen der Interimsopernspielzeit im Schauspielhaus seien noch eine neue „Lustige Witwe" (mit der neuen „Diva" Lola Grahl) und ein neuer „Waffenschmied" (in glänzender Besetzung) genannt. Dieser hübsche Lortzing-Abend, der erste seit langer Zeit, wurde übrigens von dem jungen, aus Saarbrücken kommenden Kapellmeister Paul Kloß geleitet, einem zielbewußten und offenbar sehr entwicklungsfähigen Musiker. Daneben steht dem Institut seit einigen Wochen auch noch der (gleichfalls sehr junge) Dresdener Helmut Schaefer als begabter Opern- und Operettendirigent zur Verfügung.

Als endgültiger Eröffnungstermin des umgebauten Opernhauses wird jetzt Mitte Dezember bezeichnet. Vorher geht die Frankfurter Oper bekanntlich noch einmal auf Reisen: diesmal nach Athen, Belgrad, Sofia, mit „Figaro" und dem „Ring". Unsre Künstler dürfen mit einem neuen Triumphzug rechnen. Ernst Krause

Halle a. S.

Die Eröffnung der diesjährigen Theaterspielzeit stand im Zeichen mehrerer neuverpflichteter Kräfte. Wenn nicht alles trügt, hat man darin überall eine glückliche Hand gehabt. Hans Woringen, der Erste Baß, der schon als Daland Gelegenheit hatte nach allen Seiten hin günstig abzuschneiden, bot mit dem Osmin in der „Entführung" in der bei allem unwiderstehlichem Humor feinen Charakterisierungskunst und der schönen Entfaltung seines stimmlichen Materials eine sehr beachtenswerte Leistung. Auch der Buffotenor Heinz Sauerbaum hinterließ als Steuermann im „Holländer" wie als Pedrillo recht günstige Eindrücke. Die Erste Altistin, Irmgard Barth, im Besitze einer warmen fülligen und ausgeglichenen Altstimme, führte sich als Mary sehr vorteilhaft ein. Der Zweite Baß, Fritz Bürgmann, konnte schließlich als Basilio im „Barbier von Sevilla" ebenfalls für sich einnehmen. Ein bedeutender Gewinn scheint der neue Bühnenbildner Ludwig Zuckermandel zu sein; seine Kompositionen atmen Fantasie der Anlage und Kühnheit der Farbenzusammenstellung.

Für die Operette hat man in Lissy Kaiser und Ruth Wilke zwei anmutige Vertreterinnen gewonnen; besonders die letztere erregte mit ihrem natürlichen munteren Spiel, ihrer reizenden, lockeren Stimme und ihrer tänzerischen Gewandtheit viel Begeisterung. Der Operettentenor Otto Körner zeichnete sich durch angenehm timbrierte Tongebung und überlegene Darstellung aus, während sich Fred Roland, der jugendliche Komiker, in seiner Vielseitigkeit als großer Gewinn entpuppte. Das bisher recht stiefmütterlich behandelte Ballett hat durch den neuen Ballettmeister Hans Heinz Steinbach eine erhebliche Auffrischung erfahren und trat schon mit einem eigenen Abend vor die Öffentlichkeit, der beste Hoffnungen für die künstlerische Weiterentwicklung der Tanzgruppe aufläßt. Die beibehaltenen, oft bewährten künstlerischen Kräfte der Oper wie Operette erfüllten in den bisher gebotenen Werken voll und ganz ihre Aufgaben. Generalmusikdirektor Richard Kraus dirigierte von den drei Opern den „Holländer" und die „Entführung", während Kapellmeister Walter Trolldenier Rossinis „Barbier" betreute. Fritz Wolf-Ferrari zeichnete wieder für die szenische Leitung verantwortlich und erwies sich vor allem in der Buffowelt Rossinis als einfühlungs- und einfallsreicher Lenker.

Das 1. Städtische Symphoniekonzert unter Richard Kraus brachte neben dem V. Brandenburgischen Konzert und der 1. Symphonie von Brahms das Violoncellokonzert Haydns, das Gaspar Cassadó in gewinnender Form interpretierte. In den fünf Stücken im Volkston op. 102 von Robert Schumann hat er sich wieder einmal als Bearbeiter gezeigt, indem er die Klavierbegleitung in ein instrumentales Gewand hüllte. Die in dieser Fassung erstmals gebotenen, wenig bekannten, aber nicht des Reizes entbehrenden Werkchen fanden viel Anklang. Ob diese Bearbeitung sie auf die Dauer im Lichte des Konzertsaales halten wird, muß abgewartet werden. Die Philharmonie eröffnete ebenfalls wieder ihre Pforten mit zwei Sonderabenden, an denen Edwin Fischer sämtliche Präludien und Fugen des ersten Teils des Wohltemperierten Klaviers und die Etüden Chopins zu Gehör brachte und die Zuhörerschaft durch das Meisterliche seines Spiels wie durch die vitale Kraft seiner Gestaltung zu einem Enthusiasmus ohnegleichen hinriß. Das erste Hothansche Meisterkonzert gestattete hierzu eine interessante Gegenüberstellung mit Frederic Lamond, der uns wiederum von seiner großen Kunst, Beethoven zu gestalten, überzeugte.

Nicht vergessen seien die Orgelfeierstunden, die Kirchenmusikdirektor Oskar Rebling während der Sommermonate in der Marktkirche einmal wöchentlich veranstaltete, in denen er den hallischen Musikfreunden sämtliche großen Orgelwerke von Sweelingk bis Reger in chronologischer Anordnung vorführte. Dr. Alfred Fast

Aus dem Berliner Musikleben

Durch den sich aus der Praxis ergebenden Wegfall der biblischen Oratorien Händels hat sich der Werkvorrat unserer Chorvereine bedauerlich verengt. Einige wenige Werke werden in anscheinend unveränderlichem Turnus immer wieder geboten, darunter das Deutsche Requiem von Brahms. Auch der **Philharmonische Chor** hatte dieses hehre Werk gewählt und brachte es unter seinem Leiter Günther Ramin zu einer klanglich satten, künstlerisch reifen Wiedergabe. Voraus schickte man ihm als deutsche Erstaufführung „La Passione" von Malipiero. Mit den Gattungsbegriffen der üblichen Passionskompositionen ist diesem Werk nicht beizukommen. Der Textdichter Castellani hat das Kreuzigungsdrama in direkte Rede und Antwort gefaßt; der Komponist ist so verfahren, daß er die Rolle Christi gleichsam entpersönlichend dem Chor übertrug, die anderen Beteiligten (Maria, Judas, Hohepriester, Herodes, Pilatus, den Hauptmann, die Schächer usw.) insgesamt drei Einzelsängern. Das eigenwillige und herb nach innen gekehrte Werk trägt eine betont altertümelnde, irgendwie in der Welt des „stile rappresentativo" Cavallieris und Monteverdis beheimatete Note, entstammt andererseits natürlich unverkennbar der Gegenwart in samtig impressionistischen Klängen und erinnert sogar stellenweise an Puccinis Lyrismen, wenn auch akkordlich geschärft. Die von Ramin spürbar liebevoll vorbereitete, den trefflichen Chor und die ausgezeichneten Solisten Tilla Briem, Dr. Hans Hoffmann, Gerhard Hüsch vor nicht alltägliche Aufgaben stellende Werk wurde von den Hörern recht vorsichtig aufgenommen. Es wurde nicht recht klar, ob der sparsame Beifall durch die Hoheit des Gegenstandes bedingt war, oder ob unseren planmäßig aller neuen Klanglichkeit entwöhnten Konzertbesuchern schon die an sich durchaus maßvollen Dissonanzen Malipieros „zu modern" waren.

Vor einem auch von Fachgenossen und Schülern stark besetzten Saal gab **Kurt Schubert**, der langjährige namhafte Pädagoge der Hochschule für Musikerziehung und Kirchenmusik, einen anspruchsvollen Beethoven-Abend. Prof. Schubert ist der Typ des denkenden Künstlers, der nicht gleichsam improvisierend aus einer gewissen Augenblicksstimmung heraus vielleicht Schönes erstehen läßt, sondern der im Besitze einer festgegründeten Technik überlegen und überlegt den Aufbau eines Kunstwerks nachgestaltet. Klanglich bevorzugt er eine ziemlich kräftige Grundfarbe, von der dann Lichter und Schatten nur unaufdringlich abgesetzt werden.

Die exakt eingespielte **Kammermusikvereinigung Georg Fuhr** spielte an ihrem ersten diesjährigen Abend außer einem Schubertschen Werk dankenswerterweise zwei Schöpfungen von Zeitgenossen: das wertvolle Klaviertrio *e*-moll des in der romantischen Haltung seinem dichtenden Großvater nachfolgenden Friedrich de la Motte-Fouqué und das schon einmal in der Kameradschaft der deutschen Künstler gehörte Streichquintett von Georg Fuhr selbst. Es ist — schon durch die Verwendung des Kontrabasses — ein klanglich volles, sauber gearbeitetes Musikwerk ohne jeglichen überspitzten Neuerungsdrang. Stellenweise, so in dem von Tangorhythmen belebten „Nachtstück", ist etwas vom Geist vornehmer Unterhaltungsmusik spürbar. Ob darin vielleicht programmatische Nachklänge aus der Zeit des Aufstiegs Georg Fuhrs vom schlichten Hotelgeiger zum Kammermusiker der Staatsoper enthalten sein sollen, entzieht sich unserer Kenntnis. Der mitwirkende Pianist versuchte sich, ohne sich allzu sklavisch an Schuberts Notentext zu halten, auch als Solist, und zwar an der Wanderer-Phantasie.

Die erste Begegnung mit dem **Schlesischen Streichquartett** der Herren Franz Schätzer, Georg Olowson, Emil Kessinger, Albert Müller-Stahlberg war eine angenehme Überraschung. Wir machten Bekanntschaft mit einer ernsthaft bestrebten, auf genaues Zusammenspiel ebenso wie auf natürlichen und lebendigen

Vortrag bedachten Kammermusikgruppe. Fortgesetzt weiteres Zusammenspiel wird die weiche Einheitlichkeit des Klanges, das traumhaft sichere Aufeinanderabgestimmtsein, alles das, was eine Quartettvereinigung höchster Rangstufe ausmacht, zweifellos noch verstärken und vervollkommnen. Sympathisch berührte schon die Vortragsfolge: zwei Zeitgenossen eingerahmt von Mozart und Schubert. Max Trapps kontrapunktisch energisch zusammengefaßtes, musikantisches Quartett op. 22 wurde von den Schlesiern dem anwesenden Komponisten und den Hörern sehr zu Dank gespielt. In dem klanglich wie gestalterisch von diesem Werk meilenweit entfernten 1. Streichquartett von Szymanowski kam das seltsam auf und ab flutende dieser die Grenzen der Kammermusik mitunter überschreitenden sensiblen Stimmungskunst (der Komponist hatte Humor genug, sein Werk als in „*C*-dur" stehend zu bezeichnen!) ausgezeichnet zur Geltung. Es war ein wertvoller Quartettabend, den man gern in der Erinnerung bewahrt.

Im Mittelpunkt des **2. Symphoniekonzerts des Landesorchesters** stand als Solistenschar der Staats- und Domchor unter seinem Leiter Prof. Alfred Sittard. Der Domchordirektor hat in dieser Eigenschaft wie auch als trefflicher Organist in den Konzertreihen des Landesorchesters stets eine ganz besonders herzliche Aufnahme gefunden. Diesmal, aus Anlaß seines 60. Geburtstages, gingen die Wogen der Begeisterung natürlich besonders hoch. Als seltene Kostbarkeit bot er Verdis geniales „Te deum" aus dem wahrhaft erstaunlichen Alterswerk der „Quattro pezzi sacri". Mit souveräner Sicherheit führte er Chor und Orchester durch die abwechselnd mystisch-versonnenen und barock-prunkhaften Abschnitte dieser meisterlichen Partitur. Generalmusikdirektor Fritz Zaun, der ständige Dirigent dieser Symphoniekonzerte, umrahmte das Chorwerk mit einem würdig und mit saftigem Streicherklang vorgetragenen Concerto grosso von Locatelli und mit Bruckners 4. Symphonie, deren Wiedergabe ihn als überlegen die Steigerungen auftürmenden, dem Werk innerlich tief verbundenen Gestalter auswies. Dr. Richard Petzoldt

Eine Veranstaltung des Deutschlandsenders sah **Herbert v. Karajan,** den von jungem Ruhm umglänzten Aachener Generalmusikdirektor, am Dirigentenpult des Großen Sendeorchesters. Der Abend war der „Haffner"-Symphonie von Mozart (*D*-dur, K.-V. Nr. 385), dem von Willi Stech gespielten Beethovenschen Klavierkonzert in *Es*-dur und der Symphonischen Dichtung „Tod und Verklärung" von Richard Strauß gewidmet. Sein Verlauf rührte an das im letzten Grunde nicht zu enträtselnde Geheimnis des berufenen Orchesterführers: Die energiegestraffte Stabführung eines dreißigjährigen Dirigenten gewann einem ihm fremden Instrumentalkörper, in wenigen Proben, auf den verschiedenartigsten Stilgebieten Aufführungen eigenster Prägung ab, die strengste Werktreue mit hinreißender Unmittelbarkeit verbanden. Herbert v. Karajan setzte die Klangvorstellung, die er mit dem jeweiligen Werk verbindet, mit unerbittlicher Entschlossenheit bis in die leiseste Akzentuierung der letzten Note bei dem gebannt folgenden Orchester durch. — Die Mozart-Symphonie erstand, von starkem Leben erfüllt, in kristallener Klarheit und vollkommener Natürlichkeit. Auf das zarteste klangen die bezaubernden Zwischensätze des Andante auf. Selten sind die Episoden der Straußschen Symphonischen Dichtung von der gleichen Spannung erfüllt und mit der gleichen Wucht der Steigerung zu ihren dramatischen Gipfelungen emporgeführt worden. Die technisch bis aufs letzte durchgearbeitete Wiedergabe des Beethoven-Konzertes durch Willi Stech war im Wetteifer mit dem von feurigem Atem durchglühten Orchesterpart auf Großzügigkeit abgestellt. Begeisterte Zustimmung gab Herbert v. Karajan die Gewißheit, daß eine den höchsten Zielen zugewandte Kunst verstanden worden ist.

Else C. Kraus, die bekannte ausgezeichnete Musikerin, widmete ihren Klavierabend im Beethoven-Saal einem fesselnden klassisch-romantischen Programm. Auf Beethovens *D*-dur-Sonate (op. 10, Nr. 3) folgte ein tönender Reigen in *f*-moll; eine Gruppe schönster Impromptus und Moments musicaux von Schubert. Der zweite Teil des Abends wurde durch die *fis*-moll-Sonate von Schumann eröffnet, um in einige der genialsten Etüden Chopins auszuklingen. Das meisterliche, bis auf den letzten Ton beherrschte Spiel der Künstlerin findet seine Hauptstütze in einem hochentwickelten, an den besten Vorbildern geschulten Kunstverstand, weniger in einem, noch vielgestaltigem Ausdruck verlangenden, ausgeprägten Gefühlsleben. So wurde die Beethoven-Sonate kraft geschlossener, vergeistigter Wiedergabe zur natürlichen Gipfelung des Abends, während die romantische Welt Franz Schuberts durch vollendete Klarheit der Zeichnung sozusagen in klassische Beleuchtung gerückt wurde. Es ist erstaunlich, bis zu welchem Grade der Künstlerin eine an geistvollen Zügen reiche, von intensivem Gestaltungswillen getragene Darstellung der Sonate aus Schumanns Sturm- und Drangzeit glückte. Im Vortrag von Etüden Chopins entfaltete Else Kraus sodann die Meisterlichkeit ihres Spiels noch einmal auf das überzeugendste. Ein starker Erfolg krönte den fesselnden Abend.

Margarete Heider, eine unseres Wissens in der Reichshauptstadt bisher unbekannte Sängerin, stellte sich dieser Tage in den Dienst einer klug gewählten, gehalt- und wirkungsvollen Vortragsfolge, die Lieder von Schubert bis Richard Strauß umfaßte (Singakademie). Die junge Wienerin verfügt über einen wohllautenden Sopran von reizvoll-dunkler Klangfarbe, der seine Leuchtkraft im Laufe des Abends mehr und mehr zu entfalten vermochte. Gelegentliche leichte Intonationsschwebungen fanden in Augenblicken der Befangenheit eine genügende Erklärung. Im lebendigen, in der Aussparung starker Akzente noch entwicklungsfähigen Vortrag der mit lebhaftem Beifall aufgenommenen Sängerin machten sich wieder holt ausgesprochen dramatische Züge geltend. Dies gilt namentlich von Schuberts „Gretchen am Spinnrad". Hans Altmann stellte seine Erfahrung als Klavierbegleiter erfolgreich zur Verfügung. Adolf Diesterweg

Während die Geigerin **Jenny Deuber** im letzten Winter mit Wilhelm Backhaus konzertierte, verband sie sich für diese Spielzeit mit **Max Pauer.** Zwei in hohem Maße wesensverwandte Künstler haben sich damit gefunden. Sie streben einem klassischen Stil des Musizierens zu. Ihr Wille zur Bändigung ist größer als der zur Entfesselung. Eine gedämpfte Mittellinie wird bevorzugt, und alles, was in Zeitmaß, Klangstärke und geistiger Haltung zu den Grenzen drängt, wird mit großer Entschiedenheit gemieden. Da auch das Technische in besten Händen ist, gewinnt der Hörer die Gewißheit großer Geborgenheit. Die Künstler spielten Sonaten von Schumann, Beethoven und Brahms.

Als Dirigent des 2. Konzertes im Abonnement des Philharmonischen Orchesters, das neben den großen Konzerten unter Furtwängler einherläuft, war **Karl Böhm** aus Dresden gewonnen worden. Man kennt ihn vor allem von zügigen Opernaufführungen her und sieht in ihm seltsamerweise auch im Konzert vor allem wieder den Operndirigenten. Seine zupackende und dem al-fresco zuneigende Musizierart mag diesen Eindruck hervorrufen. Daß in diesem Konzert auch die Erstaufführung eines Zeitgenossen erklang, macht wieder einige Hoffnung. Allerdings ist ja Max Trapp sozusagen der Klassiker unter den Zeitgenossen. Sein Violoncellokonzert in einem Satz ist wirklich einsätzig und gehört innerlich in den Kreis seiner Werke aus der letzten Zeit. Es ist streng gearbeitete und doch flüssige Musik. Dem Violoncello ist vor allem in einer großen Kadenz Gelegenheit zum Ausbreiten gegeben. Im übrigen bietet es aber dem Solisten keine Gelegenheit zu leicht erkaufter Dankbarkeit. Dazu ist es mit seinen zweiundzwanzig Minuten Aufführungsdauer auch zu kurz. Daß ein Meister wie Ludwig Hoelscher dem Werk einen jubelnden Erfolg erspielte, wird niemanden überraschen.

Das **Peter-Quartett** ist in Berlin schon rühmlichst bekannt. Diesmal gab es einen Abend mit Werken von Haydn, Beethoven und Schumann, mit jener Dreiheit also, die den Erfolg am sichersten verbürgt. Bei der Abneigung unserer Musikfreunde gegen alles Zeitgenössische, ist eine solche Programmgestaltung durchaus zu begreifen, wenn auch die Bedenken, die dagegen zu erheben sind, nicht ganz übersehen werden können. Das Peter-Quartett bemüht sich um ein klar gepflegtes Spiel ohne Überbetontheiten und legt sich auch im Klanglichen eine schöne Zurückhaltung auf. Am Anfang des Abends machte sich eine leichte Nervosität bemerkbar. Man weiß, wie sie gerade beim Streichquartettspiel selbst beim besten Willen manchmal nicht zu bannen ist.

Der jüngste Klavierabend von **Max Martin Stein** gab Aufschlüsse über die Weiterentwicklung des begabten Künstlers. Wieder ist es seine flüssige Technik, sein sammetweicher Anschlag, dem freilich auch alle Abschattungen des *ff* zur Verfügung stehen und die natürlich sprudelnde Musikalität Steins, die seine Laufbahn als so aussichtsreich erscheinen läßt, weil alle diese Voraussetzungen in einer durchaus gesunden Mischung vorhanden sind. Man weiß aus vielen anderen Fällen, wie gefährlich es ist, wenn nur eines von beiden, das Handwerkliche oder Geistig-Musikalische, vorhanden ist und das andere zurückbleibt. Stein spielte diesmal ein klassisches Programm mit drei Sonaten von Beethoven, Schubert und Chopin. Steins besondere Verwachsenheit mit den französischen Impressionisten konnte sich natürlich am schönsten bei Chopin auswirken. Friedrich Herzfeld

Poesievolle Hausmusik bot ein Kammermusikabend der **Fachschaft Komponisten.** Prof. Valeska Burgstaller spielte einleitend drei Intermezzi von Max Donisch und Hansmaria Dombrowskis einsätzige Kleine Sonate in *C*-dur. Im Mittelpunkt stand

die Uraufführung von fünf zu einer Reihe unter dem Titel „Die Liebende" zusammengefaßten Liedern auf Texte Ruth Schaumanns von Hermann Simon. Große, im „Wiegenlied" entzückende Schlichtheit und Verzicht auf alles Musikalisch-neue kennzeichnen die zum Teil das Kinderleben besingenden Lieder. Nur das letzte, „Soldatenweib", bringt moderne harmonische Mittel in der Begleitung und bietet mit der Verwendung moderner Tanzrhythmen an ernstester Stelle mit der eigenartigen Wirkung des Einlullens der bekümmerten Seele etwas Neues. Hier ist Simon er selbst, während er sich in den anderen Liedern zugunsten unpersönlicher, volkstonhafter Schlichtheit seiner selbst entäußert — ein verdienstvolles Opfer der Gemeinschaft gegenüber. Margarete Corazolla sang, vom Komponisten am Flügel mit zarter Hand begleitet, die Lieder mit von Verinnerlichung vertiefter, anmutiger Stimme. — Das kurze, humor- und gemütvolle Bläserquintett op. 14 von Joachim Kötschau für Flöte, Oboe, Klarinette, Horn und Fagott, von der Bläserkammermusikvereinigung des Deutschen Opernhauses, den Herren Kröckel, Müller, Richter, Bräutigam und Hofmann seelenvoll und fein aufeinander abgestimmt geblasen, gab dem Abend den Ausklang gemütlicher Häuslichkeit. Der 3. Satz, eine verhaltene, edle Klage, enthält interessante dissonantische Durchgänge.

Das war ein frisches Musizieren: die Kantorei der **Parochialkirche** unter ihrem Leiter Wilhelm Bender bot die zwei geistlichwehrhaften Bach-Kantaten „Gott der Herr ist Sonn' und Schild" und „Ein' feste Burg ist unser Gott". Gleich der erste Einsatz ließ aufhorchen. Die kammermusikalische Besetzung verhalf allen Nummern zur Feinzeichnung, und nicht auf Kosten der Stärke; lediglich die Männerstimmen bedürften der Verstärkung. Die Solisten Traute Pallet (Sopran), Ingrid Lorenzen (Alt), Friedrich Hausburg (Tenor) und Friedrich Mensing (Baß) gaben ihr bestes, deklamierten u. a. die Rezitative sehr eindrucksvoll; die Soloinstrumente waren bei W. Moritz (Solotrompete) und Herbert Schmidt (Solooboe) in guten Händen. Am Cembalo saß Marianne Federmann. Ein kleines Streichorchester bot den sauber gezeichneten Grundstock. — Berthold Schwarz steuerte an der Orgel mit Beziehung auf die Vortragsfolge ausgesuchte Werke Bachs vor und zwischen den Kantaten bei. Ernst Boucke

In der **5. Stunde der Musik** wurde Cläre Frühling eingeführt, die in Vorjahre bei den Jungen Künstlern auftrat. Ein leichter, heller Sopran, in der Höhe noch nicht völlig gelöst, ist ihr eigen. Mozarts leidenschaftliche Arie „Misera dove son" und Strauß-Gesänge, die in ihren Steigerungen Tongröße verlangen, waren vielleicht nicht ganz glücklich als Aufgaben gewählt. Ludwig Funk, später Ludwig Hoelscher beim schwunghaften und schmelzenden Vortrag der so dankbaren *F*-dur-Violoncellosonate von Strauß ein pianistisch erfahrener Partner, begleitete die Sängerin zurückhaltend. Erwin Bischoff, ein Spieler von pünktlicher Technik, doch etwas kühler Haltung, brachte Beethovens *e*-moll-Sonate op. 90 und Ravels glitzernde „Jeux d'eau".

Einen eigenen Cembaloabend mit einem für Liebhaber alter Musik recht versprechenden Programm gab **Hans Pischner** im Meistersaal. Ein mutiges Unternehmen, wenn man bedenkt, daß das große Publikum ein ganzes Konzert lang dem zarten Kielinstrument kaum Interesse entgegenbringt und mehr auf den modernen Flügel schwört. Pischner ist manuell inzwischen noch fertiger geworden, so daß Bach-Werke, die vollgriffige *c*-moll-Fantasie und die figurative *C*-dur-Toccata, klar gelangen. Hübsch die zierreiche Domino-Suite von Couperin. Der Spieler könnte manchmal eine noch verfeinertere und fantasievollere Vortragsweise anstreben.

Aus Wien kommt das **Steinbauer-Quartett** besetzt mit den tüchtigen Streichspielerinnen Edith Steinbauer, Lotte Selka, Herta Schachermeier-Martini und Frieda Krause. Klares technisches Einzelkönnen, gute Abstimmung aufeinander, ernstes Bemühen um gehaltvolle Deutung der Aufgaben zeichnen die Gemeinschaft aus. Die Klanggestaltung neigt weniger wie man erwartete, zu süddeutsch-üppiger Tonsinnlichkeit, als zu norddeutscher Herbheit. Dankenswert der Einsatz für Schuberts op. 168 in *B*-dur, das hier kaum zu hören ist. Aus der Ausdruckswelt Schuberts und Bruckners entstammt auch das erstaufgeführte Klarinettenquintett von Franz Litschauer (Wien), das satzmäßig die harmonische Farbenfülle über die Linie stellt und reich an romantischen Stimmungsgegensätzen ist. Die Wiedergabe hatte Wärme. Sehr gepflegt blies Willi Krause die Klarinette.

Beim einzigen Klavierabend **Walter Giesekings** war, wie zu erwarten, der Beethoven-Saal bis auf den letzten Platz besetzt. Die unerhörte Klangkunst dieses Spielers, seine technische und geistige Meisterschaft sind oft bewundert worden, so daß man hier kaum Neues sagen kann. Auffallend immer wieder die jähen seelischen Gegensätze seiner Gestaltungsweise: unsagbare Weichheit und Poesie der melodischen Tonspinnung sind abgelöst durch Aufwallungen furiosester Wucht (z. B. Mittelteil der *E*-dur-Etüde von Chopin). Die *g*-moll-Ballade des großen Polen steigerte sich zu dämonischer Raserei. Mit wundervoll verfeinerter Anschlagskultur wurden vier noble Präludien von Rachmaninoff hingezaubert. Berückend im Malerischen auch die Debussy-Gruppe. Der Beifallsjubel erzwang manche Zugabe. Dr. Wolfgang Sachse

Aus dem Leipziger Musikleben

Als erste Uraufführung dieses Winters brachte das vierte **Gewandhauskonzert** die bereits in einer Fassung für zwei Klaviere bekannte Sonatine op. 122 von Julius Weismann. Das ihr vorgesetzte Motto „Ille terrarum mihi praeter omnes angulus ridet" gibt sogleich die Richtung jener Urkräfte an, die in dieser feingliedrig gearbeiteten Partitur lebendig werden. Aber die Erinnerung an jenen lieben stillen Winkel im Alpenland erschöpft sich nicht in Naturstimmungen allgemeinen Inhalts oder — wie im Bauerntanz des 3. Satzes oder im abschließenden Ritornell, in feingetönten Klangbildern. Sie wird dem Komponisten vielmehr zum Anlaß einer tief innerlichen Zwiesprache mit den geheimen Stimmen seiner Seele, und so entwickelt sich aus in volksliedhafter Schlichtheit leicht hingeworfenen Themen ein schwerelos fließendes und doch inhaltlich reiches Stück Musik. Die Instrumentation läßt, im ersten Teil wenigstens, die Herkunft vom Klavier deutlich werden, und auch darin begegnet sich Weismann mit dem Romantiker Robert Schumann. Eingeleitet wurde der Abend mit einer von gewaltigem dramatischem Ernst erfüllten Wiedergabe der „Iphigenie"-Ouvertüre und beschlossen von einer großartig in sich geschlossenen ausdrucks- und klanggesättigten Darstellung von Brahms *F*-dur-Symphonie unter Hermann Abendroth. Solist war Gerhard Hüsch, der Arien aus Händels „Julius Cäsar", sowie Pfitzners tönende Kolossalgemälde „Oluf", „Heinzelmännchen" und „Klage" mit feiner geistiger Durchdringung gestaltete.

Eine Neuerscheinung stellen im Leipziger Musikleben **„Einführungskonzerte für Solisten und Komponisten"** dar, die an Stelle der früher von der Fachschaft Instrumentalsolisten durchgeführten Solistenabende nun vom Städtischen Kulturamt, der Kreismusikerschaft und der Fachschaft Komponisten in der Reichsmusikkammer getragen werden. Der Erfolg dieses Zusammenschlusses der Kräfte tat sich in einem sehr starken Besuch der Veranstaltung sogleich vielversprechend dar. Einige der an diesem ersten Abend herausgestellten Künstler haben sich allerdings im Leipziger Musikleben schon einen Namen gemacht, so die ausgezeichnete Altistin Mary Trautner, die eine Haydn-Kantate eindrucksvoll gestaltete, der junge, stimmlich überaus reich begabte Tenor Willy Heese, der Lieder von Wolf und Strauß mit ausgezeichnetem Können, doch in einer wenig treffenden Ausdrucksgestaltung sang, sowie Erna Dietrich und Fr. W. Härtel, die beide ihre schönen Stimmen mit den Vorgenannten zur klangvollen Wiedergabe des Quartettzyklus „Der Jahreskreis" von Hans Wolfgang Sachse, einer gewählten und stimmungsstarken Folge farbiger und geistig vertiefter Naturbilder vereinten. Dazu gab es eine sehr feine Darstellung der Violinsonate *d*-moll von Brahms durch den höchstbegabten, nur in seiner Art noch ein wenig undisziplinierten Geiger Walter Bürger und den gewandten und temperamentvollen Pianisten Gustav Vaders. Die Begleitungen besorgte gewissenhaft Arno Schönstädt.

Im Kammermusiksaal des Gewandhauses brachte **Edwin Fischer** die Wiedergabe des ersten Teiles von Bachs „Wohltemperierten Klavier" und der Etüden aus Chopins op. 10 in einem zweiten Sonntag-Vormittagskonzert — eine Neueinrichtung, die man beibehalten sollte — in schönster Spiellaune zum Abschluß. Seine Darstellung war diesmal noch leidenschaftlicher als in der ersten Veranstaltung und ließ mit zwingender Eindringlichkeit ihren tiefsten Ursprung in der Eingebung des nachschöpferischen Augenblicks erkennen, wobei die Vollkommenheit, mit der der Meister seines Klangwillen zu verwirklichen weiß, im Verein mit der tiefen Geistigkeit seiner künstlerischen Schau seinem Spiel immer wieder den Charakter der Einmaligkeit gibt.

Von den Klavierabenden ist zunächst der von **Poldi Mildner** bemerkenswert. Sie setzte die Stimmungswerte von Brahms' Händel-Variationen in wunderbarer Naturhaftigkeit des Empfindens in allen ihren Tönungen mit einer suggestiven geistigen Ausstrahlung in Klang um, die auf der Grundlage einer schlechthin unübertrefflichen technischen Leistung letzte und schönste Erfüllung dieses Werkes darstellt. Weniger überzeugte sie in Chopins *h*-moll-Sonate, in der sie ihre technische Überlegenheit zu einer Beschleunigung der Zeitmaße in den Ecksätzen verführt, die die klaren Konturen dem Ohr nicht mehr deutlich werden läßt. Dankenswert, daß sie ihren Abend mit Haydn einleitete. Großartig und faszinierend, wie sie ihn mit Liszt beschloß.

In einem Sonder-Vortragsabend des Landeskonservatoriums hatte die Pianistin **Alice Khantamour** aus Kairo sehr starken Erfolg dank einem reifen und in allen Gebieten ausgeglichenen technischen Können, das sie in einem anspruchsvollen Programm

nachwies. Erstaunlich ist auch, wie sie sich in den Stil der deutschen Musik eingefühlt hat und wie sicher sie gedächtnismäßig ihre Spielfolge beherrscht. Welche Arbeit muß für eine Künstlerin mit so grundlegend anderen blutmäßigen Voraussetzungen in dieser Leistung stecken!

Von **Frederic Lamond** ist nur zu sagen, daß man ihn so wunderbar ausgeruht und ausgeglichen in der technischen Leistung und im Vortrag hier lange nicht gehört hat wie in seinem Abend im Landeskonservatorium, der ihn erneut als den großen Beethoven-Spieler unserer Zeit auswies. Dr. Waldemar Rosen

Aus dem Münchener Musikleben

Mit dem ersten Abonnementskonzerte der Münchener Philharmoniker, die sich nunmehr **Städtische philharmonische Konzerte** nennen, trat Oswald Kabasta sein Amt als ihr künftiger musikalischer Oberleiter an. Die Bedeutung dieser festlichen Stunde für die Philharmoniker und das Münchener Musikleben zu unterstreichen, hielt zu Beginn des Konzertes Ministerpräsident Siebert eine Ansprache. Er rühmte die hohen Verdienste, die sich das Orchester in einer fünfundvierzigjährigen Geschichte erworben, wobei er unter lebhaftester Zustimmung des dichtbesetzten Saales in besonders ehrender Weise Siegmund v. Hauseggers gedachte, und begrüßte aufs herzlichste dessen Nachfolger Oswald Kabasta. Dieser hatte als Hauptwerk Bruckners Neunte aufs Programm gesetzt, eine Wahl, die wir als frohe Verheißung nehmen, daß er die vorbildliche Bruckner-Pflege seines Vorgängers weiterführen wird. In welcher Weise gerade er dazu berufen ist, bewies er an diesem Abende wieder aufs überzeugendste. Er vermittelte die Symphonie mit einer hinreißenden Gewalt des Ausdrucks und bewegte sich in der Brucknerschen Geistes- und Formenwelt mit einer Vertrautheit und Selbstverständlichkeit, die er nur gewinnen konnte, weil er hier im „echten Land, im Heimatland" weilt. Eröffnet wurde das Konzert mit der Münchener Erstaufführung von Joh. Seb. Bachs Ciaconna in *d*-moll für Solovioline in der Bearbeitung für großes Orchester von Alfredo Casella. Bei aller hohen Bewunderung des überlegenen Könnens, mit dem diese Umwandlung in ein effektvolles Orchesterstück erfolgte, kommt man nicht um die Feststellung, daß Casellas Bearbeitung das Werk in seinem innersten Lebensnerv traf, indem sie den „im Original im latenten Zustand enthaltenen kontrapunktischen Stoff" (Casella) greifbar deutlich herausarbeitete. Denn daß dieser kontrapunktische Stoff in Bachs Fassung „latent" bleibt, macht ja gerade das ureigenste Wesen der *d*-moll-Chaconne aus, deren Form nicht einer spielerischen Laune entsprang, sondern durch den musikalischen Einfall bedingt ist. Kabasta bereitete der Neuheit eine blendende, alle Wirkungsmöglichkeiten erschöpfende Wiedergabe, wie er nicht minder virtuos Beethovens dritte Leonoren-Ouvertüre gestaltete. Er erntete stürmische Huldigungen. Mit Recht ließ er daran die Münchener Philharmoniker, die einen ganz großen Tag hatten, teilhaben.

Die **Volkssymphoniekonzerte** der Münchener Philharmoniker unterstehen in ihrem überwiegenden Teile wieder der bewährten Leitung von Adolf Mennerich. Dem zeitgenössischen Schaffen von je ein einsatzbereiter Förderer, machte er im ersten mit Gottfried Müllers Variationswerk „Abschied von Innsbruck" bekannt. Diese „Kleine Musik für Kammerorchester", der das bekannte Lied „Innsbruck, ich muß dich lassen" als Thema dient, wandelt in ihren drei Variationen die schlichte Melodie kunstgerecht und mit stets wachem Gefühl für ihre inneren Werte ab, ist von feingliedriger, beziehungsreicher kontrapunktischer Arbeit und hohem klanglichen Reiz, wird dazu, wie alles, was wir von dem hochbegabten jungen Komponisten bisher kennenlernten, von einer gesunden, durch keinerlei „Tendenzen" gebrochenen Musizierkraft getragen. Das ungemein sympathische Werk wurde mit lebhaftestem Beifall aufgenommen. Als zweite Neuheit des Abends erklang das Violinkonzert von Robert Schumann, das in der ersten Freude über seine endliche Veröffentlichung anfänglich wohl etwas überschätzt wurde, aber zweifellos viele Feinheiten und Schönheiten echt Schumannscher Prägung enthält. Rudolf Schöne, der erste Konzertmeister der Philharmoniker, spielte den zum Teil sehr schwierigen Solopart mit überlegenem Können. Schuberts „Unvollendete" und Hans Pfitzners Ouvertüre zu „Käthchen von Heilbronn" rundeten das Programm stilvoll ab. Adolf Mennerich erwies sich mit der sehr sorgfältig vorbereiteten Wiedergabe der vier Werke aufs neue als ebenso warmblütiger, gebildeter Musiker wie orchesterkundiger, sicherer Dirigent.

Im Dienste der „Begabtenförderung der Hauptstadt der Bewegung" veranstaltet das Städtische Kulturamt, dessen Leiter Ratsherr Max Reinhard Münchens Musikinteressen ebenso kunstsinnig und tatkräftig wie mit feinem Verständnis für alle die Imponderabilien eines traditionsgebundenen Musiklebens vertritt, wieder mehrere **„Stunden der Musik"**. Die erste von ihnen stellte zwei „Begabte" vor, die wirklich der „Förderung" wert sind: Irmela Weinhardt, die ihren angenehmen Sopran geschickt behandelt und auch verständig vorträgt, und Andrea Martha Wittwer, eine technisch und musikalisch gründlich durchgebildete Geigerin. Als Einführungspate saß August Schmid-Lindner am Flügel, der den beiden jungen Künstlerinnen ein sorgsam führender Begleiter war und außerdem seine pianistische Meisterschaft einigen Stücken von Dvořák lieh.

Als erste Neuinszenierung der Spielzeit brachte die **Staatsoper** Tschaikowskys „Eugen Onegin" heraus. Clemens Krauß hatte das Tschaikowskys Wesen am intimsten widerspiegelnde Werk in vorbildlicher Weise einstudiert und deutete die durch ihre Melodiefülle, Farbigkeit und meisterhafte Behandlung ihrer vielgestaltigen Formen immer wieder fesselnde Partitur aufs liebevollste und feinfühligste aus. Seine Wiedergabe war in der Grundhaltung, dem Charakter dieser „lyrischen Szenen" entsprechend, betont „lyrisch". Diese seine Einstellung noch besonders zu unterstreichen, hatte er den Schluß abgeändert. Während bei Tschaikowsky die Oper mit dem Fortstürmen Eugen Onegins fortissimo endet, läßt Krauss sie in einer hinzukomponierten stummen Szene Tatjanas, die musikalisch auf der Briefszene fußt, elegisch ausklingen. Sehr wirkungs- und stimmungsvoll. Bleibt nur zu bedenken, daß Tschaikowsky es anders haben wollte. Wie Rudolf Hartmann als Spielleiter gelang es auch Ludwig Sievert als Schöpfer der Bühnenbilder, die Stimmungswelt der Oper mit höchster Eindringlichkeit in die Szene zu bannen. Alexander Sved erschöpfte die problematische Figur Eugen Onegins in ihrer ganzen seltsamen Mischung von müder Resignation, weltmännischer Überlegenheit und romantischer Schwärmerei. Wie seine hielten sich auch die gesanglichen Leistungen der übrigen Vertreter der Hauptrollen auf hervorragender Höhe, von Trude Eipperle, die ihre Tatjana mit den feinsten Zügen rührender Weiblichkeit ausstattete, des Gastes Else Tegetthof als schelmische, herzhafte Olga, von Julius Patzak als leidenschaftlicher Lenski, von Else Schürhoff (Larina), Luise Willer (Wärterin) und Hans Hermann Nissen (Gremin). Chor und Orchester musizierten mit erlesener Kultur. Sie und ihr alles belebender Führer Clemens Krauß wurden stürmisch gefeiert.

Die **Staatsoperette** hat Eduard Künnekes „Vetter aus Dingsda" in den Spielplan aufgenommen. Um die Operette dem „Münchener Stil" anzupassen, den Intendant Fritz Fischer nach Auslassungen des Programmheftes mit seinen bisherigen Inszenierungen für das Gärtnerplatztheater geschaffen, mußte sie sich gleich ihren Vorgängerinnen eine Bearbeitung gefallen lassen. Diese Umwandlung in „eine überaus heitere Geschichte in 33 Fortsetzungen" opferte nicht nur die Singspielelemente, die dem liebenswürdigen, erfolggekrönten Werke in seiner ursprünglichen Gestalt eine eigene Note geben, sondern ließ auch von der „Operette" nicht allzu viel übrig. Sie erfolgte mit einer Zielsetzung, die dem Wie der Aufführung einen unbestrittenen Vorrang vor dem Was einräumt. Dieses Wie allerdings, das die Drehbühne mit ihren unbeschränkten Möglichkeiten zum Hauptakteur macht, zeigte Fritz Fischer wieder als souveränen Beherrscher der Bühne. In Ludwig Sievert, von dem die blendende Gesamtausstattung stammt, hatte er einen gleichgestimmten Helfer. Die musikalische Bearbeitung, welche die verantwortlichen Männer für notwendig erachtet hatten, besorgte der neue Kapellmeister der Staatsoperette Carl Michalski. Sie fügt sich dem Gesamtstil der Neuinszenierung glücklich ein und ist zweifellos geschickt gemacht, retuschiert aber bisweilen das Partiturbild so stark, daß man dahinter die wahre Gestalt des großen Könners und einfallreichen Musikers Künneke nur wie durch einen Schleier erkennt. Von Georg Lippert musikalisch geleitet und in den Hauptrollen mit Lisa Herzog, Ruth Gerntholtz, Franz Köchel, Otto Brüggemann und Hans Fetscherin vortrefflich besetzt, hatte die Aufführung einen großen Erfolg. Dr. Willy Krienitz

Westdeutsches Musikleben

Aachen

Wiederum sind beide Häuser, Konzerthaus und Theater, gänzlich ausverkauft, und besonders für die Konzerte ist der Raummangel so groß, daß viele vergebens sich bemühen, durch die enge Gnadenpforte sich zu zwängen. Aus Pfitzners Musik zu „Käthchen von Heilbronn" bildete die Ouvertüre den glanzvollen Eingang zu den diesjährigen Städtischen Konzerten. Herbert v. Karajan[1]) ist dem Werk geheimnisvoll in tiefster Seele verbunden. Seine Liebe zu den großen Schöpfungen unserer Meister ist wie die Liebe Käthchens zum Grafen, demütig und wissend. Ganz Hingabe an die Gewalt der Töne bis zur fanatischen Entrücktheit war v. Karajan bei Beethovens „Siebenter". In eherner Sprache ließ Lubka Kolessa gottbegnadet das Klavierkonzert von Schumann zu uns

[1]) Inzwischen ist die in der Fachwelt schon seit längerer Zeit erwartete Berufung v. Karajans an die Staatsoper in Berlin Wirklichkeit geworden. — Die Schriftleitung.

sprechen. Von der heiteren Seite zeigte sich unser Generalmusikdirektor in der virtuosen Gestaltung der Ballade „Der Zauberlehrling" von Paul Dukas.

Die gewaltige Dynamik unserer Zeit und der prometheische Kampf, wie er in den Septembertagen durch unser Volk und seinen Führer zum Siege geführt wurde, fand seine künstlerische Gestaltung in Beethovens Schicksalssymphonie des ersten Volks-Symphoniekonzerts. So überzeugend gestaltete v. Karajan, daß jeder den Zusammenhang mit unserer Zeit in aller Deutlichkeit erschaute. Beethovens Violinkonzert erstand durch Hugo Kolberg (Berlin) in klassischer Abgeklärtheit. Der Gegenwart zollte v. Karajan Anerkennung durch die „Toccata" für großes Orchester von Kurt Rasch, der als großer Könner und gewichtiger Musiker mit seinem Werk außerordentlichen Erfolg hatte. Der Münchener Josef Suder eröffnete mit seiner Kammersymphonie *A*-dur das zweite dieser Konzerte. Seine virtuose Handhabung des Technischen beherrscht die zwei ersten Sätze. Innig empfunden und voll Seele ist der Trauermarsch mit dem anschließenden Rondo. Auch dieses Werk fand reichen Beifall. Die glänzende, alle Schwierigkeiten mühelos besiegende Technik des Rolf Langnese aus Zürich formte ein Klavierkonzert von Rachmaninoff in höchster Ausdruckskraft. Für die stillen Seelen schloß dann Schumanns „Vierte" ihre Zauber auf.

Im „Lohengrin" als Eröffnungsvorstellung fügte sich alles zu einer eindrucksvollen Darstellung im Opernstil des Meisters zusammen, und so blieb denn Lohengrin eine „romantische" Oper. Die Regie lag in den bewährten Händen von Anton Ludwig, der sich besonders erfolgreich um die Belebung der Massenszenen bemühte, zu der ihm die monumentalen Bilder des Paul Pilowski reichlich Raum ließen. Der eigentliche Held des Abends war Herbert v. Karajan. Wir empfingen von ihm einen Lohengrin, wie er nicht vollkommener sein kann. Jeder Takt erstrahlte in hellem Licht. Gewaltig reckten sich die Höhepunkte, ohne von ihrer ruhigen Schönheit einzubüßen. Die von Wilhelm Pitz vorbereiteten erheblich verstärkten Chöre überraschten durch ihren Wohlklang. Paul Helm sang den Lohengrin mit metallisch strahlender Stimme. Elsa, Grete Scheibenhofer, wirkte durch das Engelreine, Traumhafte in Stimme und Erscheinung. Große Linie hatte die Ortrud der Eugenie Besalla, der Arthur Bard als männlich kraftvoller Telramund zur Seite stand. Der Troubadur in neuem musikalischen und szenischen Gewande war wiederum das Verdienst der drei Herrscher von Bühne und Dirigentenpult. Als musterhafte harmonische Rollendurchführung gab Adelheid Wollgarten (Köln) die Zigeunerin. Andreas Schiffer

Literarisches

Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion, Potsdam.

K. G. Fellerer: Giacomo Puccini. In der Reihe „Unsterbliche Tonkunst".

Was den Wert dieses Buches ausmacht, ist seine vollendete Objektivität, die angesichts des zeitlich so geringen Abstandes zwischen uns und Puccinis Persönlichkeit und Schaffen besonders hoch anzuschlagen ist. Puccinis Sieg auf der Opernbühne und, ich meine, auch seine Kunst, die dramatische Situation durch eine gleichzeitig unerhört schöne und charakteristische Melodie einzufangen, ist unbestreitbar. Man kann daher freudig begrüßen, daß nun dem deutschen Musiker und Musikliebhaber ein Buch gegeben ist, das den einer jahrhundertealten Musikerfamilie entstammten, ernsten, unermüdlichen Arbeiter Puccini in seiner einmaligen Eigenart darstellt. Wie seine infolge der Familientradition zunächst komponierte Kirchenmusik, dann seine symphonische und Kammermusik nie Sackgassen waren, sondern Abschnitte seines Weges zur Oper, wie wichtig ihn die Frage des Librettos dünkte und wie stark er daran mitarbeitete, wie er an den Partituren noch nach wiederholten Aufführungen feilte, wird einerseits höchst fesselnd berichtet, andererseits mit wissenschaftlich wohl fundierten Nachweisen belegt. Prof. Fellerer, der vielseitige, an der Universität Freiburg (Schweiz) wirkende deutsche Gelehrte ist als der namhafteste Pucciniforscher anzusehen; er hat in Puccinis letztem Heim in Torre del Lago, in dem der Meister bestattet ist, die Werkautographe und den gesamten Nachlaß Puccinis studieren können. Aus der Menge der ihm zur Verfügung stehenden Bilder, Photographien und Dokumente hat Fellerer seinem Buch eine kleine lebendige Auswahl mitgegeben, unter der auch das Bild von Puccinis Ahn Giacomo (1721—1781) und eine Notenschriftprobe nicht fehlen. Ernst Boucke

Georg Kallmeyer, Verlag, Wolfenbüttel und Berlin.

Maria Ottich: Chopins Klavierornamentik.

Diese als Dissertationsschrift 1938 erschienene Arbeit gibt eine ausgezeichnete Studie über die Ornamentik als solche und ihre Verwendung und Befruchtung in Chopins Schaffen. In klarer, eingehender Untersuchung wird veranschaulicht, wie das Ornament

in seiner ursprünglichen Funktion als nur ausschmückendes Glied bei Chopin ungeahnte Erweiterung erfährt und bedeutungsvoll wird für das Verständnis Chopinscher Stilistik überhaupt. Die konventionelle Zierform wird hier zu einem wandlungsfähigen Ausdrucksmittel, das nicht nur dekorativen Sinn hat, sondern zum mitbestimmenden Faktor der Melodik, Motivik und Architektonik wird. Dabei ergeben sich interessante Blickpunkte, die Chopins Kompositionstechnik und ihre Entwicklung in neuem Licht erscheinen lassen. — Das kleine Werk, das durch zahlreiche Notenbeispiele ergänzt wird, verdient Beachtung. Erich Thabe

Kleine Mitteilungen

Das Reichserziehungsministerium hat die **Schaffung eines einheitlichen Liederbuches für Volksschulen** angeordnet, das einen obligatorischen Kernteil und einen nach den einzelnen Landschaften ausgewählten Sonderteil umfassen soll. Bemerkenswert ist die weitgehende Zurückstellung der geistlichen Lieder; so werden z. B. als Kernlieder der vier Grundschulklassen gefordert: „Hört ihr Herrn und laßt euch sagen", „Jetzt fängt das schöne Frühjahr an", „Trarira, der Sommertag ist da", „Klipp und klapp, dreschet auf und ab", „Wide-wide-wenne heißt meine Putthenne", „Die Fahne hoch", „Deutschland, Deutschland über alles", „Ich hatt' einen Kameraden", „Auf hebt unsre Fahnen in den frischen Morgenwind". Die Kernliederliste für die oberen vier Jahrgänge der Volksschule weist unter anderen folgende Titel auf: „Wir gehen als Pflüger durch die Zeit", „Es ist ein Schnitter, der heißt Tod", „O Tannenbaum, o Tannenbaum, du trägst einen grünen Zweig", „Wir traben in die Weite", „Ich hab Lust, in weitem Feld zu streiten mit dem Feind", „Vivat, jetzt geht's ins Feld mit Waffen und Gezelt", „Es leben die Soldaten so recht von Gottes Gnaden", „Wer jetzig Zeiten leben will, muß haben tapfres Herze", „Still vom Sturm der Kanonaden ruhen aus die Kameraden", „Heiliges Feuer brennt in dem Land".

Auf Grund der zukünftigen Zusammenarbeit zwischen dem „Bayreuther Bund" und der NS.-Gemeinschaft „Kraft durch Freude" Amt Feierabend, werden in den **Vorstand des Ortsverbandes Berlin des Bayreuther Bundes** berufen: Carl Maria Holzapfel, Stellv. Amtsleiter des Amtes Feierabend und Rudolf Sonner, Musikreferent im Amt Feierabend. Als Schriftführerin wurde berufen und von der Reichsbundesleitung bestätigt: Helene Tröbes, Berlin W 30, Maaßenstraße 3.

Durch Verordnung vom 19. Oktober 1938 (RGBl. I, S. 1147) ist die **Reichskulturkammergesetzgebung in den sudetendeutschen Gebieten** eingeführt worden.

Nach einer Mitteilung des Reichsministeriums für Volksaufklärung und Propaganda ist in der **Fachschaft Konzertvermittler** folgende Änderung eingetreten: Die Fachschaft ist nicht mehr der Abteilung Konzertwesen angegliedert. Sie bildet nunmehr ein selbständiges Referat innerhalb der Reichsmusikkammer- und untersteht unmittelbar dem Präsidenten der Reichsmusikkammer. Die Bezeichnung lautet mit sofortiger Wirkung: Fachschaft Vermittler. Zum Leiter der Fachschaft wurde nach dem Ausscheiden der Herren Dr. Geutebrück und Dransmann der Leiter der Zentralstellenvermittlung für Unterhaltungskapellen, Herr Wilhelm Diem, ernannt. Die neue Anschrift der Fachschaft lautet: Reichsmusikkammer, Fachschaft Vermittler, Berlin SW 68, Markgrafenstr. 88, Tel. 77 7528 29. Geschäftsstunden sind von 9—1 Uhr, Rücksprachen finden nur nach vorheriger Anmeldung statt.

Schon jetzt liegen für das nächste Jahr einige voraussichtliche **Daten von Musikfesten** vor: Internationales zeitgenössisches Musikfest in Baden-Baden vom 30. März bis 2. April, Internationales Bruckner-Fest in Leipzig vom 20.—24. April, Beethoven-Fest in Bonn vom 14.—21. Mai, Frühjahrsmusikfest Heidelberg im Mai, Schlesisches Musikfest in Breslau vom 1.—4. Juni, 2. Haydn-Fest in Bad Ems vom 6.—9. Juli. Wir werden diese Liste fortlaufend ergänzen. Die Reichsmusiktage 1939 werden wiederum in Düsseldorf durchgeführt.

Beim Empfang der Kulturschaffenden anläßlich seines 41. Geburtstages teilte Reichsminister Dr. Goebbels mit, daß er die **Künstlerdankspende** um weitere 1250000 RM. erhöht habe. Bis zur endgültigen Regelung der Altersversorgung der Kunstschaffenden werde somit allen geholfen werden können, die durch Alter oder Krankheit nicht mehr in der Lage sind, ihren Beruf auszuüben.

Erbprinz Reuß, der großzügige Förderer des Geraer Theaters, richtet auf seinem oberhalb von Gera gelegenen Schloß Osterstein ein **Theatermuseum** ein. Das in den reußischen Archiven aufbewahrte reichhaltige künstlerische und kulturgeschichtliche Material, das auf Schloß Osterstein zur Schau gestellt wird, gibt einen Überblick über einhundertundfünfzig Jahre deutscher Theatergeschichte.

Den Hausmitteilungen des Verlags Bote & Bock entnimmt man die Notiz, daß im Jahre 1937 insgesamt **29689 Schallplatten mit Werken Max Regers** verkauft worden sind. Im selben Jahr kaufte Japan, das einen für uns fast unvorstellbaren Bedarf an Schallplatten europäischer Musik hat, allein 2310 Stück der von Wilhelm Kempff bespielten Platte mit seiner Klavierbearbeitung des Vorspiels von Bachs Ratswahlkantate.

Personal-Nachrichten

Wilhelm Furtwängler wurde mit der Ehrenmitgliedschaft und dem großen Ehrenzeichen der Deutschen Akademie ausgezeichnet.

Unerwartet verstarb der verdienstvolle Münsterorganist in Basel, **Adolf Hamm.**

Am 2. November wurde der ehemals vor allem als Wagner-Sänger berühmte Tenor **Wilhelm Grüning** achtzig Jahre alt. Von 1897—1917 gehörte er der früheren Hofoper an, zehn Jahre lang sang er die großen Tenorpartien in Bayreuth. Kammersänger Grüning war auch in Amerika ein oft gesehener Gast.

Nach seinen außerordentlichen Dirigentenerfolgen in der Berliner Staatsoper wurde der junge Aachener Generalmusikdirektor **Herbert v. Karajan,** der übrigens auch ein vielbeachtetes Konzert mit dem Orchester des Deutschlandsenders geleitet hat, von Ministerpräsident Generalfeldmarschall Göring nach Berlin berufen. Karajan ist gebürtiger Salzburger, war vor Aachen in Ulm tätig und wird bis zum Ablauf seines Vertrages auch die Aachener Tätigkeit vorläufig noch beibehalten.

Die auch unseren Lesern vor allem als fleißige Verfasserin von Gedenkaufsätzen bekannte Hamburger Musikschriftstellerin **Bertha Witt** ist vor kurzem verstorben.

Der namhafte norwegische Komponist und Grieg-Biograph **David Monrad Johansen,** Schüler Humperdincks und Grabners, wurde am 8. November fünfzig Jahre alt.

Theater und Oper

Dresden. Prof. Dr. Karl Böhm wird nach der erfolgreichen Uraufführung von Richard Strauß' „Daphne" und der Erstaufführung des „Friedenstages" noch in dieser Spielzeit „Frau ohne Schatten" und „Die ägyptische Helena" von Strauß neu herausbringen. Im kommenden Sommer ist ein Richard Strauß-Fest geplant.

Magdeburg. Die Erstaufführung der neuen Strauß-Opern „Daphne" und „Friedenstag" ist für den 26. November angesetzt.

Remscheid. Nach einem umfassenden Umbau ist die Konzerthalle Germania, in der seit etwa zwanzig Jahren behelfsmäßig Theater gespielt wurde, den Anforderungen eines modernen Bühnenhauses angeglichen und feierlich neu eingeweiht worden. Die Bausumme betrug 900000 RM.

Schweinfurt. Die in kurzer Zeit erstaunlich gewachsene Industriestadt am Main (1914: 30000, 1930: 40000, jetzt 46000 Einwohner) plant neben zahlreichen anderen öffentlichen Bauten die Errichtung eines Theaterneubaues, da das bisherige Stadttheater den Anforderungen naturgemäß kaum noch entspricht.

Stockholm. Das Kgl. Opernhaus, das auf sein vierzigjähriges Bestehen zurückblicken konnte, nahm unter anderem „Manon", „Samson und Dalila" und „Louise" wieder neu in den Spielplan auf.

Ulm. Die Erstaufführung von Pfitzners Oper „Das Herz" wurde in Anwesenheit des Komponisten zum größten Opernerfolg der letzten drei Jahre.

Wien. Die Akademische Mozart-Gemeinde (Präsident: Prof. H. Damisch) bereitet eine konzertmäßige Aufführung des 1594 entstandenen Opernmadrigals „Amphiparnasso" von Orazio Vecchi vor. Als Grundlage hat man die von der Musikwissenschaft allerdings noch heftig umkämpfte Bearbeitung von Carlo Perinello (Mailand) gewählt. Bei Gelingen des Versuchs ist eine bühnenmäßige Aufführung während des nächstjährigen Salzburger Festspielsommers geplant.

Konzert-Nachrichten

Berlin. Ein Deutsch-Italienisches Austauschkonzert unter Leitung von Alfredo Casella findet am 12. November in der Hochschule für Musik statt. Solisten sind Meisterschüler des Königlichen Konservatoriums der Musik „S. Cécilia" in Rom mit Werken von Beethoven, Viotti, Respighi und Casella unter Mitwirkung des Konzertorchesters der Hochschule Berlin. Die Hochschule für Musik setzt mit diesem Austauschkonzert die Anknüpfung von Beziehungen mit den führenden Musikausbildungsstätten Europas fort, nachdem ein erfolgreicher Anfang in dieser Richtung mit dem Staatskonservatorium in Warschau gemacht wurde.

— Zugunsten des Winterhilfswerkes des deutschen Volkes 1938/39 veranstaltet die Nordische Gesellschaft am 15. November in der Singakademie ein Konzert mit Werken zeitgenössischer schwedischer und dänischer Komponisten. Unter Leitung des Pianisten Prof. Willy Klasen (Kopenhagen) bringen Ingrid Akerberg (Sopran), Göte Eriksson (Bariton) aus Stockholm sowie Elfriede Harder (Harfe) und Eugen Moris (Violine) Werke von Atterberg, Bromann, Rangström, Wachtmeister, Gram und Sandby zu Gehör.

— Alfred Hoehn bringt in seinem Heiteren Beethoven-Abend am 15. November im Beethoven-Saal folgende Sonaten zu Gehör: op. 2 Nr. 2, op. 31 Nr. 1, op. 10, op. 53.

— Im Bußtagskonzert der Kammermusik-Vereinigung der Staatsoper (Leitung: Georg Kniestädt) in der Singakademie kommen zur Aufführung: Schubert: Oktett, Rondo *h*-moll, Forellen-Quintett. Mitwirkender: H. M. Theopold (Klavier).

— Luigi Silva gibt am 17. November im Bechstein-Saal einen Violoncelloabend mit Erik Schönsee am Flügel. Im Programm: Frescobaldi-Cassadó, Locatelli, Reger, Beethoven, Alfano, Dukas, de Falla.

— Der polnische Pianist Niedzielski ist am 22. November im Beethoven-Saal zu hören. Zur Aufführung kommen: Haydn, Beethoven, Chopin, Albeniz, Nin, Debussy, Ravel.

— Karl List brachte in den letzten Wochen am Deutschlandsender Dohnanyis „Ruralia Hungarika", Kodalys „Hary Janos" und „Tänze aus Galantha", Mussorgky-Ravels „Bilder einer Ausstellung", Ravels „Märchensuite", Debussys „Rhapsodie"

für Saxophon und Orchester, Prokofieffs „Scherzo und Marsch“, Georg Enescos „Rumänische Rhapsodie“, Françaix' „Concertino“, Respighis „Die Vögel“, Trapps „Konzert für Orchester“, Rudi Stephans „Musik für Orchester“, Wolf-Ferraris „Divertimento“ und Spittas „Streichermusik 1937“ zur Aufführung.

Düsseldorf. Im Einvernehmen mit dem Amt für Konzertwesen (Berlin) wird die Stadt Düsseldorf im kommenden Winter zum erstenmal fünf Veranstaltungen der „Stunde der Musik“ durchführen. Die Stunde dient der Förderung des Solistennachwuchses. Während die „Konzerte junger Künstler“ als Unterbau der Stunde der Musik in einer verhältnismäßig großen Anzahl deutscher Städte durchgeführt werden, ist die Stunde der Musik auf nur wenige Städte beschränkt. Die deutschen Gaugebiete sind unter die Städte Berlin, Hamburg, München und Düsseldorf aufgeteilt. Düsseldorf betreut mit die Gaue Westfalen-Nord und Westfalen-Süd, Essen, Koblenz-Trier, Köln-Aachen, Hessen-Nassau und Rheinpfalz-Saar.

Gera. Als Erstaufführung enthalten die sechs Anrechtskonzerte des Musikalischen Vereins (fünf unter Leitung von Heinrich Laber, eins unter Peter Raabe) unter anderem die „Leonardo-Suite“ von Ernst Geutebrück.

Leipzig. Neben einem Verdi-Zyklus bringt der Reichssender Leipzig in seinem Winterprogramm 1938/39 unter anderem in einer Reihe „Sonntagsmusiken“ ein besonders ausgewähltes Programm geistlicher Musik großer Meister von Mozart bis zur Neuzeit, in deren Rahmen von Karl Straube mit den Thomanern, dem Gewandhausorchester und besten Solisten einige der schönsten Bach-Kantaten der im Dezember vorigen Jahres abgeschlossenen Sendereihe wiederholt werden.

Luxemburg. Das 1. Konservatoriumskonzert unter der bewährten Leitung von Lucien Lambotte wurde mit einer sorgfältig vorbereiteten Aufführung von Beethovens „Siebenter“ eröffnet. Der hervorragende Violoncellist Alexander Barjansky als Solist begeisterte die Zuhörer durch seinen warmen, beseelten Ton. Das überreiche Programm bot ferner die symphonische Dichtung „Pastorale d'été“ von Honegger und Ballettmusik aus „Miracle“ von Hue. K. H.

München. Prof. Wilh. Stroß bringt in seiner Quartettstunde am 23. November im Reichssender München erstmalig ein Quartett aus dem musikalischen Nachlaß des Münchener Komponisten Friedrich Sander (eines Studiengenossen von Strauß und Humperdinck): „Andante Cantabile“.

Paris. Georg A. Walter, der bekannte Bach-Evangelist, sang mit größtem Erfolg den Evangelisten in Bachs Matthäus-Passion in Paris in der Kirche St. Eustache. Die Passion wurde an zwei Abenden ungestrichen gegeben vom Thomaner-Chor aus Leipzig unter der Leitung von Karl Straube und dem Pariser Philharmonischen Orchester. Den Christus sang Günther Baum, die Sopranarien Helene Fahrni, die Altarien Charlotte Wolf-Matthaeus, die Baßarien Johannes Oettel, letztere zwei aus Leipzig. Organisten waren Walter Zöllner von der Leipziger Nikolaikirche und A. de Vallombrosa von der Kirche St. Eustache.

Aus Künstlerkreisen

Luise Gmeiner brachte in einem Orchesterkonzert des Landestheaters Coburg unter Leitung von Dr. Wilhelm Schönherr das Klavierkonzert von Max Trapp op. 26 zu erfolgreicher Aufführung.

Staatsopernsängerin **Lea Piltti** (Weimar) gastierte kürzlich dreimal in der Staatsoper Wien (Königin der Nacht, Konstanze und Gilda) und wurde von Publikum und Presse außerordentlich gefeiert, ebenso wie in Konzerten in Coburg und Karlsbad. In Weimar gab Lea Piltti einen sehr erfolgreichen Lieder- und Arienabend zum Besten der Sudetenhilfe im WHW. Der diesjährige Berliner Liederabend (mit Prof. Raucheisen am Flügel) findet am 28. November im Beethoven-Saal statt.

Das **Stroß-Quartett** spielte auf seiner ersten diesjährigen Konzertreise in den Städten Berlin, Hannover, Frankfurt, Dresden, Würzburg, Bamberg, Nürnberg, München Regers *d*-moll-Quartett, mit dem die Künstler einen tiefen und nachhaltigen Eindruck hinterließen.

Lieder von **Werner Trenkner** sang Maria Caroni in den letzten Monaten in den Reichssendern München, Leipzig und im Deutschen Kurzwellensender.

Der **Magdeburger Madrigalchor** unternahm in der Zeit vom 3.—22. Oktober eine Konzertreise in die deutschen Siedlungen des rumänischen Banats. In überfüllten Sälen und im Freien bot der Chor zwölf Konzerte, in denen neben Volksweisen, Madrigalen und Chören der Romantik auch neuzeitliche Kompositionen von Haas, Marx, Stögbauer, Bammer, Petyrek und Schüler gesungen wurden.

Gunthild Weber (Sopran), Schülerin von Oskar Rees, singt in dieser Saison u. a. in München „Von deutscher Seele“ (Pfitzner) unter Generalmusikdirektor Kabasta, in Köln „Das dunkle Reich“ (Pfitzner) unter Generalmusikdirektor Papst, in Bielefeld „Carmina burana“ (Orff), in Rheydt „Neunte Symphonie“, in Erfurt „Fausts Verdammung“, in Berlin „Requiem“ (Brahms) unter Prof. Sittard, in Solingen „Von deutscher Seele“, in Trier „Missa solemnis“. In Kaiserslautern und Worms Solokantaten von Bach und Mozart unter Generalmusikdirektor Boehe, in Basel „Harmoniemesse“ (Haydn) und Bach-Kantaten.

Prof. **Ludwig Hoelscher** spielte erneut für den Theaterneubaufonds seiner Vaterstadt Solingen. Mit den Violoncellokonzerten von Dvořák, Trapp und Haydn erzielte er einen großen künstlerischen und finanziellen Erfolg. Als Anerkennung der Stadt wurde ihm die mit dem ersten Kunstpreis ausgezeichnete Arbeit verliehen.

Der **Berliner Staats- und Domchor** unter der Leitung von Prof. Alfred Sittard hat in Breslau uneingeschränkte Zustimmung gefunden. Weitere erfolgreiche Konzerte fanden auf Einladung des Konzertrings der NS.-Gemeinschaft „Kraft durch Freude“ in den Grenzorten Reichenbach und Leobschütz statt. Auch die Lieder und Bearbeitungen von Alfred Sittard selbst fanden überall lebhaften Anklang.

Bernhard Günther (Städtisches Opernhaus Hannover) wurde für die kommende Spielzeit von Staatskapellmeister Eugen Jochum als 1. Solovioloncellist an das Philharmonische Staatsorchester Hamburg verpflichtet.

Der Leipziger Komponist **Helmut Meyer von Bremen** errang mit der Uraufführung seiner 2. Symphonie in New York unter dem Dirigenten Denis Forwell bei den Hörern und in der Fachwelt einen ausgezeichneten Erfolg.

Die Geigerin **Elisabeth Bischoff** hatte im 1. Symphoniekonzert in Plauen mit dem Violinkonzert von Paul Graener unter der Leitung des Komponisten großen Erfolg bei Publikum und Presse.

Die Münchner Sopranistin **Martha Martensen** sang mit großem Erfolg die Solopartie in Beethovens „Missa Solemnis“ anläßlich des Jubiläumskonzerts des Lehrergesangvereins (Staatstheaterorchester) unter Prof. Richard Trunk. Sie wurde im November für die 9. Symphonie unter Generalmusikdirektor Herm. Abendroth in Augsburg und unter Generalmusikdirektor Schulz-Dornburg in Köln verpflichtet.

Prof. Ludwig Hoelscher brachte in den letzten Wochen das von ihm uraufgeführte Violoncellokonzert von **Max Trapp** in Berlin (Philharmonie), Solingen, Osnabrück, den Sendern Breslau, Hamburg, München zur erfolgreichen Aufführung und wird es demnächst unter anderem in Neapel, Luxemburg, Breslau, Flensburg, Kassel und Bielefeld spielen.

Mark Lothars heitere Oper „Schneider Wibbel“, die bereits die zweite Spielzeit im Repertoire der Berliner Staatsoper steht, wurde mit durchschlagendem Erfolg in Düsseldorf aufgeführt. Das Werk, das im Laufe des Winters auf fünfzehn deutschen Bühnen gespielt wird, gelangt im Frühjahr in Helsinki in finnischer Sprache zur Aufführung. Die Ursendung findet im Kölner Sender am 2. Weihnachtsfeiertag statt.

Carl Schuricht wurde nach seinen erfolgreichen Gastspielen in London (Philharmoniker) und Paris (Orchestre National) zur Leitung weiterer Konzerte in beiden Metropolen noch für diese Spielzeit verpflichtet.

Die „Passacaglia und Fuge“ op. 10 von **Hans F. Schaub**, die im verflossenen Konzertwinter sechzehn Aufführungen zu verzeichnen hatte, kommt in dieser Saison zur Erstaufführung in Hamburg (Jochum), Halle (Hüneke), Freiburg (Vondenhoff), Breslau (Wüst) und Waldenburg (Kaden).

Das **Wendling-Quartett** war von der Auslandsorganisation der NSDAP. aufgefordert, bei der Eröffnungsfeier der „Woche des Deutschen Buches“ in Paris mitzuwirken.

Arno Schönstedt, Organist an der St. Matthäi-Kirche in Leipzig, brachte in den Motetten in der Leipziger Thomaskirche, im dortigen Reichssender und in einer Reihe weiterer mitteldeutscher Städte Orgelwerke von Johann Nepomuk David zu Gehör. Neben Sätzen aus Davids „Choralwerk“ standen vor allem die Fantasie und Fuge in *C*-dur, die Toccata und Fuge in *f*-moll und die Chaconne in *a*-moll im Vordergrund und fanden überall stärkste Beachtung.

Katharina Karg-Elert sang am 7. November im Deutschlandsender Lieder ihres Vaters Sigfrid Karg-Elert.

Verantwortlich für die Schriftleitung: Für den Teil „Berliner Musikleben“ wie für alle Berlin betreffenden Beiträge: Paul Schwers, Berlin-Südende, Doelle-Straße 48. — Verantwortlich für den gesamten übrigen redaktionellen Inhalt: Dr. Richard Petzoldt, Berlin-Wilmersdorf, Rudolstädter Straße 127. — Verantwortlich für den Anzeigenteil: Elly Schumacher, Berlin-Südende, Doelle-Straße 48. — Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel, Leipzig C1. Erfüllungsort und Gerichtsstand Leipzig. III. Vj. D. A. 940

Wohnungs-Tafel
Künstler / Unterricht / Institute

Gesang

Sopran und Mezzosopran

Helene Fahrni Oratorien u. Lieder. Leipzig C 1 Lortzingstraße 14II, Tel. 22289

Hilde GAMMERSBACH Sopran / Oratorien-Lieder KÖLN-Roisdorf, Bonner Str. 31, Tel. Bonn 5762

Eva Gilbert-Lessmann Konzert- und Oratoriensängerin (Sopr.) Hamburg 39, Agnesstr. 37

Adine Günter-Kothé hoher Sopran SEKRETARIAT: GLIMPF BERLIN W 15, Xantener Straße 14 / Telefon 925727

Edith Laux Oratorien / Liederabende. Leipzig S 3 Kaiser-Wilhelm-Str. 69 / Ruf 33667

MARGOT MÜLLER — Oratorien • Lieder / Sopran — Hagen (Westf.), Fleyerstraße 16

HELMA PANKE — Sopran / Oratorium, Lied — München, Rosenheimer Str. 214 / Tel. 43294 Berlin-Wilmersd., Neckarstr. 1 III / Tel. 88 24 93

ELSE REUTER-NEEB Konzert- und Oratoriensängerin - Sopran Weilburg/Lahn Adolfstraße 5, Tel. 514

ELSE RUECKER Konzert- und Oratoriensängerin — Sopran Wiesbaden, Dotzheimer Straße 51, Telefon 208 97

Sopran und Mezzosopran

Marta Schilling Sopran • Lied, Oratorium Berlin-Zehld., Sven-Hedin-Str. 64 • 848622

Aenny Siben Oratorien und Lieder Frankfurt a. M., Wiesenau 11, Tel. 75637

Heddy VOSS Sopran / Berlin, Kaiserdamm 83 II, Wuppertal-Barmen, Brahmsstr. 4

Hilde Wesselmann Sopran—Oratorium—Lied W.-Barmen, Oberbergische Str. 64. Tel. 60000

Alt

Lore Fischer ORATORIEN / LIEDERABENDE Stuttgart W, Gaußstr. 74, Fernruf 65394

RUTH GEERS ORATORIEN — LIEDER — ORCHESTERGESÄNGE SEKR.: BERLIN-CHARLOTTENBURG 1. TEL. 345977

Eva Jürgens ALT-MEZZO W.-Barmen, Wertherhof 6, Tel. 52291

Vera Littner Oratorien / Lieder / Arien Dresden-A. Tiergartenstraße 22b / Ruf 46697

Hede WEIMANN Oratorien, Liederabende KIEL, Schillerstraße 7 / Telefon 7089

Bariton

Hans Friedrich MEYER LIED-ORATORIUM, Berlin-Neuwestend, Bolivarallee 7, Tel. 991682

Nummer 46 · 18. November 1938

Allgemeine Musikzeitung

Rheinisch-Westfälische Musikzeitung · Süddeutscher Musikkurier
Berlin · Leipzig · Köln · München
65. Jahrgang



Dr. Hero Folkerts
Musikdirektor der Stadt Gelsenkirchen

phot. Donner

Postversand ab Leipzig

ALLGEMEINE MUSIKZEITUNG

Hauptschriftleitung und Geschäftsstelle: Berlin-Südende, Doelle-Straße 48 • Fernspr. 75 12 38

Telegramm-Anschrift: Musikzeitung Berlin-Südende. Bankkonto: Deutsche Bank und Diskonto-Gesellschaft, Depositenkasse L III, Berlin-Tempelhof. Postscheckkonto: Berlin 283 28. Zu beziehen durch die Geschäftsstelle Berlin-Südende, Doelle-Straße 48, und Köln a. Rh., Am Hof 30—36, sowie durch alle Musikalien- bzw. Buchhandlungen und Postanstalten. **Geschäftsstelle für die Rheinprovinz und Westfalen:** Musikalienhandlung P. J. Tonger, Köln a. Rh., Am Hof 30—36; Fernsprecher 22 59 48; Postscheckkonto: Allgemeine Musikzeitung Köln 559 23 • Schriftleitung: Studienrat Alois Weber, Köln-Deutz, Markomannenstraße 12; Fernsprecher 126 74 **Geschäftsstelle für München und Süddeutschland:** Süddeutsche Konzertdirektion Otto Bauer, G.m.b.H., München, Wurzerstraße 16, u. Musikalienhandlung Otto Bauer, München, Maximilianstraße 5 • Stadtauslieferungsstelle für Groß-Berlin: Bote & Bock, Berlin W 8, Krausenstraße 61 • Auslieferung in Leipzig: Breitkopf & Härtel, Leipzig C 1, Nürnberger Straße 36—38 • Die Zeitung erscheint jeden Freitag, vom 15. Juli bis 1. September zweiwöchentlich • Bezugspreis durch Postzeitungsamt und den Buchhandel bezogen RM. 6.25 vierteljährlich einschließl. Bestellgeld • Bei Versand nach dem Ausland werden Porto und Streifbandkosten berechnet • **Preis der Einzelnummer RM. 0.70**

Anzeigenpreise werden nach Millimeterzeilen berechnet. Zur Zeit gilt Preisliste Nr. 5 vom 1. Januar 1938. Ausführliche Auskunft auf schriftliche Anfragen
Für unverlangt eingesandte Manuskripte keine Gewähr. Rückporto ist beizufügen

Allgemeine Musikzeitung

Wochenschrift für das Musikleben der Gegenwart

RHEINISCH-WESTFÄLISCHE MUSIKZEITUNG / SÜDDEUTSCHER MUSIK-KURIER

Herausgeber: Paul Schwers

65. Jahrgang — Berlin, Leipzig, Köln, München, 18. November 1938 — Nummer 46

Oper und Freilichtbühne

Folgerungen und Anregungen von Rudolf Hartmann, Altenburg

Das Theaterleben der Gegenwart ist in starkem Maße durch den gewaltig hervorbrechenden Stil der Freilichtbühne charakterisiert. Im Blickfeld dieses Darstellungsraumes kämpft man tätig um die Lösung eines Problems, das sich des Schweißes aller Edeln würdig zeigt, und das es wirklich verdient, unter dem Zeichen einer bejahenden Einstellung durchleuchtet zu werden. Erscheint es doch als ein wundervolles Ideal, eine wertvolle Bühnendichtung deutscher Prägung in direkter Berührung mit dem Heimatboden desjenigen Volkes verwachsen zu sehen, aus dessen Geistigkeit sie erwuchs, und in dessen Seele sie beglückend und erbauend ihr Ethos ausstrahlen will.

Leider muß aber festgestellt werden, daß auf dem Wege der bisherigen Freilichtbühnen-Programmgestaltung dieses Ideal kaum erfüllt werden kann. Der Grund dafür liegt darin, daß man sich mangels einer ausreichenden Literatur von arteigenen, originalen Freilichtdramen darauf einstellt, in die Welt der Naturbühne Werke einzubetten, die man erst der Bibliothek des Innentheaters entleihen mußte. Diese Werke wurden bei dem Prozeß ihrer Formgebung ganz offensichtlich an den besonderen Aufführungsverhältnissen und technischen Möglichkeiten der Innenbühne orientiert. Sie sind daher höchstens zufällig einmal und selbst dann nur teilweise im Blickfeld der freien Bühne mit gesteigerter Wirkung nachzugestalten.

Die Naturbühne, dieses älteste und jüngste Mittel dramatischer Verkündigung, verlangt darum nach einem Werke, das von Anfang an nach den dramaturgischen Gesetzen der freien Bühne erdacht, ganz bewußt in die besonderen technischen Möglichkeiten der Naturbühne hineingedichtet wurde.

Die Beobachtung ergibt, welche Hemmungen sich einer naturbühnenhaften Wiedergabe der Repertoirewerke des Innentheaters entgegenstemmen [1]). Diese Widerstände machen sich vor allem dann in verstärktem Ausmaße bewußt, wenn es sich um die Erweckung einer Oper handelt.

Grundsätzlich ist es immer noch eher zu rechtfertigen, wenn man ein für das Naturtheater geeignetes Werk von bescheidenem Format im Blickfeld der Naturbühne seine Auferstehung feiern läßt, als daß man ein hochwertiges Kunstwerk dahin verpflanzt, obgleich ihm die nötige Eignung zur Darstellung auf der Freilichtbühne abgeht. Gerade die Wertschätzung eines ausgereiften Kunstwerkes sollte doch dahin führen, diesem die Wiedergabe in einem szenischen Rahmen zu ersparen, aus dem heraus es nicht mit der vollen Entfaltung seiner künstlerischen Eigenwerte beglücken kann. Besonders dann sollte man von einer freilichtmäßigen Aufführung absehen, wenn dem Werk bei seiner Überführung auf die Naturbühne offensichtlich Gewalt angetan werden muß. Tatsächlich verführt die Wiedergabe mancher Werke auf der Freilichtbühne zuweilen zu höchst bedenklichen Entgleisungen. Sie wirken sich dadurch aus, daß man in einer überhaupt nicht mehr entschuldbaren Eigenwilligkeit sogar die vom Schöpfer endgültig umgrenzte Substanz des Werkes angreift.

Bekanntermaßen erregen die Werke Richard Wagners mitunter den Wunsch, ihre Aufführungsdauer durch Kürzungen zu verringern. Erfahrungsgemäß hat sich dieses Beginnen allerdings noch immer nur als Halbheit erwiesen. Denn mit einer Kürzung der Vorstellung um zwanzig oder dreißig Minuten ist im Verhältnis zur Gesamtdauer der Aufführung kaum ein nennenswerter Zeitgewinn gefunden. Außerdem — und das ist der entscheidende Punkt! — sind die Musikdramen Wagners bei aller Breitenausdehnung hinsichtlich ihrer Gesamtanlage doch so durch das Moment der Stetigkeit gekennzeichnet, daß man mit Streichungen die ausgeglichene Ökonomie der Totalform in jedem Falle bedenklich zerbrechen muß. Aus diesem Grunde ist es jedem musikalischen Leiter ehrlich zu danken, wenn er sich tätig und mit vollster Konsequenz zu dem Werk und dem Willen seines Schöpfers bekennt und grundsätzlich keinen Takt einer solchen Partitur opfert.

[1]) Vgl. des Verfassers soeben erschienene Schrift „Das Problem der Freilichtbühne“, Volkschaft-Verlag, Berlin und Dortmund, deren Ausführungen zum Teil hier gefolgt wird. Eine Auseinandersetzung mit diesen Fragen durch die beteiligten Kreise könnte helfen, dem wichtigem Problem auf dem Grund zu kommen. — Die Schriftleitung.

Dennoch muß man es erleben, daß ein Kapellmeister, der sich im Theater mit freudiger Überzeugheit dem Gebot der Treue zum Original beugt, aus rein äußerlichen Erwägungen heraus, also lediglich einer Verkürzung der Freilichtaufführung zuliebe, große Partien eines Werkes dem Rotstift opfert. Hier liegt ein geradezu unverzeihlicher Akt der Zerstörung und Vergewaltigung vor. Dabei ist solch ein brutaler Eingriff in die Materie des Kunstwerkes allein durch die Einstellung auf eine äußerliche Zeitfrage bedingt und nach keiner Seite hin aus jenen ausschließlich künstlerischen Erwägungen heraus zur Tat geworden, in denen doch einzig und allein alle Arbeiten an der Nachgestaltung eines Kunstwerkes zu wurzeln haben. Das eine steht auf jeden Fall als allgemeingültig fest: Der Strich, der im geschlossenen Theater als Todsünde empfunden und mit Entrüstung abgelehnt wird, kann auch dadurch nicht zur Tugend werden, daß er in einer Freilichtbühne vorgenommen wird.

Die in erster Linie quantitative Minderung eines Kunstwerkes, wie sie durch derartige Streichungen herbeigeführt wird, muß noch aus anderem Grunde entschieden abgelehnt werden. Das gebietet sich darum, weil die Wiedergabe einer Oper auf der Naturbühne an und für sich schon durch eine unvermeidliche Reduzierung des Klangbildes gekennzeichnet ist. Denn zu der eben bezeichneten mengenmäßigen Schwächung kommt noch eine Schädigung mehr qualitativer Art. Sie hat ihre Ursache in den besonders gelagerten räumlichen Verhältnissen, in denen sich das Freilichttheater von unserem Rangtheater italienischen Ursprungs unterscheidet.

Der geschlossene Bau unserer Theaterhäuser wurde planvoll und unter peinlichster Berücksichtigung jener Gesetze der Akustik angelegt, die eine Zusammenhaltung und Verdichtung des Orchesterklanges erstreben. Der Zuschauerraum des Theaters sichert damit eine Verschmelzung der Einzelklänge zu einem harmonisch ausgeglichenen Gesamtklangbild, das sich nahezu auf allen Plätzen des Hauses in gleichförmiger Stärke, Schönheit und Charakteristik dem Ohr des Kunstfreundes darbietet.

Die bauliche Struktur der Naturbühne ist demgegenüber mehr eine Zufallsbildung, die einem naturspielerischen Geschehen ihre Formung dankt. Dieser geologische Vorgang konnte natürlich in seinem Ablauf und in seiner Endlösung nicht auf eine Beachtung jener akustischen Gesetze eingestellt gewesen sein, die bei der Wiedergabe eines musikalischen Kunstwerkes eine so entscheidende Rolle spielen.

Damit werden die Geschlossenheit des Klangbildes und die Ausbalancierung der orchestralen Farbenmischung im Naturtheater von Anfang an in Frage gestellt. Außerdem verflüchtigt sich auch ein großer Teil des Klanges in die Unbegrenztheit des Naturraumes und geht somit dem Ohr des Theaterbesuchers verloren.

Diese Mängel wirken sich auch dann aus, wenn die Atmosphäre nicht durch Luftströmungen beunruhigt wird. Wird aber eine Aufführung gar durch bewegte Luft begleitet, so wirkt sich dieses Moment als ein besonders störender Eingriff der Natur aus. Er macht die Musik zerflattern und läßt sie hinsichtlich der Tonfülle blasser erscheinen. Außerdem verhindert er sie, sich so gleichmäßig nach allen Teilen des Zuschauerraumes auszubreiten, wie es im Interesse der musikalischen Wirkung erwünscht ist, und wie es eigentlich nur in dem allseitig umgrenzten Raum des geschlossenen Theaterbaues geschieht.

Diese Erscheinungen gefährden nicht allein die klangliche Ausprägung der Orchestermusik. Sie werfen ihre Schatten vermindernd auch in die Wiedergabe des gesungenen und gesprochenen Wortes. Vor allem schädigen sie die Wirkung des Operntextes, der ja schon unter den günstigeren Verhältnissen des Innentheaters wegen der erschwerten Artikulation beim Singen und infolge der Konkurrenz des gleichzeitigen Orchesterklanges in der klaren Herausmeißelung seiner Konturen bedroht erscheint. Auf der Naturbühne haben bekanntlich oft selbst große Stimmen angesichts der Weite des unbegrenzten Raumes und der oftmals gegen ihre Entfaltung ankämpfenden Luftbewegung einen schweren Stand, wenn sie sich mit der nötigen Frische und klanglichen Schlagkraft durchsetzen wollen.

Die Gefährdung der stimmlichen Wirkung ist eine Erscheinung, die sich seit jeher an die Form des freien Theaters gebunden zeigt. Schon in den Tagen des klassischen Hellenismus sah man sich gezwungen, gegen diese Gefahr anzukämpfen. Es geschah dadurch, daß man in die Gesichtsmasken, die der Darsteller trug und je nach dem Charakter der Rolle wechselte, megaphonartige Vorrichtungen einbaute. Sie bewirkten eine Verstärkung des Tones und ersetzten somit das Teil des stimmlichen Tonvolumens, das von dem allseitig geöffneten Raum absorbiert wurde. Man könnte nun schließlich auch bei uns — und hat es kürzlich bereits getan! — die Errungenschaften der Technik in den Dienst einer Freilichtaufführung stellen und durch Übertragung mittels Lautsprecher die Klangstärke und damit die Deutlichkeit des Wortes unvermindert weitergeben. Eine Schwächung der im Theater möglichen Lösung bleibt allerdings auch dann noch feststellbar. Man empfindet bei dieser Lösung als Tonquelle immer den nächsten Lautsprecher und nimmt so den Klang auf einem Umwege entgegen, anstatt ihn als eine unmittelbare Lebensäußerung der dargestellten Gestalt direkt zu empfinden.

Diese radiomäßig verstärkte Wiedergabe schaltet freilich zwischen der Persönlichkeit des Künstlers und der des Zuhörers eine technische Apparatur ein, die, selbst wenn sie so vollkommen wie möglich ist, doch als ein Widerstand in die Erscheinung tritt. Sie trägt das Moment eines Unpersönlichen in die künstlerische Leistung hinein und beeinflußt zugleich wertmindernd das Klangbild. Denn die absolute Schönheit und die Expressivität des Klanges, wie sie vom Künstler gegeben wird, büßt auf dem Wege über die Technik einer Schallplattenwiedergabe oder einer radiomäßigen Übertragung immer ein gutes Teil ihrer persönlichen Offenbarungsenergien ein. Die Tatsache, daß ein Naturtheater niemals völlig den Gesetzen einer planvollen akustischen Anlage gerecht wird, ist ein Grund, der die allermeisten Werke aus dem Bereich unseres Opernspielplans von einer Darstellung auf der Freilichtbühne ausschließen sollte.

Angesichts der Sicherungen des geschlossenen Theaters steht dort dem Komponisten, dem Kapellmeister und dem Sänger der große Spannungsbogen vom wuchtigsten Fortissimo bis zum hauchzarten Pianissimo ungeschmälert zur Verfügung. Denn auch dieses Pianissimo wirkt im Theater noch nach allen Seiten hin ausreichend vernehmbar und schwingt ungehemmt durch den Raum. Alle Opernpartituren sind auf diese reicheren Möglichkeiten dynamischer Schattengebung abgestimmt, die im Theater durchaus der mit ihnen gesuchten Wirkung fähig sind. Im Naturtheater dagegen ist die Farbenpalette des Orchesters nach dieser Seite hin wesentlich modulationsärmer. Daher müssen zahlreiche Feinheiten bei der Wiedergabe einer Oper, wenn man sie partiturgetreu deuten wollte, auf der Naturbühne verlorengehen.

Will man nun den Verlust dieser Pianopartien dadurch verhüten, daß man diese zarteren musikalischen Episoden in der Richtung nach dem Forte steigert, so macht man sich einer nicht unbedenklichen Vergröberung des Kunstwerkes schuldig. Man unterschlägt feinste Wesenszüge des Werkes und rückt damit von dem Willen des Schöpfers ab, in dem man doch ein Testament von ewiger Geltung beachtet sehen möchte.

Außerdem ist auch die Verschmelzung der Orchestermusik mit dem Klang der Singstimme bei Freilichtaufführungen nicht immer in idealer Weise gegeben. Im Theater liegt die Bühne mit ihren vokalmusikalischen Erscheinungen von jedem Zuschauer aus ohne großen räumlichen Abstand unmittelbar hinter dem Orchester. Der Klang der Singstimme muß also von der Szene her seinen Weg über den Orchesterraum nehmen und kann dabei so in die Musik eindringen, daß beide als ein Ganzes verschmolzen zu gemeinsamer Wirkung kommen. Bei Verlegung einer Opernaufführung in das Naturtheater dagegen liegt nicht jeder der nebeneinander geordneten Schauplätze so in einer Geraden hinter dem Orchester, daß die erwünschte Durchdringung des Orchesterklanges mit dem Gesangsmelos ermöglicht ist.

Die Summe dieser Erkenntnisse ergibt, daß die meisten Verzerrungen und Unebenheiten des Klangbildes im Bereiche des Freilichttheaters in Verbindung mit einer Aufführung aus den Beständen unseres Opernrepertoires zutage treten. Das Freilichttheater wird daher, solange man auf den Spielplan unserer Opernhäuser angewiesen bleibt, niemals zur eigentlichen Domäne des Opernkapellmeisters werden. Es sprechen da alle diejenigen Gründe ein entscheidendes Wort mit, die sich ebenso gegenüber einer Aufführung von Symphoniemusik im Freien geltend machen.

Bernhard Klein und die Musik des Ostens

Von Univ.-Prof. Dr. Erich Schenk, Rostock

Der unlängst an dieser Stelle[1]) erbrachte Nachweis der völligen Haltlosigkeit einer gelegentlich aufgetauchten Behauptung, Bernhard Klein (1793—1832) sei Jude gewesen, gibt uns Gelegenheit, auf die Bedeutung des Berliner Meisters für die Musik des Ostens hinzuweisen. Sein Biograph[2]) erwähnt zwar kurz, daß sich die Werke Kleins in den baltischen Ländern besonderer Beliebtheit erfreuten, doch ist noch nicht allgemein bekannt, wie grundsätzlich wichtig sie für die Entstehung gerade der estnischen Kunstmusik waren. Für die Musik eines jener Volksstämme im Ostseeraum also, die erst im Laufe des 19. Jahrhunderts zu selbständigem nationalem Leben und damit zu eigenständiger Kunstmusik gelangten, nachdem ihre Volksgesänge schon im 18. Jahrhundert die bedeutungsvolle Sendung erfüllt hatten, Anstoß und Kraftquell zu sein für die frühromantische deutsche Volksliedbewegung und die damit verbundene allgemeine Musikerneuerungsarbeit Herderschen Geistes nach dem Zusammenbruch der Musikorganisationsformen des ancien régime. Eine Sonderstellung nehmen nun die Esten vor den Letten und Litauern insofern ein, als ihre Kunstmusik schon erheblich früher einsetzt und deren Entwicklung sich vom ersten Auftauchen des estnischen Volksliedes im europäischen Bewußtsein bis zur historisch-kritischen Würdigung ihres Parts im Konzert der europäischen Musikvölker verfolgen läßt[3]). Die Schicksale des ersten Halbjahrhunderts estnischer Kunstmusik hat Elmar Arro im ersten Band seiner „Geschichte der estnischen Musik" (Tartu 1933) gezeichnet und damit das Material an die Hand gegeben, das Bernhard Kleins vorerwähnten Einfluß auf die junge Kunstmusik des Ostens deutlich erkennen läßt.

Allerdings ist jener estnische Musikfrühling nur im Zusammenhang mit der deutschen Musikerneuerungsbewegung um die Jahrhundertwende und darüber hinaus zu verstehen, in die wegweisend einzugreifen Bernhard Klein vergönnt war. Es ist die von Herder, Pestalozzi, Nägeli, Forkel und Zelter eingeleitete, aber auch von Goethe in ihrer ganzen Tragweite erkannte Bewegung, deren Programm das Wort des Großen von Weimar klar umreißt: „Die Heiligkeit der Kirchenmusik, das Heitere ... der Volksmelodien sind die beiden Angeln, um die sich die wahre Musik herumdreht."

[1]) Vgl. AMZ. LXIV/49, S. 730.

[2]) Carl Koch, „Bernhard Klein (1793—1832)". Rostocker Diss. 1902, S. 86.

[3]) Vgl. zu folgendem meine ergänzende Besprechung des Arroschen Buches in „Deutsche Literaturzeitung" 1934, Heft 45, S. 2132ff.

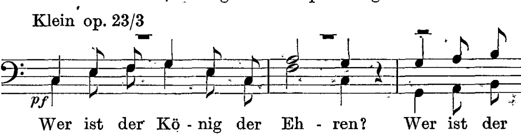
Die enge Verbindung von Volksliedbewegung und kirchenmusikalischer Erneuerungsarbeit ist überaus bezeichnend, wobei die für das Kirchenmusikschaffen vorbildlichen „Alten" dem zeitlich recht weitgespannten Kreise von Palestrina bis Bach und Pergolesi angehören. Bekanntlich wurde auch Bernhard Klein als Kirchenkomponist gerade durch führende Gedankenträger romantischer Musikauffassung wie die Brüder Boisserée in Köln und A. Fr. Justus v. Thibaut zu Heidelberg in die vorerwähnte Richtung gewiesen.

Die Übernahme der musikalischen Erneuerungsgedanken durch die Ostseeländer läßt sich nun im einzelnen beobachten. Schon 1808 sind sie — durch die persönlichen Beziehungen ihres Vermittlers Anton Saal zu Weimar — in Mecklenburg nachweisbar[1]), in den ehemals russischen Provinzen des Baltikums wird Gesangserziehung wesentlicher Faktor bei der Neuordnung des Schulwesens nach Aufhebung der Leibeigenschaft (1817/19). Als wichtigste Pflanzstätte für den deutschen und außerdeutschen Nordostraum aber erwies sich die 1820 eingerichtete und zwei Jahre später als „Königlich akademisches Institut für Kirchenmusik" begründete, heutige „Staatliche Hochschule für Musikerziehung und Kirchenmusik" zu Berlin, der Bernhard Klein als Lehrer für Musiktheorie und Kirchengesang in den Jahren 1820—1830 angehörte.

Die vorbetonte Tatsache enger Verknüpfung von kirchlicher Erneuerungsarbeit und Volksliedbewegung in Deutschland, die auch für Estland schicksalhaft werden sollte, bedingte unseres Meisters Einfluß auf die junge estnische Kunstmusik. Denn ihre Führer waren zunächst deutsche Pastoren und Küster, die ihre musikalische Aufbauarbeit im Sinne der lutherisehen Leitgedanken von den ethischen Wirkungen der Musik und der protestantischen Heiligung der Musik durchführten. So setzt zunächst eine deutschbaltische, bald auch estnische Chorbewegung ein, die „in den 30er und 40er Jahren ... von gewisser, befriedigender Leistungsfähigkeit" war. Als bedeutendste dieser Chorgründungen erwies sich die des deutschen Gesangslehrers und Küsters Andreas Martin Wilberg (1821—1903) in Oberpahlen, dem die erste Aufführung estnisch-sprachiger Chorwerke 1843 zu danken war und für dessen Chor der deutsche Pastor Emil Hörschelmann (1810—1854) zahlreiche geistliche Chorlieder schuf, die seit 1852 in verschiedenen Anthologien erschienen sind. Hörschelmann hatte seine Universitätsstudien 1832—1835 in eben jenem Dorpat betrieben, das in dem Geographen K. L. Blum seit 1826 einen persönlichen Freund und eifrigen Propagandisten Kleins beherbergte. Schon 1829 konnte Blum dem Freunde nach Berlin berichten: „Deine Sachen greifen jetzt hier gewaltig um sich." Diese „Sachen" waren Kleins acht Hefte „Religiöse Gesänge für Männerstimmen" (2 Tenor-, 2 Baßstimmen und Pianoforte) op. 23—27, 36 und 37 aus den Jahren 1828—1831, die nicht nur „für den kirchlichen Männergesang grundlegend und für die Komposition vorbildlich" werden, sondern sich außer in Schlesien, Sachsen und Thüringen, besonders im Baltikum größter Beliebtheit erfreuen sollten. Neben Blum kommt als Propagandist Kleinscher Musik vielleicht auch der 1836 als Gymnasiallehrer zu Mitau verstorbene und unserem Meister seit seiner Berliner Studienzeit verbundene Otto Ludwig v. Freymann in Frage[2]).

Gerade in Kleins „Religiösen Gesängen" finden sich nun eine Reihe von Stilmerkmalen, die Arro als bezeichnend für das Hörschelmannsche Chorlied aufgewiesen hat. Da ist der Unisono-Anfang, bekanntlich ein Hauptstilmittel des späteren Männerchorliedes, das bei den Genannten übereinstimmend als Symbol göttlicher Allmacht verwendet wird[3]). Ein beliebtes Stilmittel Kleins ist ferner die Chorspaltung im Sinne der Unisonoführung der Bässe gegen die Tenöre. Auch hier lassen sich vielsagende Entsprechungen beobachten:

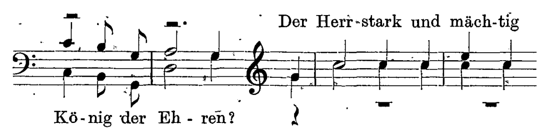
Klein op. 23/3
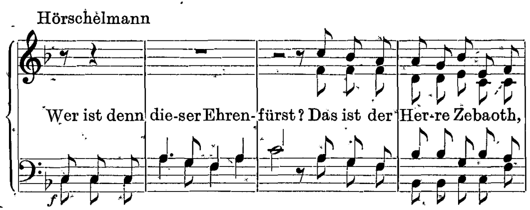


[1]) Vgl. Erich Schenk, „Anton Saal, ein mecklenburgischer Schulmusiker des Vormärz" in „Mecklenburgische Monatshefte" XI (1935), S. 1ff.

[2]) Vgl. O. Clemen, „Beiträge zur Deutschen Kulturgeschichte" (Berlin-Riga-Leipzig 1919), S. 254ff.
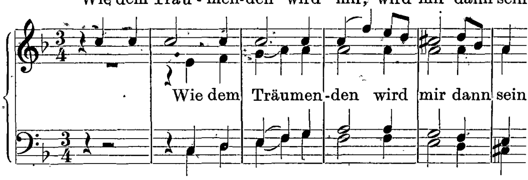
[3]) Z. B. op. 22/4, 25/4, 36/3.





Hierher gehört der 3. Abschnitt von Kleins „Te deum" op. 27/5 mit dem für Hörschelmann so beliebten Psalmodieren. Arro leitet dasselbe von der evangelischen Liturgie ab, und in der Tat spielen Fauxbourdonformeln des Psalmvortrages in der evangelischen Kirchenmusik von Anbeginn an eine große Rolle. Aber auch Klein bedient sich ihrer immer wieder: im „Agnus" op. 22/5, im „Kyrie" op. 24/4 und den deutschen Motetten op. 23/7, 24/1 und 2 und op. 26/1.

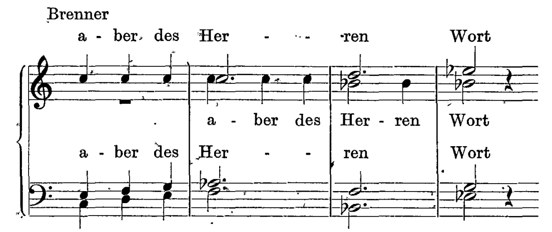
Offenbar tonmalerisch verwendet Klein die für Hörschelmann als bezeichnend angesprochene „Klopfrhythmik" (Arro, S. 42f.) in seinem op. 36/3 bei der Stelle „das Erdreich siehet es und erbebt" und in folgender Entsprechung mit dem deutsch-baltischen Komponisten:



Endlich wäre noch auf Motivwiederholungen und sequenzierende Melodieentwicklung zu verweisen, die in den homophonen Partien der Kleinschen Gesänge eine gewisse Rolle spielen (z. B. op. 22/6, op. 23/4).

Grundsätzlich unterscheiden sich die Kleinschen Motetten von Hörschelmanns Chorliedern zunächst im Satz: Klein arbeitet vielmehr mit Dreistimmigkeit. Und dann stehen Kleins Motetten mit ausgedehnten polyphonen Partien und weiter Dimensionierung auch grundsätzlich auf anderem Niveau als Hörschelmanns bescheidenere, homophone Gesänge. Aber gerade in der für Kleins Kirchenmusik charakteristischen, asketischen Trockenheit, in dem von Robert Schumann gelegentlich als „zu trappistisch" Bezeichneten, erinnert Hörschelmann an sein deutsches Vorbild. Grundsätzlich verschieden ist ferner die Choralbearbeitung: bei Klein streng syllabisch, im bewußten Kontrast zu den polyphonen Motetten; bei Hörschelmann melismatisch, wie Nägeli es so warm empfohlen hat. Ferner ist der zeitliche Abstand zwischen Klein und Hörschelmann nicht zu übersehen. Immerhin zeigten die angezogenen Entsprechungen, daß die Kunst des Berliner Meisters weniger in melodischer oder formaler Beziehung, als in der Art der Handhabung bestimmter Kunstmittel bei dem Führer der estnischen Sangesbewegung Schule gemacht hat.

An Hörschelmann knüpft eine Reihe von Epigonen an, wie der aus Thüringen stammende Universitätsmusikdirektor in Dorpat Friedrich August Brenner (1815—1898), der Pastor Friedrich August Wilhelm Hollmann (1833—1900) und der Lehrer Karl August Hermann (1851—1908), mit denen wir uns zum Teil schon über den hier interessierenden ersten Zeitraum hinaus begeben haben, in jene Zeit nämlich, da die estnische Sangesbewegung nicht mehr im Dienste eines allgemein christlich-humanen Bildungsideals steht, sondern zum Träger nationaler Erhebung wird. Vier estnische Gesangsfeste (1863, 1867, 1879 und 1880) und die Gründung des Gesangvereins „Wannemuine" (1865) bilden die Stationen dieses geschichtlichen Vorganges. In den achtziger Jahren trennen sich die Wege deutsch-baltischer und estnischer Musikentwicklung. Aber auch jetzt noch klingt manches aus Kleins Schule machendem Schaffen nach:



Erinnern wir schließlich an die Tatsache, daß die Esten auch in dieser Zeit, da ihre Sangesbewegung Ausdruck nationalen Wollens und Fühlens geworden ist, in bedingungsloser Übernahme deutschen Liedgutes „Estland, Estland über alles" und „Die Wacht am Embach" sangen, so ist damit die Verbindlichkeit deutscher Volks- und Kunstmusik für sie weit über die Anfänge ihrer Kunstmusik hinaus erwiesen. Bernhard Klein aber nimmt in der Geburtsstunde östlicher Musikkultur die heute klar erkennbare Stellung eines wichtigen Vermittlers künstlerischer Ausdruckswerte ein, nicht durch persönliches Wirken, sondern durch die Fernwirkungen seines aus großem Können gestaltenden Geistes.

„Am Flügel ..."

Eine Ehrenrettung des „Begleiters"

Von Dr. Erich Valentin, München

Es ist das altbekannte und jedem Konzertbesucher gewohnte Bild: auf dem Podium steht ein Flügel, davor ein Stuhl. Die Tür des Künstlerzimmers öffnet sich. Unter fasziniertem Beifall des Publikums betritt der berühmte Geiger Kritzekratz oder die noch berühmtere Primadonna Asthma das Podium. Schüchtern, um ja nicht aufzufallen, windet sich im Schatten der gewichtigen Gestalt des „Solisten" der sogenannte „Begleiter" an sein Instrument. In Strömen regnet der Beifall auf den nieder, der im Programm dicker gedruckt ist als der andere (was sich übrigens auch im Honorar auswirkt). Dann kommt der Schluß. Ist der (oder die) Dickgedruckte gebildet, reicht er (oder sie) dem Mann „am Flügel" zum Danke die Hand. Ist er (sie) es nicht, dann tut er (sie) es entweder gar nicht oder gnädig.

Das ist der Lauf der schnöden Welt, die mit der Degradation des pianistischen Partners zum „Begleiter" und notwendigen Übel, das obendrein noch Geld kostet, kundtut, daß ihr am Werk nichts, wohl aber an dem Interpreten liegt. Denn nur die Einheit, die Gleichwertigkeit und Gleichschätzung von Sänger beispielsweise und Klavierpartner kann der Werkeinheit gerecht werden. Im allgemeinen aber fristet der Pianist, er mag noch so hervorragend sein, hervorragender und musikalischer als der, den er „begleitet", das bescheidene Dasein der Duldung. Dieses unnatürliche Mißverhältnis wird im besonderen deutlich, wenn der Programmzettel in allerdings keineswegs größeren Lettern die sensationelle Tatsache verkündet: „am Flügel der Komponist". Denn dann wird — und mit Recht selbstverständlich — der Komponist gewürdigt und anerkannt. Den pianistischen Gestalter seines eigenen Werks meint in diesem Falle kein Mensch.

Dieser Zustand ist ein Überbleibsel der Starzeit, da es ja sogar an der Tagesordnung war, daß Sänger Schubert-Lieder „bearbeiteten" und neu herausgaben. Wie konnte man da anders erwarten, als daß der Pianist sich bescheiden und seinem Schöpfer dankbar sein mußte, einen „so" großen Tenor begleiten zu dürfen? Für den Instrumentalvirtuosen — nicht den Künstler, der etwa Sonaten spielt, wobei ja keine Scheidung der Partner möglich ist — ist und war stets der „Begleiter" dasselbe, was dem artistischen Akrobaten der Hilfsstellung leistende Partner bedeutet. In schemenhaftem pianissimo breitet der Pianist gewissermaßen das Netz aus, über dem der Virtuose seine halsbrecherischen Kunststücke ent-

fesselt. Das ist mal ganz schön und hat seine Berechtigung. Aber man hat es erlebt, daß derselbe Virtuose innerhalb seines Programmes auch eine Beethoven-Sonate oder ein Mozart-Konzert zum besten gab. Man irrt, wenn man meint, daß sich nun das Bild änderte. Nicht im geringsten. Der Pianist blieb Begleiter, gehorsam und gefügig, daß einem das Herz vor Mitleid und Beschämung zu springen drohte.

Es mag nebensächlich erscheinen, daß einmal die Frage „am Flügel" bis auf die äußerlichen Dinge des Programmzettels aufgeworfen wird. Was sich in dem zutagetretenden Mißstand offenbart, ist mehr als die Bequemlichkeit mitgeschleppter Schlamperei. Es ist Gedankenlosigkeit, die uns aber daran erinnert, daß es um grundsätzliche Dinge geht. Denn es kommt einer Mißachtung des Komponisten und seines schöpferischen Willens gleich, wenn sozusagen nur ein Bruchstück seines Werks für voll genommen wird. Was nützt aber die schönste Stimme, die vollendetste Intrumentalbeherrschung, wenn der Sänger oder Virtuose einmal ohne den Mann „am Flügel" musizieren würde? Die Melodie allein — das sagen uns die elementarsten Grundsätze der Ästhetik und Musiklehre — macht es nicht. Oder könnte man sich ein Lied Schuberts, Wolfs oder Brahms' ohne Klavierpart vorstellen? Oder eine Sonate Beethovens oder Regers? Wie armselig stände die Selbstherrlichkeit des Stars da!

Denn wir müssen uns klar sein: weder der Solist noch der „Begleiter" vermögen für sich allein ein Eigenleben zu führen. Eines gehört zum andern. Miteinander, aber nicht neben- oder übereinander. Die künstlerische Qualität eines Sängers oder Instrumentalisten bekundet sich nicht in seiner Technik, sondern in seiner Beziehung zum klavieristischen Partner. Denn das ist ja das Geheimnis der Größe einer Leistung, daß die beiden Partner einander entsprechen, sich in Empfidung und geistiger Haltung durchdringen, einander ebenbürtig sind. Wir erleben es oft genug, daß ein meisterlicher Sänger durch einen schlechten „Begleiter" herabgesetzt wird, wie umgekehrt ein mäßiger Sänger einen entfaltungswilligen Pianisten hemmt.

Allein am Lied soll die Gleichwertigkeit — welch ein Jammer, daß man das noch betonen muß! — nachgewiesen werden, weil hier durch das Wort ein Anhaltspunkt gegeben ist. Es gibt Liederkomponisten, die illustrieren (Wolf) oder die Stimmung zum Ausdruck bringen (Pfitzner). Wo anders als auf dem Klavier läßt sich das ermöglichen, auf der Vielfarbigkeit dieses Instruments! Das Surren des Spinnrads in Schuberts „Gretchen am Spinnrad", die mittägliche Ruhestimmung in Schumanns „Auf der Burg", die Balladen-Dramatik Loewes, die wortgestaltende Sprache Wolfs — gleich, welches Beispiel aus der reichen Literatur allein von Schubert bis Pfitzner wir wählen, es offenbart die Notwendigkeit, die Zugehörigkeit der Klavierparts zum Lied, die Einheit, die zwischen der das Wort formenden Gesangsmelodie und dem Klavier besteht. Nur Menschen ohne ästhetisches Gefühl, ohne Verständnis für das Lied überhaupt, ohne den Sinn für die dichterische Haltung vermögen hierbei nur an den Sänger zu denken.

Beim Instrumentalstück ist es nicht anders.

Aber machen wir die Gegenprobe aufs Exempel: ist der Klavierpart eines Liedes oder eines Instrumentalstückes für Orchester instrumentiert, gewinnt es sofort an „Wert". Das hört man, weil man den Dirigenten — sieht. Es ist ein Irrtum zu glauben, ein Orchesterlied sagt mehr als ein Klavierlied. Die Kunst des „Begleiters" ist vielleicht die größte, weil sie alles sagen muß, alles, was auch der Sänger zu sagen hat. Wem würde andererseits einfallen, den Klavierpartner einer Mozart-Sonate (die ja für Klavier und Geige, nicht umgekehrt, geschrieben ist!) oder einer Violoncellosonate Beethovens geringer zu achten als den Geiger oder Violoncellisten? Es wäre dasselbe, wie wenn man aus einem Streichquartett beispielsweise die Bratsche streichen würde, weil sie „unter" den Violinen liegt.

Es gibt viel Sänger. Es gibt auch viel Instrumentalisten. Und nicht weniger „Begleiter". Aber hier wie da zeigt die Auslese ein zahlenmäßig kleines Resultat. Es muß zugestanden werden, daß ein Teil der Schuld an der Mißachtung des „Begleiters" bei ihm selbst liegt. Denn nur wenige, die dann um so größer sind, haben die Fähigkeit gleichzeitig zu führen und zu dienen. Die meisten tun nur das eine; von ihnen die Mehrzahl: dienen. Man müßte doch eigentlich so weit kommen, daß das Publikum nicht mehr allein in die Konzerte strömt, weil der berühmte Sänger singt, der berühmte Geiger spielt oder der berühmte Pianist auftritt, sondern auch wenn der berühmte „Begleiter" sich zeigt. Man müßte so weit kommen, daß die Schädlinge des „Begleiter"-Berufs — die Allzuvielen, die „begleiten", weil es zum „Pianisten" nicht reichte —, ausgemerzt werden. Ja, man müßte auch so weit kommen, daß sich die Honoraria der „Begleiter" nicht von denen der von ihnen nicht ganz unabhängigen Primadonnen männlichen oder weiblichen Geschlechts und Instrumentalisten unterscheiden. Man müßte so weit kommen, daß das Publikum ins Konzert geht, weil es begierig ist, den großen Sänger mit dem großen Klavierpartner zu hören, der als „Mann am Flügel" in der Druckstärke des Programmzettels auf eine Rangstufe mit seinem singenden oder geigenden Partner gehoben wird, weil er ja letzten Endes „auch" Musiker ist.

Man müßte . . . !

Sprichwörtliche musikalische Redensarten

Von Franz Feldens, Essen

Die deutsche Sprache führt in ihrer reichen Vielfältigkeit einen großen Schatz von sprichwörtlichen Redensarten mit sich, die dem geborenen Deutschen gleichsam mit der Muttermilch vertraut werden, die dem Ausländer jedoch nicht ohne weiteres verständlich sein können. Und auch dem Deutschen selbst, der diese Wendungen instinktiv oder gefühlsmäßig gebraucht, ist oft der ursprüngliche Sinn dieser Redensarten nicht mehr klar. Diese sprichwörtlichen Redensarten umfassen das gesamte Leben „von der Wiege bis zum Grabe", und auch die Musik spielt bei der bildhaften Formulierung dieser Wendungen eine bestimmte Rolle.

Schon bei den Zwillingsformen unserer Sprache stoßen wir auf Wörter, die der Sprache des Musikers entnommen sind. Ohne weiteres verstehen wir „mit Sang und Klang" oder „ohne Sang und Klang" Redewendungen, die sich ursprünglich auf die kirchlichen Feierlichkeiten bei einem Leichenbegängnis beziehen, ohne, daß zu Ehren des Toten die Glocken erklingen und ein Lied gesungen wird. Im Französischen entspricht das militärische „sans tambour ni trompette". Hier wie in allen anderen Beispielen benutze ich Wustmanns umfangreiche Sammlung „Sprichwörtliche Redensarten". Andere Zwillingsformeln sind „Sang und Spiel", „singen und springen", „singen und sagen". Die letzte Wendung erinnert an die alten Zeiten der deutschen Poesie, da des Dichters Amt zweifach war, zu singen und zu sagen. Erst im Verlaufe des Mittelalters trennen sich Wort und Weise, und allmählich sehen wir gesungene Poesie und gelesene Dichtung. Wählen wir aus der Fülle der sprichwörtlichen Redensarten ein Anzahl aus, die auch heute noch gebraucht werden und die meist auf ein ehrwürdiges Alter zurückblicken können.

„Das geht noch übers Bohnenlied" heißt so viel wie das ist zu toll, das ist eine unglaubliche Albernheit; ähnlich wie unsere bekanntere Wendung „das geht mir über die Hutschnur". Die Redewendung geht auf ein altes Volkslied — Das Bohnenlied — zurück, das wiederum an einen alten Brauch erinnert, der in einigen Gegenden noch lebt oder wieder aufgenommen ist. Bei Tanz- oder anderen Festlichkeiten wurde ein Kuchen gegessen, in welchem eine Bohne eingebacken war. Wem die Bohne zufiel, der wurde zum König des Festes gewählt und führte den Namen Bohnenkönig. Der Bohnenkönig gab dann ein Fest, bei dem es „hoch herging". Am Höhepunkt der Ausgelassenheit wurde auch das Bohnenlied gesungen. Nachdem der Brauch entschwunden war, blieb noch die Redewendung, wenn man eine Sache bezeichnen will, die stark über das gewöhnliche Maß hinausging. In einem alten Fastnachtsspiel heißt es:

> dieser sach bin ich vast müed,
> es ist mir übers bonenlied.

Oder in einem alten Volkslied:

> mein koch, der büt mirs also wol,
> singt mir ein lied von bonen.
> das hat so gar ein schlechte wis,
> darzu ist es ein ruche spis,
> kilchbrunnen musz ich gewonen.

Redewendungen wie „des Teufels Gesangbuch" für das Kartenspiel, „jemand einen Dämpfer aufsetzen", „die lieben Engelchen singen (pfeifen) hören", „die erste Geige (Flöte) spielen", „das ist das Ende vom Liede" sind ohne weiteres klar. Die Redensart

Musikbriefe

Kaiserslautern

Nach der Sommerpause waren die Eupener Sänger die ersten, die mit einem Chorkonzert vor die Öffentlichkeit traten. Unter der Leitung von Chormeister Thoß boten sie eine stattliche Anzahl von Kunstchören und Volksweisen, die alle gründlich und liebevoll vorbereitet waren. Neben Friedrich Hegar, Hugo Kaun und Rudolf Buck stand auch der einheimische Komponist Karl Wüst auf dem Programm verzeichnet, dessen „Schlußgebet" kraftvoll vorgetragen wurde. Zwischen den a cappella-Chören eroberte die junge Aachener Sopranistin Mack mit ihrer wohllautenden, warmen Stimme, ihrem geschmackvollen Vortrag und ihren sauberen Koloraturen rasch die Herzen der Zuhörer.

Den eigentlichen Beginn des Konzertwinters bedeutet immer der Besuch des Saarpfalzorchesters, das für seinen ersten Abend die Pianistin Lubka Kolessa mitgebracht hatte. Sie spielte Beethovens Klavierkonzert in *c*-moll mit hervorragender Technik und ausschöpfender Musikalität. Das von Prof. Ernst Boehe geführte Orchester, das die Feierstunde mit Schuberts leichter und zarter *D*-dur-Symphonie eröffnet hatte, gab mit „Tod und Verklärung" von Richard Strauß einen neuen Beweis dafür, daß es nach Höchstem strebt und selbst den anspruchsvollsten Aufgaben gewachsen ist.

Ein weiterer Gast von Bedeutung war der Leipziger Thomanerchor. Seine Vortragsfolge umfaßte Orgel- und Vokalmusik aus dem 16. bis 18. Jahrhundert. Die Choralmotette stand im Vordergrund. Der Chor entfaltete, von Prof. D. Dr. Straube vorbildlich geleitet, letzte Klangschönheiten. Die Zartheit des Aufbaues und die dynamischen Feinheiten ließen die prächtigen Stimmen zu schönster Geltung kommen. In makelloser Reinheit schwangen die Stimmen der Knaben silberhell durch den Raum.

Im Musikleben der Stadt hat die Pfalzoper, die nach der Ernennung des bisherigen Intendanten Bruno v. Nießen zum Leiter des Gautheaters in Saarbrücken erstmals unter der Leitung von Max Spilcker steht, eine wichtige Aufgabe zu erfüllen. Ist sie doch die Vermittlerin edler Theaterkunst und dies nicht nur für die Barbarossastadt und ihre Umgebung, sondern auch für Pirmasens, Zweibrücken und einige andere Orte. Zur Eröffnung der Spielzeit hatte sie den „Rosenkavalier" von Richard Strauß gewählt. Sie bot dieses anspruchsvolle Werk unter der Stabführung von Kapellmeister Erich Walter und in der Inszenierung von Max Spilcker in achtunggebietender Weise. Ein verheißungsvolles Zeichen für die Leistungsfähigkeit der Pfalzoper in der neuen Spielzeit war weiterhin die Aufführung von Rossinis „Barbier von Sevilla", den Kapellmeister Herbert Guthan mit kammermusikalischer Feinheit vermittelte. Die Leistungen der Solisten rundeten sich zu einem beglückenden Gesamteindruck.

Die Gaukulturwoche, die unter dem Leitwort „Ostmark—Westmark" stand, sah die Pfalzoper mit der romantischen Oper „Notre Dame" des Österreichers Franz Schmidt in Front. Jahrelang war dieses Werk, das vor 35 Jahren geschrieben wurde, im Archiv der Wiener Oper liegengeblieben. 1914 errang es den ersten Erfolg — um dann wieder vergessen zu werden. In 5 Bildern entfaltet sich ein von menschlichen Leidenschaften, Schuld und Tod durchzogenes Bühnengeschehen aus mittelalterlicher Zeit. Franz Schmidt veredelt die erregenden Geschehnisse mit einer Musik, die keineswegs nur auf äußere Effekte bedacht ist, sondern verinnerlichend wirkt. Sie ist leitmotivisch durchwirkt und verrät großes Können, wenn auch der letzte lyrische Schwung nicht vorhanden sein dürfte. Jedenfalls aber ist sie von bemerkenswerter Selbständigkeit vielfarbig und packend. Die Aufführung durch die Pfalzoper hatte unter der Spielführung des Intendanten und der musikalischen Leitung von Erich Walter ein eindrucksstarkes Gepräge.

Dr. Erwin Ritter

Stuttgart

Eines der ersten Ereignisse der neuen Spielzeit war Hermann Reutters „Dr. Johannes Faust". Seither ist das Werk, dessen musikalische Leitung Herbert Albert in die Hand genommen und an dem Gustav Deharde seine Inszenierungskunst bewiesen hat, des öfteren zu hören gewesen. Wie nicht anders zu erwarten war, hat es starken Anklang bei den Besuchern gefunden, auch dürfte die Besetzung den Komponisten als Zeugen der Erstaufführung in hohem Grade befriedigt haben. Sodann erschien Puccinis „Turandot" auf dem Spielplan, die „Zauberflöte" hat eine im ganzen sehr gut wirkende szenische Auffrischung bekommen und auch das schlagkräftige „Tiefland" ist nach längerer Pause wieder herangeholt worden. Unter den neu angestellten Kräften ist Wilhelm Otto, dem die großen Tenorpartien zufallen, in erster Linie zu nennen. Er ist Aufgaben verschiedensten Stiles gewachsen und kann uns noch eine sehr wertvolle Kraft werden. Sowohl Miete- als KdF.-Vorstellungen sind recht gut besucht, meist ausverkauft, und das Theater sorgt dafür, daß der Geschmack auf das Treffliche gerichtet bleibt, indem es auf Auswahl der Stücke und deren vorteilhafte Besetzung größte Sorgfalt legt.

Für die Symphoniekonzerte des Staatstheaterorchesters hat Generalmusikdirektor Albert eine abwechslungsreiche, viele Neuheiten einbeziehende Folge von Orchesterstücken angesagt. Einigermaßen bedauerlich ist nur, daß die eigentlich Große Symphonie schwach vertreten ist. Die Abstände, in denen infolgedessen Bruckner erscheint, der in Stuttgart stets eine Sonderpflege genossen hat, sind reichlich groß, doch hat der Gedanke auch etwas für sich, daß zunächst ein neues Stammpublikum sich zu bilden hat, und daß im Hinblick darauf die Auslese des Gebotenen unter dem Gesichtspunkt des reinen Konzertpraktikers vorgenommen werden darf. Cassadó, Gieseking und Kulenkampff sind der Reihe nach in diesen Konzerten aufgetreten, jeder als Triumphator. An Proben neuerer Musik wurden Debussys Nocturnes, Ravels Spanische Rhapsodie und „Sinfonische Variationen" von Henk Badings geboten, lauter Aufgaben, die vom Orchester glänzend gelöst wurden und die auch mit Recht dem Dirigenten großen Beifall einbrachten. — Das Landesorchester Gau Württemberg-Hohenzollern hat in Gerhard Maaß einen Kapellmeister gefunden, durch den es alle seine Kräfte geweckt bekommt, es zeigt, daß es auch großen Aufgaben gewachsen ist und zeigt ferner, wenn es sich gastierenden Dirigenten, wie Hermann Abendroth, unterstellt, daß es ein biegsamer Tonkörper in der Hand eines solchen ist, denn hierin steht ihm reiche Erfahrung zu Gebote.

Für den ersten von Wendlings Quartettabenden, die zu den genußreichsten Veranstaltungen gehören, wurde Wilhelm Kempff als Pianist herangezogen, ihre Erweiterung fanden diese Kammermusikabende durch ein Konzert des ausgezeichneten Calvet-Quartetts. Ihm hat man besonders dankbar für d'Indys 3. Streichquartett zu sein, zu dessen Ausführung die französischen Künstler die berufenen Kräfte sind. — In Sonntag-Morgenkonzerten wird durch das Kleemann-Quartett eine schöne Auslese des Besten, was dem Boden deutscher Kammermusik entstammt, zu Gehör gebracht. Zwischen diese zyklischen Aufführungen fallen andere, wie der Sonatenabend von Jenny Deuber (Violine) und Max Pauer (Klavier), der Brahms-Abend des Trios Andrea Wendling-Hans Thoman-Hermann Loux und ein Abend des Müschenborn-Trios aus Köln, aus denen hervorgeht, daß das Konzertleben in Stuttgart sich in ständigem Fluß befindet. In den „Meisterkonzerten" haben sich bis jetzt als bedeutende Solisten der Geiger Walter Barylli hören lassen, auf den man starke Hoffnung setzen darf, sodann der gereifte Pianist Adrian Aeschbacher und Kammersängerin Ursuleac, die von Prof. Clemens Krauß begleitet wurde und durch die unmittelbare und liebenswürdige Art ihres Vortrags ihre Zuhörers schnell für sich einnahm. Marta Fuchs zeigt unverkennbar, daß ihr das Dramatische im Blut steckt, und daß sie zu den Sängerinnen von großem Format gehört (Liederabend mit Hermann Reutter), Walter Rehberg sucht als Brahms- und Liszt-Spieler seinesgleichen und verschafft sich auch Ehre als Komponist (Suite op. 7). Mit Rosl Schmid nenne ich die Pianistin, die jedesmal durch ihre Frische, das Gesunde in ihrer Auffassung und ihre erstaunliche Technik auffällt. Dieses Mal spielte die Künstlerin das Konzert von Schumann. Sie brachte es unter Abendroth zum Vortrag.

Alexander Eisenmann

Aus dem Berliner Musikleben

Immer wieder wartet die „Gemeinschaft junger Musiker" mit besonderen Leckerbissen und anregenden Neuheiten auf. Diesmal war in ihrem Kreise das **Bläserquartett der Staatsoper** zu Gast. Unter Mitwirkung des Flötisten Oskar Fischer waren die Herren Zell, Mützelburg, Wonneberger und Pawlik einer Suite des 1891 geborenen Italieners Ezio Carabella geradezu ideale Vermittler. Das Werk erfreut durch den reizvollen Einsatz der Instrumente, durch Witz und andererseits auch echt lyrischen Atem. Ihm gegenüber gibt Walter Jentsch in seiner Kleinen Kammermusik für dieselben Instrumente und Klavier einen Schuß deutschen romantischen Blutes hinzu. Sein hübsches Thema wird geistvoll und klanglich überzeugend abgewandelt. Jentsch konnte sich selbst für die herzliche Aufnahme seines ansprechenden Werkes bedanken. Hans Erich Riebensahm, der sich bei diesem Werk dem Bläserensemble überzeugend eingefügt hatte, bot als temperamentvoller Einzelspieler als Uraufführung eine Klaviersonate in A von Hans Georg Burghardt (geb. 1909), die den inneren Ausgleich zwischen funktioneller Harmonik und spielerischer Linienfreudigkeit noch nicht ganz erkennen läßt. Zum Lohn für treues Ausharren inmitten der fremden Tönewellen gab es in virtuoser Darstellung als Abschluß Beethovens entzückendes Klavierquintett mit Bläsern.

Der Freund echter pianistischer Kunst erlebt nicht oft die volle Befriedigung, wie sie ihm ein **Claudio Arrau**-Abend jedesmal gewährt. Höchstkultur aller technischen Dinge in Verbindung mit einer liebevoll dem Werkinnern nachspürenden Musikalität ver-

binden sich bei Arrau zur bezwingenden Einheit. Immer wieder bewundert man auch die Weite der Einfühlung, die sich den Klavierstil verschiedenster Zeiten und Völker zu eigen gemacht hat. So wurde auch Arraus Schumann-Darstellung (*fis*-moll-Sonate, Fantasie, Karneval) zu einem Erlebnis, das lange in uns nachklang.

Eindrücke bester Art nahm man vom Liederabend der bestens bekannten Altistin **Ruth Geers** mit nach Hause. Die biegsam geführte, große Stimme gehorcht mühelos den künstlerischen Absichten der Sängerin. Hinzu kommt ein grundmusikalischer Vortrag, so daß die gerade bei Liederabenden nicht allzu oft anzutreffende Einheit von künstlerischer Ausdrucksformung und technischer Ausführung erreicht ist. Ruth Geers lockerte ihre Vortragsfolge durch Bratschenlieder von Brahms und Hausegger klanglich auf. In Verbindung mit dem beseelten Spiel Rudolf Nels und der poetischen Ausführung des Klavierparts durch Friedrich Rolf Albes ergaben sich Musterbeispiele idealer Kammermusik.

Bei einem Sonatenabend von **Elly Ney** und **Ludwig Hoelscher** gibt es naturgemäß Neues nicht zu berichten. Wir wissen seit langem, aus welchem künstlerischen Vorrat die berühmte Pianistin schöpfen darf, und wir wissen, daß sich Hoelscher, nicht zuletzt dank Elly Neys Förderung, zu einem Kammermusikspieler von höchsten Qualitäten entwickelt hat. So gab es ein kultiviertes Zusammenspiel von Klavier und Violoncello mit Werken von Brahms, Schubert und Beethoven, dem die Hörer der Berliner Konzertgemeinde dankbar und begeistert lauschten.

Dr. Richard Petzoldt

Eine Kammermusikvereinigung, die den zyklischen Vortrag sämtlicher Streichquartette von Beethoven ins Werk setzt, widmet sich damit einer der höchsten Aufgaben nachschaffender Kunst. Daß sich an ein solches Unternehmen nur eine Quartettgenossenschaft wagen kann, deren zu musikalisch-geistiger Einheit zusammengeschweißtes Spiel von strengstem künstlerischem Verantwortungsgefühl getragen wird, bedarf keiner Ausführung. Das **Stroß-Quartett,** dessen stetig wachsende Entwicklung wir von Anbeginn an mit lebhafter Aufmerksamkeit verfolgt haben, bewies an seinem ersten Abend, daß es diese Voraussetzungen in hohem Maße erfüllt. Werktreue, lebendigste Charakterisierungskraft, Adel des Klanges und des Ausdrucks zeichneten das bis in die leisesten Atemzüge aufeinander abgestimmte Zusammenspiel aus.

Ein Konzert an zwei Flügeln, an dem sich **Elisabeth Meschkat** und **Rudolf Schroeder** vereinigten, erregte allein schon durch die Abkehr von erstarrten Vortragsfolgen Aufmerksamkeit. Die beiden Künstler trugen das Konzert für zwei Klaviere (op. 13) des jungen Cesar Bresgen vor. Das Werk, das gelegentlich des Weimarer Tonkünstlerfestes 1936 hier schon kurz gewürdigt worden ist, fesselt bei unverkennbaren Anregungen durch Bach und namentlich durch Händel, dessen Concerti grossi der Fassung für zwei Klaviere als Vorbild gedient haben, durch seine intensiv bewegten, von jugendlichem Frohgefühl getragenen Ecksätze, zu denen das eigentümlich verhaltene Adagio einen starken Gegensatz bildet. Die sorgsam aufeinander eingespielten beiden Künstler widmeten sich der Neuheit mit liebevollem Einsatz ihres auf eine vortreffliche Schule gegründeten, lebens- und charaktervollen Zusammenspiels.

Charlotte Nachtwey bringt gegenwärtig einen Zyklus „Lieder der Völker" zum Erklingen, dessen 1. Abend Altdeutschen Weisen, Slawischen Volksliedern, Altfranzösischen Balladen, Altenglischen Songs gewidmet wurde. Das Programm war in der Hauptsache der Eigenart der Sängerin klug angepaßt. Charlotte Nachtwey unterstützt das gesungene, gelegentlich auch gesprochene Wort, etwa in der Art einer „diseuse", durch ein sinnvoll und behutsam charakterisierendes, von sparsamen Gesten begleitetes Mienenspiel. In Liedern, die keinen Kraftaufwand der Stimme verlangen, entfaltet sich das ansprechende Piano ihres Mezzo-Alts und die reizvolle Natürlichkeit ihres wohldurchdachten und lebensvollen Vortrags am ungehemmtesten. Immerhin könnte die Skala ihres Ausdrucksvermögens an Reichhaltigkeit der Farben noch gewinnen. Die feinfühlige Klavierbegleitung Wolfgang Bruggers war eine Freude für sich.

Adolf Diesterweg

Im **zweiten Philharmonischen Konzert** brachte Wilhelm Furtwängler seinerseits zum erstenmal eine Symphonie Bruckners in der Urfassung, und zwar die Fünfte, bei der die Fassungsfrage ja entscheidender ist als bei irgendeiner anderen. Man muß feststellen: Furtwängler wurde ein ehrlicher Makler. Er war mit vollendetem Gelingen bestrebt, alles zu schlackenloser Darstellung zu bringen. So straffte er die Zeitmaße, hielt sich an die Vorschriften für die Klangstärke und für den Ausdruck im allgemeinen, griff nicht zu instrumentalen Nachhilfen und ließ auch nicht den Choral im letzten Satz von einem besonderen Bläserchor ausführen. Furtwängler tat also den Sprung von der Druckfassung zur Urfassung so vollständig, als man sich nur denken kann. Und das Ergebnis? Im wesentlichen ist seine Darbietung der 5. Symphonie genau das geblieben, was sie immer war. Wir haben keinen anderen Bruckner erlebt. Wir dürfen daraus zwei Erfahrungen neu gewinnen: Die instrumentale Einkleidung eines musikalischen Gedankens ist, gemessen an seinem geistigen Gehalt überhaupt, nicht von entscheidender Bedeutung. Die Abweichungen in der Instrumentation, die beide Fassungen zeigen, vermögen die Welt des ganzen Werkes nicht umzugestalten. Daß in der Urfassung die Holzbläser zurück- und die Blechbläser vortreten und vieles andere, ändert den Klang in starkem Maße, aber nur wenig die mit dem Klang bewirkte geistige Aussage. Das Oktavensprungthema im letzten Satze bleibt das gleiche, wenn es auch jetzt nur noch von einer Klarinette und nicht mehr von den vereinigten Holzbläsern geblasen wird. So ist es im Grunde bei allen instrumentalen Abweichungen. Die Trennungslinie für die Wirkung der Bruckner-Symphonien läuft nicht so sehr zwischen den einzelnen Fassungen, als zwischen den Aufführungen durch verschiedene Dirigenten. Die Fünfte Bruckners ist unter Furtwänglers Händen in beiden Fassungen annähernd dieselbe geblieben und bliebe es sicherlich auch, wenn sie uns Furtwängler auf dem Klavier vorspielte. Sie ist aber um Welten von den 5. Symphonien Bruckners verschieden, die uns andere Dirigenten darbieten. Ob eine Stelle von den Bläsern oder Streichern, ob sie *f* oder *p*, mit oder ohne Ritardando gespielt wird, das sind alles noch sehr grobe Unterscheidungen, die die Möglichkeiten der Darstellung eines musikalischen Gedankens durch den Dirigenten noch lange nicht erschöpfen. Seine Beeinflussung fängt hinter diesen noch immer äußerlichen Fragen in Wahrheit erst an. Musik ist eben nicht nur Klang, sondern außerdem noch tausenderlei anderes. Gerade darum ist der Riesensprung im letzten Satz der Druckfassung ein ungleich entscheidender Eingriff in das Werk als alles andere. Die halbe Reprise mit dem 2. Thema wegzunehmen, das verschiebt alle Verhältnisse und nimmt dem Satz wesentliche Steigerung. Dieser Strich ist auch etwas ganz anderes als die kleineren Striche, die Furtwängler etwa in der 8. Symphonie Bruckners vornahm. In der Frage dieser formsprengenden Striche also wird für die 5. Symphonie allein die Urfassung maßgeblich sein dürfen. — Über die Aufführung Furtwänglers im einzelnen zu sprechen, ist kaum möglich. Man ringt um Worte, um ihre Vollendung zu kennzeichnen. Der Erhabenheit und Gewalt dieser Feier gebührt ehrfürchtiges Schweigen und als geringer Lohn unwandelbare Treue zu dem Mann, der sie uns bereitete. Unser Dank gilt zugleich auch dem über alle Maßen herrlichen Philharmonischen Orchester. Der Symphonie ging Beethovens *G*-dur-Konzert voraus. Ernst v. Dohnányi, der ungarische Tonschöpfer und Meisterdirigent, erwies sich auch wieder als Meisterpianist. Er gab diesem Konzert ganz die romantische Innigkeit, die ihm zukommt. Auch diese Aufführung war ein erlesener Genuß.

Gertrude Hepp sang an ihrem Liederabend nur Hugo Wolf-Lieder und sogar nur solche nach Dichtungen von Eduard Mörike. Ein solches Programm zeigt einen starken Willen zu erlesenem Geschmack. Feinfühlig tastet Gertrude Hepp die geschmeidigen Gesangslinien Wolfs nach. Auch ihre Stimme ist gerade für Wolf besonders geeignet. In ihr liegt viel Wärme und zugleich Süße. Vor allem freut man sich an ihrer fehlerlosen Bildung. Gerhard Puchelt begleitete und legte dabei wieder Zeugnis für sein Wachstum ab.

Da **Johannes Strauß** nun einmal als Chopin-Spezialist gilt, ist es zu begreifen, daß er immer wieder geschlossene Chopin-Abende gibt. Zu Dank verpflichtet uns dabei aber zweierlei: Erstens spielte er diesmal zu Beginn ein zeitgenössisches Werk. So bietet etwas völlig Neues den rechten Ausgleich für das längst Vertraute. Egon Kornauths Phantasie für Klavier op. 10 ist ein großangelegtes Werk, das zwischen hitzigen Ausdrucksballungen und zarten Mondscheinstimmungen hin- und herwechselt. Zum anderen spielte Strauß auch von Chopin einige Werke, die vom breiten Wege abseits liegen. Gleich die erste Polonaise *c*-moll op. 40, 2 hört man so gut wie nie. Das echte und tiefe Verhältnis von Johannes Strauß zu Chopin bekundet sich nicht zuletzt auch in seinem bezwingenden Vortrag.

Friedrich Herzfeld

Alte Orgel- und Cembalomusik — eine, zumal sie gleich zwei Gebiete umfaßt, lockende Devise, unter der **Fritz Kohlhase** einen, um es vorwegzunehmen, von großem Beifall gekrönten Abend im vollbesetzten Eosander-Saal gab. Der zusammengerafft und umsichtig Spielende bewies, daß er berufener Cembalist ist; im Besitz auch eines großen orgeltechnischen Fundus, erfreute er durch einen alle gestischen Mätzchen meidenden Vortrag; ferner besitzt er eine stilsichere und immer fesselnde Art der Registrierung auf beiden Instrumenten. So war die Vortragsfolge wie aus Kabinettstücken gereiht. Welch ein vielseitiges Instrument das Cembalo ist, trat bei Bachs Italienischem Konzert und bei Frobergers Suite Auf die Mayerin wieder aufs schönste in Erscheinung. Auch auf der Orgel hatte Kohlhase für den fantasievoll-spielerischen Buxtehude, für die verinnerlichte *f*-moll-Ciacona Pachelbels und dann für die wie Sphären brausende Gewalt Bachs überzeugende Registrierungen. Noch bereichert wurde der Abend durch die Mitwirkung des hervorragenden Flötisten Erwin Milzkott.

Armin Liebermann, der Meister des vornehmen, bald von geheimem, bald von dunkelblühendem Pathos gesättigten Violoncellotons und Meister der geschmackvollen Figuren- und Phrasie-

rungstechnik, gab mit **Maria Oertel** (Sopran) und Karl August Schirmer (Klavier) zusammen einen durch eine Reihe Uraufführungen besonders interessanten und verdienstreichen Abend. Man hörte Gesänge mit Violoncellobegleitung, für die Maria Oertel ihren sympathischen, weichglänzenden Mezzosopran einsetzte; zunächst von Désiré Thomassin, der das Violoncello figurativ benutzt. Den gleichen Klangeindruck erhielt man bei den uraufgeführten Liedern von Eduard Behm, dessen auf die verschiedenste Art behandelte Cellopartie unter anderem in dem müde Spätherbststimmung weckenden Lied „Erster Schnee" wirklich „müde" Doppelgriffe im Legato bringt. An uraufgeführten reinen Instrumentalsachen fesselten besonders die erste von den „Zwei besinnlichen Weisen" von Hans Georg Görner, ferner die „Resignation" von Camillo Hildebrand, die die weichen Stimmungen eines an sich herben Gemütes verkörpert, und „Romanze und Rondo" von Hans Joseph Vieth. Als ergreifendes Motto für den Übergang in den ewigen Morgen erklang dann zum Schluß Hugo Kauns letztes Opus, aus der Manuskriptphotokopie uraufgeführt, die am Tage vor seinem Tode (1932) fertiggestellte Suite „Aus den Bergen", deren choralartig beginnender letzter Satz betitelt ist „Tagesanbruch — neues Leben". Anziehend ist in dieser an Farben und großen Linien reichen Suite die Nacht als Scherzo behandelt.

Der Sonatenabend **Tilly Eckard** (Violine), **Isolde Dobrowolny** (Klavier) gab feine, anregende Eindrücke. Die Kulenkampff-Schülerin Tilly Eckard strebt vergeistigtem Spiel zu; ihr Violinton hat in der Höhe edlen Glanz und ist in allen Lagen ausgeglichen. Eine leise rhythmische Zaghaftigkeit wich zusehends. Die vom Üblichen abweichende Vortragsfolge bot unter anderem eine von Respighi bearbeitete Vivaldi-Sonate und zum Schluß Pfitzners *a*-moll-Sonate op. 27. Isolde Dobrowolny zeigte sich gelegentlich entschiedener als ihre Partnerin; sie erfüllte die verschiedenen Funktionen des Begleitens, des Konzertierens und des Solospiels mit entsprechend schattierter Dynamik, immer „sprechender Agogik" und Exaktheit, so daß das Zusammenspiel sehr genußreich war.

Ernst Boucke

An **Georg Kulenkampff** ist alles vollendet: die Technik, mit der rein geigerische Probleme (leuchtende Tonspinnung, Passagenglanz und -lockerheit, Phrasenzeichnung) gemeistert werden, und die geistige Auffassung, die sich jedes Stilgebiet erobert und immer durch Innerlichkeit, durch ein Über-der-Sache-Stehen bezwingt. Dieser so vornehme Künstler hat in Siegfried Schultze einen unendlich feinfühlig sich anpassenden Gefährten am Flügel. Die breit angelegte, romantischen und virtuosen Strebungen huldigende, dabei eklektisch gepflegte Sonate op. 36a von Busoni erfuhr eine edel abgerundete Wiedergabe. Eine Bach-Partita, Mozarts Sonate K.-V. Nr. 376 und Paganinis einsätziges *D*-dur-Konzert bezeugten die Umfänglichkeit von Kulenkampffs Gestaltertum.

Das 2. Internationale Austauschkonzert der Singakademie wurde von Brüsseler Gästen bestritten. Das **Belgische Hoftrio** (Emile Bosquet, Alfred Dubois, Maurice Dambis) fand schon vor mehreren Jahren hier starke Beachtung und wurde nun erneut sehr herzlich begrüßt. Die kammermusikalische Einhelligkeit der Partner, die Stilvornehmheit, Klangläuterung und Vortragsgereiftheit ihres Spiels gewährleisten repräsentative Leistungen. Man spürt unmittelbar die formbestimmende Kraft langjähriger künstlerischer Weggemeinschaft. Tonlich am gesättigsten hebt sich die Kantilene des Cellisten hervor, doch sind auch Violinist und Pianist feinsinnige Könner. Beethovens Geistertrio wurde mit Einfühlung nachgestaltet. Virtuos die Wiedergabe von Ravels *a*-moll-Trio, dessen rhythmisch lebhafte Sätze den Geist des Graziösen atmen, während in dem langsamen Teil der Zauber seltsam aparter Stimmungen beschworen wird. Wie Glockengeläut wirkte die Passacaglia.

Der achtzehnjährige **Ruggiero Ricci**, der jetzt mit voll ausgereifter Virtuosentechnik, dabei erfreulich bescheiden im Auftreten, sein fast unheimlich zu nennendes Können aufmunkeln läßt, hat sich durchgerungen zum Künstler. Sein wundersam blühender und durchbluteter, dabei unverweichlicht-kerniger Ton verrät ein empfindungsreiches Innenleben, dazu hat sein Spiel im Formaufriß eine Schlichtheit, Großlinigkeit und Selbstverständlichkeit, die nicht nur durch das Hinausgewachsensein über alle violinistischen Schwierigkeiten, sondern schon durch wirkliches Regen geistiger Kräfte erklärt werden kann. Auch das 2. Konzert des jungen Italo-Amerikaners war ein stürmischer Sieg. Ein vornehm mitgestaltender Begleiter Carl Fürstner.

Der ideellen Betreuung der Winterhilfsschützlinge diente ein NSV.-Konzert des Kreises Charlottenburg in der vollbesetzten Philharmonie. Das rein symphonische Programm bestritt in voller Spielbereitschaft das Landesorchester Berlin unter der stabkundigen Leitung des sudetendeutschen Dirigenten **Wilhelm R. Heger.** Beethovens Egmont-Ouvertüre, die Sechste von Tschaikowsky und Brahms' Erste waren die gehaltvollen Gaben, die Heger mit klarem Können bewältigte. Bei Tschaikowsky versuchte er, das spätromantische Pathos dieses Bekenntniswerkes einer durchsichtigen Zeichnung des Instrumentalkolorits und eleganter Schwunghaftigkeit unterzuordnen. Die Lyrik der Schöpfung kam weich zur Geltung. Die Hörer konnten nach keinem Satze ihre Dankesfreudigkeit zurückhalten.

Dr. Wolfgang Sachse

Volksoper. Hocherfreulich und bezeichnend für den ernsten Kunstwillen des Instituts war die Einfügung der Gluckschen „Alkeste" in den Spielplan der Volksoper. Damit bewies die künstlerische Leitung, daß sie sich nicht damit begnügen will, den neuen Besucherschichten dieses Hauses das bequeme Durchschnittsoperngut schlecht und recht vorzusetzen, sondern, daß sie erzieherische Arbeit zu leisten gedenkt. Der Erfolg und die Anteilnahme der Hörer an dieser gewiß aristokratischen Kunst des Musikdramatikers Gluck bestätigten vollauf die Erwartungen, die die Verantwortlichen in ihre Besucher gesetzt haben mochten. Das in der Reichshauptstadt wohl seit Jahrzehnten nicht mehr gehörte Lied treuer Gattenliebe — deutlich spielen die ethischen Grundgedanken zum „Fidelio" hinüber — erfuhr im Hause in der Kantstraße eine würdige, im Grundton auf die Statik der großen Chorszenen eingestimmte Darstellung und Inszenierung (Carl Möller). Ernst Senff hatte die Chöre sauber und präzise vorbereitet. Auch die Inszenierung (Werner Guder) konnte sich sehen lassen (eine kleine Frage: hatten die „antiken" Säulenfiguren damals als sie „modern" waren eigentlich auch schon abgebrochene Arme?), ebenso die tänzerische Bewegung — vor allem in der trefflich gelungenen Szene am Tor der Unterwelt — durch Erika Lindner und ihre Hilfskräfte. Wilhelm Trautz sah als König Admet gut aus und erfüllte die Rolle mit seinen beachtlichen Stimmitteln durchaus, Elsa Link als Gast gab der Alkeste gesanglich und darstellerisch sympathische Züge. In kleineren Rollen bewährten sich Hermann Abelmann, Günther Baum, Gertrud Lüking, Karola Goerlich u. a. Hanns Udo Müller schwang verantwortungsbewußt das musikalische Szepter.

Dr. Richard Petzoldt

Aus dem Leipziger Musikleben

Die außerordentliche Anziehungskraft, die das fünfte **Gewandhauskonzert** auf die Leipziger Musikfreunde ausübte, gründete sich zweifellos auf die Mitwirkung Claudio Arraus, den man in Leipzig bisher nur von Solistenabenden her kannte. Mit dem selten gehörten *d*-moll-Konzert von Rachmaninow hatte sich der Künstler ein Werk gewählt, daß so unmittelbar aus der Sphäre des großen Virtuosen heraus gestaltet ist, daß ein Pianist vom Range Arraus in ihm tatsächlich seine Kunst auf ihrem einsamen Gipfel zeigen kann. Auf der anderen Seite läßt aber auch Arrau das Werk so erstehen, daß alle seine Lichtseiten in strahlender Helle erscheinen. Claudio Arrau bringt für diese Musik das heiße Temperament aber auch die verfeinerte Geschmackskultur im gleichen Maße mit und läßt beide in einer unerhörten technischen Leistung sich erst recht entfalten. Im zweiten Teil des Abends stand, ebenfalls eine Leistung aus einem Guß, Beethovens Eroica in der machtvoll beschwingten Ausdeutung von Paul Schmitz, die in Steigerungen von atemberaubender Eindringlichkeit und in strahlenden Höhepunkten den heldischen Charakter des Werkes hinreißend offenbarte.

Die erste Kammermusik im Gewandhause brachte als Hauptwerk Pfitzners Klavierquintett in einer von tiefem Verständnis und höchst verantwortungsbewußter Werktreue getragenen Darstellung durch das **Gewandhaus-Quartett** mit **Max Pauer** am Klavier. Die dichte und im klanglichen Aufwand fast sparsame Technik des Satzes gibt dem Werk eine betont geistige Art, die gleichwohl das romantische Musikideal als innere Kraftquelle nicht verleugnet. Angesichts der gewaltigen geradezu symphonischen Spannungen des 1. Satzes, die, sich gleichsam im Jenseitigen widerspiegelnd, im dritten Teil noch gesteigert werden, fühlt man sich ebensowenig in den Bereichen einer kühlen musikalischen Konstruktion wie in den mehr musikantisch gehaltenen Sätzen, dem Geisterspuk des Intermezzo oder dem in leiser Klarheit verklingenden Epilog des Finales. Nach der sprühend lebendigen Darstellung des *G*-dur-Quartetts op. 54, Nr. 1 von Haydn war der Vortrag von Schumanns „Kreisleriana" durch Max Pauer der andere große Höhepunkt des Abends. Wie der Künstler immer wieder in der gleichen überlegenen Meisterschaft die technische Materie beherrscht, dies allein vermag schon zur Bewunderung hinzureißen. Darüber hinaus fesselt die betont eigene, im höchsten Sinne klassische Art seines Vortragsstils, die das Werk in ein ungewohntes und doch faszinierendes Licht setzt.

Eine überaus sympathische Begegnung vermittelte ein Konzert des **Riedel-Vereins** im Gewandhaus mit dem Chorwerk „Der Wanderer" nach Texten von Carl Hauptmann von Hermann Buchal. In drei in sich geschlossenen, kantatenhaften Teilen fängt der Komponist die Stimmungskraft des lyrischen Vorwurfs in einer wunderbar fließenden Tonsprache ein, ohne aber an der

Tiefe des dichterischen Gedankens vorüberzugehen. Die reiche kompositorische Erfahrung Buchals erweist sich in jedem Takt in der Geschlossenheit der Formen, der Klarheit des Satzes und dem Glanz der Instrumentation. Aber bei aller Beherrschung des modernen Mischklangs hat der Breslauer Komponist auch den Mut, einen schlichten Dreiklang als Ausdruckswert einzusetzen, und diese Haltung gibt mit der Echtheit und Ehrlichkeit des Empfindens dem Werk den frischen Zauber eines Volkslieds. Der Riedel-Verein und das Leipziger Symphonieorchester gaben in der prachtvollen klangreinen und innerlich belebten Wiedergabe ihr Bestes. Max **Ludwig** erfaßte den romantischen Schwung dieser Tonsprache mit leidenschaftlichem Einsatz. Der Bariton Willy **Wolfs**, des überragenden neuen „Don Juan" in der Neuinszenierung der Leipziger Oper, erwies sich für Aufgaben dieser Art allerdings fast zu fein im Klang, was der Künstler jedoch durch das Temperament seines Vortrags auszugleichen versteht. Hans Finohr gestaltete die gesprochenen Textpartien in überlegener Weise.

Dr. Waldemar **Rosen**

Westdeutsches Musikleben

Essen

Konzerte. Der offizielle Essener Konzertwinter begann mit dem ersten Vormietkonzert. Albert **Bittner** gab in ihm Händels *d*-moll-Concerto für Streichorchester mit weichem Umriß und rauschender Entfaltung des Streicherklangs wieder und baute Bruckners 7. Symphonie mit breiter Anlage und aus starker Beziehung zum organischen Wachstum Brucknerscher Symphonik auf. Maria **Neuß** begeisterte die Zuhörer mit dem *A*-dur-Violinkonzert von Mozart. Schwebende Entmaterialisierung des Klangs, Feingliedrigkeit und Feinfühligkeit für den melodischen Atemzug waren Merkmale ihrer Wiedergabe. Gerade das Dynamische — und die Gestaltung Mozarts ist ja im wesentlichen eine Frage des dynamischen Fingerspitzengefühls — blühte aus dem Spiel auf. Solo und Orchester waren in den Sätzen ein Klang.

Das zweite Vormietkonzert machte mit zwei neuen Werken bekannt. Das eine nannte sich „Heroische Ouvertüre" und entstammt einer Bühnenmusik zu Vondels „Gysbrecht". Der 1907 geborene Niederländer Henk **Badings** hat sie geschrieben. Sie läßt technisch einen Beherrscher der orchestralen Mittel, im inneren Gehalt einen Musiker erkennen, bei dem das Impressionistische stark überwiegt. So wirkt das Seitenthema dieser Ouvertüre wie ein zart gewobener impressionistischer Klangtraum, es gibt dem ganzen Werk das entscheidende Gesicht. Um so mehr, als die Reprise des ersten, heldisch gedachten Themas zu kurz ist, um der Form einen entsprechenden Gewichtsausgleich zu verschaffen. Der Gesamteindruck dieser Ouvertüre ist dadurch der eines Stimmungsgemäldes, das auf das Vondelsche Schauspiel vorbereiten kann, nur — heroisch ist er nicht. Die Zuhörer standen dem an sich interessanten Werk offenbar ratlos gegenüber. Gegenüber dem zweiten Werk zeigten sie sich aufnahmebereiter, wenngleich die Stilmittel dieser einsätzigen 6. Symphonie von Roderich v. **Moisisovics** in der Hauptsache in die Vergangenheit weisen. Sie knüpfen mit schwungvoller Thematik unmittelbar an die Romantik an, eilen wohl mit kühnen harmonischen Wendungen einmal bis vor die Tore der neuesten Musik — so beispielsweise in dem Schluß der hohen Violinen und stark dagegen gestellten Bläser — durchweg bewegen sie sich aber in jenem kompakten Klang, der uns aus den Werken der bis in die Gegenwart reichenden älteren Generation her bekannt ist. Bemerkenswert in dieser Symphonie die obligate Verwendung des Klaviers, das in den symphonischen Aufbau mit einbezogen ist. Das Werk erhält in jedem seiner verbundenen zwei Teile seine bauende Kraft schon durch das zuerst auftretende Themenmaterial, das Ganze wird aus starkem rhythmischem Zug entwickelt, müßte aber speziell als einsätzige Symphonie größere Gedrängtheit haben. Im zweiten Teil des Abends spielte Alfred **Hoehn** das *d*-moll-Klavierkonzert von Brahms, mit der ganzen Wucht seines 1. Satzes, mit zartestem Tastengesang im sehr verinnerlicht wiedergegebenen 2. Satz und mit gebändigter Spannung im dritten. Max Regers Mozart-Variationen, klangvoll musiziert, schlossen das Konzert.

Der Zug zur Kammermusik ist in unserer Stadt so gewachsen, daß statt der bisherigen sechs Konzerte zwei Reihen mit je vier Konzerten veranstaltet werden. Beide Reihen sind fast ausabonniert. Im 1. Konzert der Reihe A spielte das Essener **Peter-Quartett** Beethovens op. 130 mit lebendiger Wiedergabe seiner stetig sich verwandelnden Vielstimmigkeit. Den Quartettsatz in *c*-moll von Schubert und das Spiel der kleinen Formen in Schumanns *A*-dur-Quartett durchströmten sie mit warmem Ton. Im 1. Konzert der Reihe B gastierte das **Claudio Arrau-Trio** mit Brahms' op. 87, Ravels einzigem Trio und Tschaikowskys op. 50. Der kraftvoll musikantische Schwung und die blühende Farbigkeit der Wiedergabe erweckte große Begeisterung bei den Hörern.

Von auswärtigen Künstlern oder Vereinigungen gastierte wieder Raoul **Koczalski** mit Werken von Chopin, Schumann und Liszt, gaben ferner Helge **Roswaenge** und **Schlusnus** Liederabende und sang der Wiener **Mozart-Knabenchor** unter Franz Burkhart. Ein Violinsonatenabend der jungen Berliner Künstler Eugen **Forster** (Violine) und Hugo **Steurer** (Klavier) erwarb sich mit Francks *A*-dur-Sonate, Brahms' op. 78 und Beethovens Kreutzer-Sonate in vorzüglicher Wiedergabe viele Freunde.

Oper. Das Essener Opernhaus eröffnete seine Spielzeit mit Verdis „Aida" in neuer Inszenierung des Generalintendanten Alfred Noller, mit Bühnenbildern von Ernst Rufer und unter der musikalischen Leitung Albert **Bittners**. In der Titelpartie machte der neue Sopran Aga **Joesten** großen Eindruck, der neuverpflichtete Alt Ludmilla **Schirmer** sang die Amneris, Hans **Butzon** den Radames. Die Neuinszenierung hatte ein sehr hohes Niveau. In Mozarts „**Entführung**" machte sich dann der neue Opernspielleiter Joachim Klaiber mit geschmackvoller Regie bekannt. Er inszenierte auch Thomas' „**Mignon**" neu mit Bühnenbildern von Helmuth Koniarsky. In beiden Werken taten sich der neue Tenor Paul **Erlinghäuser** und der neue Koloratursopran Mignon **Spence** hervor. Freischütz, Tiefland, Rosenkavalier und Fledermaus wurden in der neuen Spielzeit wieder aufgenommen, wie überhaupt die Leitung des Opernhauses die Absicht hat, eine Reihe von Inszenierungen für mehrere Spielzeiten festliegen zu lassen, um so ein ständiges Repertoire zu haben. Bisher wurde in jeder Spielzeit fast alles neuinszeniert, was herauskam.

Dr. Eugen **Brümmer**

Wuppertal

Konzerte. In dem bei früherer Gelegenheit bereits gekennzeichneten Wechsel im Vorrang der Konzert- und Theaterinteressen in Wuppertal ist nach Lehmanns siegreichen Gastspielen und seiner freudig begrüßten mehrjährigen Verpflichtung die konzertale Richtung des Musiklebens in den Vordergrund getreten, und die Begeisterung der Mitwirkenden — es handelt sich ja im „Elberfelder Gesangverein" und „Barmer Singverein" um gemischte Chöre von verpflichtender Tradition — wie die Anteilnahme des saalfüllenden Publikums schlägt hohe Wogen. Mit Recht. Lehmann trägt die unverkennbaren Merkmale des formgewaltigen musikalischen Praktikers an sich; ein untrügliches absolutes Gehör erhöht seine hohen Ansprüche an die Ausübenden. Von der letzten Anspannung der eigenen Energie ausgehend, füllt der Dirigent die symphonische und oratorische Form bis zum Rande mit pulsierendem Leben und vergißt darüber nicht die Liebe zu den kleinen Schönheiten der Partituren.

Lehmanns Auslegung der 1. Bruckner-Symphonie entbehrte trotz atemberaubender Steigerung nicht der vollen künstlerischen Ausgewogenheit; die langsamen Sätze sind auch ihm der ruhende Pol eines Werkes. Die anschließende große *f*-moll-Messe Bruckners zeigte den Chor (Barmer Singverein) auf einer darstellerischen Höhe, wie sie im allgemeinen nur durch lange Zusammenarbeit zu erreichen ist. Hier erstreckte sich die Hellhörigkeit des Dirigenten auf die Einstimmung des trefflichen Solistenquartetts (Hilde **Wesselmann**, Luise **Richartz**, Thorkild **Noval**, Philipp **Göpelt**). Die Elberfelder Symphoniekonzerte eröffneten mit Pfitzners „Palestrina"-Vorspielen und Beethovens Achter; ein ertragreicher Abend, in dessen Mittelpunkt Brahms' Konzert für Violine und Violoncell gestellt war. Georg **Kulenkampff** und Tibor de **Machula** setzten ein virtuoses Können an das äußerlich weniger dankbare Werk.

Lehmanns organisitorische Pflichten veranlaßten ihn zur Schaffung eines „Kammermusikkreises Wuppertaler Künstler", der unter der Obhut des „Städtischen Konzertvereins" eine eigene Konzertreihe veranstaltete. Der Auftakt war dem im öffentlichen Konzertleben des Rheinlandes in den letzten Jahren vielbewährten trefflichen **Goebel-Quartett** überlassen (Lutz Goebel, Narziß Cleff, Heinz **Staehely**, Ernst Grote). Das eigene Nacherleben der Musiker (Ernst **Nippes** 2. Viola) gab Bruckners Quintett wie dem späten Mozart-Quintett in *g* fest umrissene persönliche Züge bei voller Wahrung der kammermusikalischen Intimität.

Oper. Die festlichen Veranstaltungen aus Anlaß des fünfzigjährigen Bestehens des Elberfelder Theaters am Brausenwerth in Gegenwart des Präsidenten der Reichstheaterkammer gaben willkommenen Anlaß, die Kräfte der Oper gleich mit dem Beginn der Spielzeit zu einer Gipfelleistung anzuspornen. „**Orpheus und Eurydike**" war das Werk der Wahl, und die Zusammensetzung der Aufführungskomponenten erwies sich seinem feierlichen Rhythmus in hohem Maße als glücklich, so daß sich von der intuitiv erfaßten Gluckschen Stiloper ein hoffnungsvoller Blick auf die nächste Zukunft der Wuppertaler Bühne werfen ließe. Fritz **Lehmann**, der neue Musikgewaltige, übertrug die überlegene Beherrschung der edelstrengen Formwelt der Partitur auf das von Nettstraeter her an feinstes Ausschlagen gewohnte Instrument des Orchesters, auf den durch Gregor **Eichhorns** unermüdliche Klein-

arbeit in Ton und Geste aufgelockerten Chor und das Dreiblatt der Solisten. Dem Orpheus konnte Hildegard Jachnow die volle klassische Linie geben, Eurydike — Ilse Sachsenberg — bezwang durch die Echtheit ihrer Empfindung, Elisabeth Gillardon: ein vorbildlicher Amor im Gluckschen Sinne. Diesem ganzen, vom Pulte Lehmanns ausgehenden und in festen Händen gehaltenen innermotorischen Antrieb gesellte Günther Stark aus gleichem Instinkt für die Ursprünglichkeit des Gesamtbildes seine antike Einfachheit entfaltende Spielleitung hinzu. Auf dem farbenzarten Hintergrund der Bühnenbilder Cajo Kühnlys entfaltete die Tanzgruppe unter Eduard Böttger im Wechsel von starrer Ruhe und vielfältiger Bewegung ihre maßgebliche Kunst. Die Reinheit des Stiles mußte im Anblick der „Unterwelt" und der darauffolgenden „Gefilde der Seligen" einmalige Wirkung üben.

An einem nach Stoff und kompositorischer Arbeit äonenweit von Gluck entfernten Opus der jüngsten Gegenwart konnte der neue 1. Kapellmeister Arthur Grüber sein Theaterblut erproben: Paul Graeners „Prinz von Homburg" stellt ein frisch engagiertes Ensemble als im inneren Rhythmus soldatisch fundiertes Stück vor unerbittliche Probleme spielerischen Ineinandergreifens, abgesehen von dem geforderten Hochstand der Einzelkräfte, deren Charakteristik mehr als im gesprochenen Kleistschen Drama greifbar vor die Rampe gestellt werden muß. Wuppertal konnte diesen Anspruch am Anfang der Saison nur bedingt erfüllen, wenngleich außer der musikalischen Leitung auch die Regie (Günther Rennert), Chorleitung (Gregor Eichhorn) und Bühnenbildner (Cajo Kühnly) sich voll in ihre Aufgabe gekniet hatten und die Qualitäten der Partitur eine Reihe wohlbesetzter Häuser verbürgten. — Unter Karl Johannssons sorgsamer Betreuung begann die Spieloper verheißungsvoll mit „Zar und Zimmermann" (Regie Fritz Lang) und den italienischen Zwillingen „Cavalleria" und „Bajazzo". Kurt Peiniger

Biographisches

Es ist eine alte Weisheit, daß jede Zeit sich das Bild großer Männer der Vergangenheit neu malt, daß sie Züge in ihrem Leben und ihrem Charakter entdeckt, die dem Zeitraum davor unbemerkt geblieben waren oder ihm unwichtig vorkamen, daß sie andererseits ohne Gewissenszwang Dinge wegläßt und als entbehrlich empfindet, die die Umwelt der Väter als maßgebend angesehen hatte und die eine Zukunft vielleicht wieder als ausschlaggebend behandeln wird. Man kann also niemals sagen: wozu schon wieder ein neues Buch über X.Y.?, über ihn hat doch schon vor dreißig Jahren Herr A. B. alles Wichtige zusammengetragen! Hinzu kommt noch, daß gerade ältere Lebensbeschreibungen, selbst wenn sie unwahrscheinlicherweise inhaltlich noch nicht überholt sein sollten, oft genug im Buchhandel vergriffen und dem Musikfreund nicht mehr erreichbar sind. Da ist es verdienstlich, wenn ein anderer in die Bresche springt und die Lücke wieder schließt.

Das trifft z. B. bei Carl Loewe zu, abgesehen davon, daß eine grundlegende, wissenschaftlich zuverlässige, die Einzelarbeiten mancher Forscher sinnvoll verarbeitende Lebensgeschichte des Balladenmeisters überhaupt noch aussteht. In bescheidenem, volkstümlichem Rahmen zeichnet die Stettiner Schriftstellerin Karla König liebevoll ein Bild des vielseitigen Künstlers (Leon Sauniers Buchhandlung, Stettin), von dessen Gesamtwerk nach der Auslese durch die Zeit noch immer ein beträchtlicher Teil lebendig ist und hoffentlich auch lebendig bleibt. Der Verfasserin Ruf nach einer Überprüfung des Geschichtsurteils etwa über Loewes Opern wird dagegen zweifellos ungehört verhallen. Auch bei Heinrich Marschner dürfen wir froh sein, wenn wenigstens zwei oder drei seiner Werke nicht ganz aus den Spielplänen verschwinden. Alle sicherlich herzlich gut gemeinten Ausgrabungen müssen notgedrungen zu einer Verengung des Blickfelds für die Aufgaben der eigenen Zeit führen. Der Meister des „Hans Heiling" erfährt in der Schriftenreihe „Große Sachsen — Diener des Reiches" (Verlag Heimatwerk Sachsen, Dresden) durch Günther Haußwald eine liebevolle Behandlung. Allerdings beschreitet der Verfasser zwecks größter Anschaulichkeit den nicht ungefährlichen Weg einer feuilletonistisch-unterhaltsamen Schilderung. Daß er aber ebenso gewandt die rein wissenschaftliche Darstellung handhabt, beweist Haußwald in der allerdings nur abschnittweise unter den Sammelbegriff lebensgeschichtlicher Arbeiten gehörenden Dissertation „Johann David Heinichens Instrumentalwerke" (Kallmeyer Verlag, Wolfenbüttel), die quellenkundig das Schaffen des als Theoretiker berühmt gewordenen Hofkapellmeisters Augusts des Starken erforscht.

Einen wertvollen Beitrag zur Musikgeschichte Hamburgs liefert Kurt Stephenson in seiner Habilitationsschrift „Andreas Romberg" (Hans Christians Druckerei und Verlag, Hamburg, 4.80 RM.). Mit umfassender Sachkenntnis schildert Stephenson Leben und Werk des heute kaum noch als Komponist von Schillers „Lied von der Glocke" bekannten liebenswürdigen Kleinmeisters. Geradheit und Lauterkeit seines Wesens und das buntbewegte Zeitbild erhellen aus dem anregenden Buch ebenso wie die zahlreichen heute vergessenen Symphonien, Violinkonzerte, Kammermusikwerke, Kantaten und Opern Rombergs, die der Verfasser einer verständnisvollen, keineswegs überschätzenden Wertung unterzieht.

Lortzing, der gemütvolle Meister der deutschen komischen Oper, heute in der Liste der Aufführungszahlen hinter Wagner gleich an der Spitze der deutschen Opernkomponisten, „verkannt im Leben, doch berühmt in Zukunft" wie Cornelius seinen Barbier sagen läßt, findet eine von Verehrung getragene Darstellung durch Hermann Killer in der Biographienreihe „Unsterbliche Tonkunst" (Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion, Potsdam, 3.30 RM.). Es ist dem Verfasser ausgezeichnet gelungen, auf etwa 120 Seiten eine gedrängte und dennoch alles Wesentliche umfassende Lebens- und Werkgeschichte zu geben. Killers Buch beeindruckt vor allem auch durch die kenntnisreiche und lebendige Schilderung der einzelnen Opern, neben die, unserer Einschätzung Lortzings entsprechend, die übrigen Werke in den Hintergrund treten. Durch die ohne Lehrhaftigkeit vorgetragene Darstellung der geschichtlichen Vorläufer des Meisters entstand zugleich ein sorgfältig gezeichnetes allgemein-theatergeschichtliches Bild. Durch die Hineinstellung Lortzings in seine Zeit, durch die Andeutung soziologischer und kulturpolitischer Dinge kommt dieser wertvollen Neuerscheinung besondere Bedeutung zu. Diese Seite einer Kultur- und Kunstbetrachtung ist in einer anderen Schrift zum bewußt und konzessionslos durchgeführten Leitgedanken erhoben worden: In „Drei Kapiteln Judentum in der Musik" setzt sich Karl Blessinger das Ziel, vor dem Hintergrunde eines geistig unterhöhlten 19. Jahrhunderts Mendelssohn, Meyerbeer und Mahler als Träger des Zersetzungsprozesses zu schildern (Bernhard Hahnefeld Verlag, Berlin, 1.80 RM.).

Ebenfalls das vorige Jahrhundert als Mutterboden einer künstlerischen Persönlichkeit dient dem jungen Wiener Musikgelehrten Andreas Ließ als Ausgangspunkt seines zweibändigen Werkes „Claude Debussy, Das Werk im Zeitbild" (Heitz & Co., Straßburg-Leipzig). Ließ geht mit bemerkenswert weitem Blick von der kunst- und kulturphilosophischen Seite an die Dinge heran. Über beengenden Doktrinen stehend leuchtet er die künstlerischen Erscheinungsformen ab. Malerisches und Literarisches stehen dabei so weit im Vordergrund, daß sie den Inhalt des ersten Bandes ausmachen. Aus der Gegenüberstellung deutscher und französischer Kunst und Kunstauffassung gewinnt Ließ wesentliche Ergebnisse. Er kennzeichnet den Impressionismus Debussys als letzte Folge der sich in Farbe auflösenden Romantik unter gleichzeitigem Hinweis auf die unverkennbaren neuen formbildenden Elemente von sogenannt neoklassizistischer Haltung. Das fast überreich mit Zitaten vor allem aus dem französischen Kunstschrifttum belegte Werk ist für die Erkenntnis der Kunstströmungen des 19. Jahrhunderts ein außerordentlich schätzenswerter Beitrag.

Noch eine Neuerscheinung behandelt einen neueren französischen Meister: In der Sammlung „Maîtres de la musique ancienne et moderne" (Les Editions Rieder, Paris) legt Arthur Hoérée eine warm nachfühlende Lebens- und Werkbeschreibung seines Freundes und Lehrers Albert Roussel vor. Wenn man dieses Buch aus der Hand legt, vermißt man noch mehr als zuvor im deutschen Musikleben die Werke dieses der Natur und dem Meer ewig verbunden gewesenen ehemaligen Seeoffiziers, die in ihrer betont nordischen Haltung (Roussel sprach gern von seinem „flämischen Herzen") und in ihrer für das neuere Frankreich überraschend polyphonen Haltung überall wo sie erschienen, auch bei uns einhellige Zustimmung gefunden haben.

Wieder führt uns der Weg zur deutschen Musik zurück. In der schon genannten Buchreihe „Unsterbliche Tonkunst" zeichnet Rudolf Gerber ein vortreffliches, auf knappem Raum alles Wesentliche der Persönlichkeit und des Werks umreißendes Bild von Johannes Brahms. Die menschliche Wärme, mit der Gerber den Weg des Meisters schildert, berührt ebenso sympathisch wie die eingehende Darstellung seines Schaffens vom volksliedverbundenen schlichten Lied bis hin zur wundervoll planvollen und von höchstem künstlerischem Verantwortungsgefühl getragenen Symphonik und Kammermusik. Wie der obengenannte Lortzing-Band ist auch dieses Büchlein mit Bildern und Handschriften-proben anschaulich ausgestattet.

Über Bruckner schrieb der Dichter Oskar Loerke ein beachtliches Buch (S. Fischer, Berlin). Es ist weniger eine Lebensgeschichte im herkömmlichen Sinn, sondern eine innere Auseinandersetzung, ein Bekenntnis geworden. Der Lyriker Loerke trägt wie so viele seiner Fachgenossen heimliche Liebe zur Musik

in sich. Diese Liebe bleibt bei ihm aber nicht platonisch. Freunden gegenüber soll er noch heute bedauern, nicht Organist geworden zu sein. Zu Bachs 250. Geburtstag schrieb er ein von innerer Schau getragenes Essay „Das unsichtbare Reich" (ebenfalls S. Fischer Verlag). Nun legt er ein „Charakterbild" des romantischen Gegenspielers von St. Florian vor. Stärker als in der Bach-Schrift leuchtet das Biographische hinein. So hat der Leser immer festen Boden unter sich. Aus innerster Verehrung, bester Werkkenntnis und Werkerkenntnis erstand dieses Buch. Es weist den Weg zum oft engen Menschen Bruckner ebenso wie zum gewaltig sich reckenden Schöpfer großer Dinge. Es ist von Demut und Hingabe erfüllt. Wo rein fachliche Bezirke berührt werden, war für den Dichter die Anlehnung an den Musikforscher nicht zu umgehen. Immer aber leuchtet über ihm der dichterische Strahl des selbst Erkennenden.

Eine Fortsetzung der Betrachtung dieses gerade in den letzten Wochen im Hinblick auf das bevorstehende Weihnachtsfest gewaltig angeschwollenen Schrifttums wird uns Briefsammlungen von Musikern und mehr belletristisch gehaltene Werke über große Meister vor Augen zu führen haben. Dr. Richard Petzoldt

Literarisches

Verlag Koehler & Amelang, Leipzig.

Max Reger. Briefe eines deutschen Meisters. Herausgegeben von Else v. Hase-Koehler. 6.—10. Tausend.

Unter den Briefsammlungen großer Tonmeister spiegelt kaum eine Persönlichkeit und Schaffen so unverkennbar wider wie dieses erstmals vor zehn Jahren vorgelegte Lebensbild, das nun — vielleicht nicht zuletzt als Folge des großen Berliner Reger-Festes — in neuer, verbilligter Ausgabe geboten werden kann. Regers heldischer Kampf um Anerkennung, die Leiden und Freuden seines gehetzten Künstlerdaseins erhellen aus diesen sorgfältig ausgewählten, scheinbar so sachlichen Schreiben. So entstand ein reiches und anschauliches Gesamtbild von den durch Kampf der Meinungen lebendigen, für uns Jüngere unvorstellbar anregenden und angeregten Lebensjahrzehnten des Meisters.
Dr. Richard Petzoldt

Verlag Paul Haupt, Bern und Leipzig.

Kurt v. Fischer: Griegs Harmonik und die nordländische Folklore.

Kurt v. Fischer kommt aus der Schule Ernst Kurths. Seine Abhandlung ist nach eigenem Bekenntnis eine Art Sonderuntersuchung zu des Lehrers „Romantischer Harmonik". Die verfeinerte Klangsprache Griegs, dem im gegenwärtigen Musikleben immer noch nicht genug Gerechtigkeit widerfährt, wird hier mit den sorglichsten und eingehendsten Methoden auf ihre Eigenheiten und Neuerungen und auch auf ihre Verwurzelung in der nordischen Volksseele hin geprüft. Der Zusammenhang mit der Folklore wird in der unmittelbaren Einwirkung der nordischen Volksmusik (Lied und Tanz) und dann in weiterem Sinne in dem Hineinspielen landschaftlicher Stimmungszüge erblickt. Die Tatsache, daß gewisse harmonische und melodische Besonderheiten, die dem Norden eigentümlich scheinen, auch in anderen Nationalstilen (z. B. dem russischen) wiedergefunden werden, legt den Wunsch nahe, manchmal noch schärfer zu sondern zwischen dem, was bei Grieg bewußt moderne Stilentwicklung, also international-technische Errungenschaft, Fortsetzung allgemein romantischer Bestrebungen, und was wirklich volksmäßige Klangbedingtheit ist. Die Klärung dieser Frage gelingt Fischer in vielen Punkten überzeugend, doch im ganzen dürfte die Unterscheidung noch bestimmter geschehen. Ein kluges Buch jedenfalls! Dr. Wolfgang Sachse

Vom Musikalienmarkt

Verlag Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Richard Süßmuth: Suite für vier Waldhörner op. 32.

Die Hornisten werden dankbar sein, daß ihre nicht allzu umfassende Literatur durch ein so prächtiges Werk wie das vorliegende erweitert wird. Die Gelegenheiten zur Aufführung dieser Suite sind fast unbegrenzt. Der 1. Satz beginnt mit frischen Fanfaren-Rufen. Der 2. ist ein sinniges Andante im $\frac{3}{4}$-Takt. Der 3. Satz bringt einen lebhaften Marschrhythmus, der 4. ist wieder ein ausdrucksvolles Lento und der 5. Satz beschließt das Werk mit einem sprühenden $\frac{3}{8}$-Takt. Die Suite wird sich um so größerer Beliebtheit erfreuen, als besondere technische Schwierigkeiten nicht bestehen.
Friedrich Herzfeld

Verlag Ries & Erler, Berlin.

Erwin Dressel: Bagatellen für Saxophon und Klavier.

Dressel ist seiner alten Liebe, dem Saxophon, treu geblieben. Es ist auch nur in der Ordnung, daß für dieses Instrument, da wir es nun einmal haben und nicht wieder vergessen werden, eine brauchbare und saubere Literatur geschaffen wird. Die vier Bagatellen: Elegie, Scherzo, Aria und Gigue sind wohl nicht als Suite gedacht, sondern als Einzelstücke. Andernfalls würde die seltsame Tonartenzusammenstellung: *es*-moll, *D*-dur, *Es*-dur und *c*-moll recht sonderlich wirken. Dem Saxophon ist natürlich reiche Gelegenheit gegeben, sich von allen Seiten zu zeigen, und zwar ohne den Unarten, die mit dem Saxophon so oft getrieben werden, Vorschub zu leisten. Friedrich Herzfeld

Hanseatische Verlagsanstalt, Hamburg.

Carl Hannemann: Das Singerad. Eine Sammlung neuer Kanons.

Das Kanonsingen als Ausdrucksmittel Gleichgesinnter erlebt in der Gegenwart eine neue Blüte. Carl Hannemanns in Verbindung mit KdF. und unter Mitarbeit von Walter Rein und E. L. v. Knorr herausgegebenes Kanonheft vereint bekenntnishafte Spruchdichtungen in Vertonungen unserer Zeit. Neben Micheelsen, Hans Lang, Karl Marx, Edgar Rabsch usw. sind vor allem die beiden Mitarbeiter des Herausgebers vertreten. Es ist kraftvoll herbe Kost, die dem Zweck entsprechend genossen werden möge.
Dr. Richard Petzoldt

Verlag Gebr. Hug & Co., Zürich und Leipzig.

Georges Bizet: Kinderspiele für Klavier zu vier Händen.

Rechtzeitig zur 100-Jahrfeier des Carmen-Komponisten legt Kurt Hermann eine übersichtliche und gut ausgestattete Neuausgabe dieser reizenden Stücke vor, die in Orchesterfassung durch Rundfunk und Unterhaltungskapellen längst überall Heimatrecht erworben haben. Leider ist die Ausgabe keine vollständige, sondern beschränkt sich auf sieben Teile dieses anmutigen Nebenwerkes des Meisters. Dr. Richard Petzoldt

Henry Litolffs Verlag, Braunschweig.

Helmut Westermann: Spielmusik für Streichorchester und Soli op. 31. Scholasticum, zeitgenössisches Musiziergut für das Instrumentspiel in Haus und Schule; Oberstufe, Heft 3.

Das Scholasticum will in seiner modernen Reihe solche zeitgenössischen Werke bringen, die eine gewisse Bindung an die Barockmusik aufweisen, um so von dem klaren und in Haus- und Schulmusikkreisen schon heimischen historischen Stil her Verständnis für zeitgenössisches Schaffen anzubahnen. — Westermanns Spielmusik ist eine sechssätzige Suite, in der das Trio (Fuge) des 1. ankurbelnden Allegro-Satzes in solistischer Triobesetzung, der 3. Satz und das Trio (Kanon) des stramm marschierenden 5. Satzes als Quartett geschrieben sind; im 4. Satz konzertieren zwei Soloviolinen über dem Ripieno. Klare Formen (u. a. Da capo und Reprisen) und ein zu allerlei hübschen Durchgängen führender freier kontrapunktischer Stil in gutem Streichersatz, in den Ab- und Aufstrich sowie Phrasierung eingezeichnet wurden, machen das Werk vom musikerzieherischen wie ästhetischen Gesichtspunkt aus gleich wertvoll. Ernst Boucke

Verlag P. J. Tonger, Köln a. Rh.

Hermann Unger: Liebe, Spott und Eifersucht op. 76. Ein Volkschorspiel, Kammerorchester ad libitum, Streichorchester und Klavier vierhändig (obligat). Klavier-Auszug.

Das Chorspiel besteht in einer Zusammenstellung von Volksliedern in Bearbeitungen für Chor und Soli. Werbung, Abwehr, Neckerei, Treu und Untreu ist die Themenfolge, die von den Liedern behandelt wird; den einzelnen Strophen entsprechend charakterisierte Zwischenspiele und fröhliche Instrumentalkontrapunkte zu den einzelnen Liedern lassen die verwendeten Volkslieder in einer Fülle von blühendem Leben erscheinen, die bezeugt, wie sehr lebendige Fülle ihr eigentliches Element ist. Das zwölf Minuten dauernde Liederspiel eignet sich vorzüglich als Programmpunkt eines Liederspielabends wie zur Aufführung im Rundfunk. Ernst Boucke

Verlag Oxford University Press, London.

Donald Francis Tovey: Cadenzas to Beethovens Violin Concerto — Cadenza to Brahms's Violin Concerto.

Obgleich zu diesen beiden Konzerten Kadenzen in reicher Fülle vorliegen, von denen sich übrigens die ältesten noch immer am meisten behaupten, hat dieser englische ausgezeichnete Klavierspieler und Musikgelehrte, der als Komponist besonders durch Kammermusikwerke bekannt geworden ist, diese neuen Kadenzen geschaffen. Sie zeichnen sich durch wohltuende Kürze und treffliche Herausarbeitung der Themen sowie durch feinen musikalischen Geschmack aus. Da sie auch durchaus dankbar zu spielen sind, seien sie aufs wärmste empfohlen. Leider sind die sehr wertvollen Vorbemerkungen Toveys nicht auch in deutscher Übersetzung mitgeteilt. Wilhelm Altmann

Verlag für musikalische Kultur und Wissenschaft, Wolfenbüttel.

Friedrich de la Motte-Fouqué: Trio *e*-moll für Violine, Bratsche und Violoncello, op. 10. Herausgegeben von Prof. Dr. Wilh. Altmann als Heft 10 der „Deutschen Hausmusik der Gegenwart", 1. Reihe: Instrumentalmusik.

Der auf dem Gebiet der Streichmusik besonders erfahrene Herausgeber hat mit diesem Trio einem Werke zum Weg in die Öffentlichkeit verholfen, für das ihm nicht nur die Hausmusizierenden dankbar sein werden: in schönem, überall motivisch pulsierendem Streichersatz ist hier eine temperamentvolle Musik geschrieben worden, die vier Sätze mit drängendem Leben füllt; es kennzeichnet die vorwärtsgehende Gesamthaltung, daß der zweite Satz nicht, wie üblich, ein langsamer, sondern noch lebhafter als der erste ist. In rhythmischer Hinsicht eigenartig sind die Fünftakt-Perioden in verschiedenen Sätzen. Ernst Boucke

Kleine Mitteilungen

Wir haben die Feststellung gemacht, daß die Ausführungen „Pianisten unserer Zeit" unseres Mitarbeiters Dr. Wolfgang Sachse in Nr. 44 der AMZ. verschiedentlich mißverstanden worden sind. Zweifellos ist in solchen Fällen die einschränkende Vorbemerkung des Verfassers übersehen worden, und wir möchten daher nochmals darauf hinweisen, daß in dem fraglichen Beitrag bewußt nur eine Auswahl der deutschen Pianisten zu charakterisieren versucht worden ist, selbstverständlich ohne jede Absicht der Wertung oder gar Abwertung durch Erwähnen bzw. Nichterwähnen des einen oder anderen Künstlers. — Die Schriftleitung.

Die von Reichsminister Dr. Goebbels auf der Wiener Reichstheaterwoche angekündigte Schaffung einer **Urlaubsordnung für die deutschen Bühnenkünstler** ist nun zur Tat geworden. Im Reichsarbeitsblatt vom 5. November veröffentlichte der Sondertreuhänder für die kulturschaffenden Berufe die „Urlaubsordnung für die deutschen Theater", die sofort in Kraft tritt und den früheren unwürdigen Zuständen unbezahlter „Theaterferien" ein Ende bereitet.

Der 5. Jahresbericht der **Städtischen Hochschule für Musik und Theater in Mannheim** unterrichtet erneut über die beachtliche Aufwärtsentwicklung, die dieses im traditionsreichen Kunstleben der Stadt an ungemein wichtiger Stelle stehende Institut unter seinem Direktor Chlodwig Rasberger genommen hat. Wesentliche Aufschlüsse ergeben allein schon folgende Zahlen: die Hochschule hatte Studierende und Schüler im Jahre 1934: 128, 1935: 420, 1936: 477, 1937: 601, 1938: 706; in derselben Zeit stieg die Zahl der öffentlichen Veranstaltungen von 4 auf 29, die Zahl der Besucher dieser Veranstaltungen von 807 auf 17184! — Ebenfalls hocherfreuliche Eindrücke hinterläßt der Bericht über das 25. Unterrichtsjahr des **Konservatoriums der Musik in Jena**, das nach dem zu frühen Tode seines Begründers Willy Eickemeyer in seinem Sinn von seiner Tochter Eva Eickemeyer mit Prof. Walter Hausmann als künstlerischem Beirat geleitet wird.

Zur **Förderung des kompositorischen Schaffens blinder Musiker** erläßt Schriftleiter G. Jacob-Margella, Königsberg i. Pr., Lange Reihe 13, als Leiter einer Fachgruppe der Schriftsteller, Dichter und Komponisten im Reichsdeutschen Blindenverband einen Aufruf an die sehenden deutschen Künstler, sich mehr als bisher der Schöpfungen (vor allem Lieder) ihrer blinden Kunstgenossen anzunehmen.

Eine bisher **unbekannte Symphonie von Josef Haydn** wurde vor kurzem bei der Katalogisierung der Musikbibliothek der schottischen Universität Edinburg gefunden. Das Werk trägt die Jahreszahl 1770, kann also nicht zu den in England komponierten Stücken des Meisters gehören, da die beiden Englandreisen in die Jahre 1791—1794 fallen. — Nach den bisherigen Erfahrungen mit Funden „unbekannter" Werke klassischer Meister muß die wissenschaftliche Bestätigung dieser Nachricht abgewartet werden.

Auf Anregung des Gauleiters Schwede (Coburg) ist zwischen dem Landeskulturwalter, dem Landesverkehrsverband und der Wirtschaftskammer eine Vereinbarung getroffen worden, durch die vom 1. Januar ab in Pommern die unkünstlerischen **Auswüchse in der Unterhaltungs- und Tanzmusik unterbunden** werden sollen. U. a. richtet sich das Verbot gegen übermäßiges Ziehen und Jaulen auf den Instrumenten beim „Hot"-Spiel und gegen die Kostümierung der Musiker, die diese zu Hampelmännern degradieren.

Personal-Nachrichten

Kurz vor Vollendung seines 44. Lebensjahres erlag der Leiter des Altenburger Landestheaters, Generalmusikdirektor und Generalintendant Dr. **Ernst Nobbe**, am 8. November einem Herzschlag. Seine Kapellmeisterlaufbahn hatte ihn von Freiburg i. Br. über Braunschweig im Jahre 1927 nach Weimar geführt. 1932 ging er als Generalmusikdirektor nach Schwerin, kehrte aber schon im Jahr darauf als Generalintendant an das Deutsche Nationaltheater in Weimar zurück. 1937 übernahm er das Altenburger Landestheater. Wir veröffentlichten sein Bild zu Anfang dieses Jahres und in der Festnummer zum Tonkünstlerfest 1936 des Allgemeinen Deutschen Musikvereins in Weimar, bei dem er zu den Festdirigenten gehörte.

In seiner Glanzrolle als Almaviva in Mozarts „Figaros Hochzeit" nahm an seinem 70. Geburtstag der Leiter der Kgl. Oper in Stockholm, **John Forsell**, Abschied von der Opernbühne.

Der in diesem Jahre mehrfach mit schon ansehnlichen Erfolgen vor die Berliner Öffentlichkeit getretene fünfundzwanzigjährige Pianist **Paul Eisenhauer** wurde in der Nähe des Vorortsbahnhofs Kaulsdorf auf den Gleisen tot aufgefunden. Ob er das Opfer eines Unglücksfalls geworden ist oder sich vor einen Zug geworfen hat, bedarf noch der Klärung.

Der namhafte Potsdamer Komponist und Kirchenmusiker **Fritz Werner** wurde vom Evangelischen Oberkirchenrat wegen seiner Verdienste um die musica sacra mit dem Titel Kirchenmusikdirektor ausgezeichnet.

Theater und Oper

Ansbach. Staatskapellmeister Karl Tutein leitete eine „Traviata"-Vorstellung in Ansbach (Orchester des Stadtheaters Fürth). Als Gast sang die Violetta Anny v. Kruyswyk.

Berlin. Die erste dieswinterliche geschlossene Aufführung von Wagners „Ring des Nibelungen" in der Staatsoper findet am 30. November, 1., 6. und 11. Dezember statt. Dirigent: Staatskapellmeister Karl Elmendorff.

— Mozarts „Zauberflöte" gelangt in neuer Inszenierung im Laufe des Dezembers in der Staatsoper zur Aufführung. Regie: Gustaf Gründgens, musikalische Leitung: Herbert v. Karajan, Gesamtausstattung: Traugott Müller.

Buenos Aires. Das jetzt schon zur Tradition gewordene alljährliche deutsche Operngastspiel in der argentinischen Hauptstadt brachte unter Leitung von Erich Kleiber „Entführung" (als Erstaufführung!), „Rosenkavalier", „Tristan" und „Siegfried". Die Aufführungen fanden das regste Interesse der kunstinteressierten Kreise, so daß ausverkaufte Häuser zu den Selbstverständlichkeiten gehörten. Unter den Darstellern sind zu nennen: Anny Konetzni, Karin Branzell, Erich Witte, Herbert Janssen, Emanuel List. Im Konzertprogramm wagte Erich Kleiber erstmals Bachs Johannes-Passion und Bruckners Te deum. Der Chor des Teatro Colon sang Bachs Chöre in deutscher Sprache.

Hamburg. Norbert Schultze, der Komponist der vielgespielten Oper „Schwarzer Peter", hat zwei Tanzspiele vollendet, die sich inhaltlich auf Wilhelm Buschs „Max und Moritz" und Heinrich Hofmanns „Struwelpeter" stützen. „Max und Moritz", ein Tanzspiel mit Gesang, soll in der Hamburgischen Staatsoper uraufgeführt werden.

Leipzig. Die Uraufführung von Julius Weismanns neuer Oper „Die pfiffige Magd" unter der musikalischen Leitung von Generalmusikdirektor Paul Schmitz und in der Inszenierung des Intendanten Dr. Hans Schüler im Neuen Theater ist für den 11. Februar 1939 angesetzt worden. Die Titelpartie singt die inzwischen von schwerer Erkrankung wiederhergestellte Kammersängerin Irma Beilke, die ab 1. Januar 1939 an der Städtischen Oper Leipzig und am Deutschen Opernhaus Berlin wieder auftreten wird.

Liegnitz. Unter dem neuen Intendanten Richard Rückert nahm das Theaterleben der Stadt Liegnitz vor allem auf dem Gebiet der Oper einen sehr erfreulichen Aufschwung. Im Spielplan sind neben sorgfältig ausgewählten älteren Werken erfreulicherweise auch eine Anzahl zeitgenössischer musikalischer Bühnenwerke angezeigt: „Ero, der Schelm" von Gotovac, „Enoch Arden" von Gerster und „Schwarzer Peter" von Norbert Schulze. Unter der künstlerischen Leitung von Intendant Rückert, Musikdirektor Heinrich Weidinger, Kapellmeister Dr. Fritz Treiber und Spielleiter Kurt Dyckerhoff nahm der Opernbetrieb mit „Zar und Zimmermann" und „Butterfly" seinen von Publikum und Presse sehr beachteten Anfang. Die in die zum großen Teil aus jungen, begeisterungsfreudigen Kräften zusammengesetzte Spielschar gesetzten Hoffnungen haben sich vollauf erfüllt, so daß auch für die zukünftigen Arbeitsmonate wertvolle künstlerische Ereignisse in Aussicht stehen.

Mailand. Die Uraufführung von Wolf-Ferraris neuer Oper „La dama boba" an der Scala wurde auf den 1. Februar 1939 festgesetzt.

Osnabrück. Innerhalb der Gaukulturwoche Weser-Ems bringt das Deutsche Nationaltheater am 27. November die Oper „Der Bär" von Kuno Stierlin zur Uraufführung.

Konzert-Nachrichten

Belgrad. Generalmusikdirektor Herbert Albert von den Würtembergischen Staatstheatern in Stuttgart hatte als Gastdirigent des Belgrader Philharmonischen Orchesters stärkste künstlerische Erfolge zu verzeichnen.

Berlin. Der Staats- und Domchor veranstaltet unter Leitung seines Direktors, Prof. Alfred Sittard, am Bußtag und Totensonntag nachmittags im Dom seine traditionellen Aufführungen des „Deutschen Requiems" von Joh. Brahms. Mitwirkende sind: Gunthild Weber, Georg Höllger, das Landesorchester Berlin.

— Das erste der acht Schuricht-Konzerte im Deutschlandsender findet am 18. November statt. Es gelangen die Ouvertüre zu einer Tragödie von Henk Badings und Bruckners 2. Symphonie in der Urfassung erstmalig in Berlin zur Aufführung. Der französische Geiger René Benedetti spielt Werke von Ravel und Chausson.

— Der erste Liederabend von Rose-Marie Eisenmenger ist am 19. November im Bechstein-Saal.

— Das Wendling-Quartett spielt am 20. November im Bechstein-Saal Streichquartette von Beethoven, Reger und Haydn.

— Domorganist Prof. Joseph Ahrens setzt seine am 16. November begonnene Konzertreihe „Orgelmusik aus fünf Jahrhunderten" am 23. und 30. November mit Werken von Reger, Franck, Brahms; Karl Marx, Flor Peeters, Max Jobst, Joseph Ahrens fort.

— Thilde v. Entreß, die vor kurzem mit einem Konzert im Wiesbadener Kurhaus starken Beifall errang, bringt in ihrem Liederabend am 24. November im Bechstein-Saal folgendes Programm zu Gehör: Arien von Mozart und Tschaikowsky, Lieder von Rob. Franz, Cornelius (Brautlieder), Hugo Wolf.

— Irmgard Hoffmann spielt in ihrem Konzert am 25. November im Bechstein-Saal Werke von Beethoven, Schubert, Liszt, Schumann.

Hannover. Eine „Hannoversche Chorgemeinschaft" ist jetzt als Ergänzung des im Frühjahr gegründeten „Niedersachsen-Orchesters" in Hannover gebildet worden, um musikalische Großveranstaltungen durchführen zu können. Dr. Helmuth Thierfelder aus Berlin, der Dirigent des Orchesters, ist auch zum Leiter des Chors bestellt worden.

Leipzig. Der Reichssender Leipzig führt im Spielwinter 1938/39 noch fünf weitere öffentliche Konzerte mit der NSG. „KdF." durch. Unter den Werken befinden sich u. a. Beethovens 9. Symphonie und das Requiem von Verdi.

Lübeck. Die Lübecker Singakademie (Lehrer-Gesangverein) feierte am 5. Oktober ihr fünfzigjähriges Bestehen durch die Aufführung von Händels Gelegenheitsoratorium vom Jahre 1746 in der unter dem Namen „Festoratorium" bekannt gewordenen Bearbeitung von Prof. Dr. Stein mit Tilla Briem, Heinz Mathéi und Paul Gümmer als Solisten und Generalmusikdirektor Heinz Dressel als Dirigent. In der akademischen Morgenfeier am Sonntag überreichte Prof. Dr. Blume (Kiel) als Gauführer des Reichsverbandes gemischter Chöre im Auftrage der Reichsmusikkammer der Singakademie die bronzene Zelter-Medaille; zweiunddreißig Chormitgliedern, die fünfundzwanzig Jahre und länger dem Chore angehörten, Ehrenurkunden. J. H.

Mailand. Im letzten der drei großen Herbstkonzerte dirigierte Richard Strauß in der Mailänder Scala seine symphonische Dichtung Tod und Verklärung und seine Sinfonia Domestica. Als Dirigent und Komponist wurde er stürmisch gefeiert.

Paris. Die J. S. Bach-Gesellschaft veranstaltet unter Leitung von Gustave Bret vier Konzerte mit Werken von Bach (Matthäus-Passion, Kantaten — u. a. Actus tragicus —, Violinkonzert), Fauré (Requiem), u. a.

Unna i. W. Die 44. Orgelvesper in der Stadtkirche war dem Schaffen neuzeitlicher Komponisten gewidmet. Oswald Schrader spielte von Paul Krause (Dresden): Choralpartita zu Nun sich der Tag geendet hat, op. 56; von Karl Hasse (Köln): Zwei Vorspiele zu Jesu, meine Freude und von Joh. Nep. David (Leipzig): Passamezzo und Fuge *g*-moll.

Waldenburg i. S. Mit einem Festkonzert verabschiedete sich Musikdirektor E. Strehle nach zweiunddreißigjähriger Tätigkeit, um in den Ruhestand zu treten. Sein Nachfolger wurde Stadtmusikdirektor E. Kiewning.

Wien. Die Wiener Philharmoniker absolvieren im Konzertwinter 1938/39 außer ihren acht Abonnementskonzerten, von denen Furtwängler vier und das Nicolai-Konzert, Mengelberg zwei sowie Knappertsbusch und de Sabata je eins dirigieren, und zwei außerordentlichen Konzerten unter Richard Strauß und Knappertsbusch wieder mehrere Konzertreisen. Unter Furtwängler spielen sie in München, unter de Sabata in Budapest.

Aus Künstlerkreisen

Marianne Krasmann hatte im ersten Anrechtskonzert des Städtischen Orchesters in Jena unter Leitung des Städtischen Musikdirektors Ernst Schwaßmann mit dem *c*-moll-Konzert von Rachmaninoff einen so großen Erfolg, daß sie sofort für die nächste Spielzeit wieder verpflichtet wurde.

Ernst Schliepe komponierte im Auftrage des Reichsluftfahrtministeriums für die Musik der Luftwaffe eine „Tanzsuite über ein altes Thema". Des Komponisten „Ballettszene in vier Tänzen" für großes Orchester gelangte kürzlich im Reichssender München unter der Leitung von Erich Seidler zur Uraufführung.

Anläßlich ihres ersten Konzertierens in Wien hatte die Mannheimer Pianistin **Lotte Kramp** im Konzerthaus sehr starken Erfolg.

Das **Schulz-Fürstenberg-Trio** wurde für die „Stunde der Musik" in Königsberg verpflichtet, ferner für vier Konzerte in Norddeutschland mit anschließender Sendung in Hamburg. Günther Schulz-Fürstenberg spielt u. a. in Krefeld und im Sender Konstanz.

Hans Pfitzners Duo für Violine und Violoncell mit Begleitung eines kleinen Orchesters tritt in diesem Winter seinen Siegeszug durch die deutschen Konzertsäle an, wie die vorliegenden Konzertprogramme mit bereits vierundzwanzig Annahmen beweisen.

Der Insterburger Pianist und Musikdirektor **Gerhard Wiemer** wurde für die 1. Stunde der Musik in Königsberg als Solist verpflichtet.

Arno Erfurth ist von einer sehr erfolgreichen Auslandsreise zurückgekehrt, die ihn nach Riga, Stockholm, Oslo und Malmö führte. Der Künstler ist im Februar 1939 wieder für Konzerte nach Norwegen und Schweden eingeladen.

Kurt Schuberts Divertimento für Klavier, Klarinette und Violoncello, das vom Dahlke-Trio, dem es gewidmet ist, am 2. November im Berliner Sender gespielt wurde, wird nun auch in München in der Stunde der Musik zur Aufführung gelangen. Das Dahlke-Trio spielte das Werk im Vorjahre mit größtem Erfolge in einer Reihe von Konzerten und Sendungen. U. a. im Deutschlandsender, in Hamburg, Berlin, Königsberg, Memel. Klaviermusik von Kurt Schubert gelangte in Kairo und Alexandrien durch Dr. Hans Hickmann zur Aufführung.

Der „Berliner Kathedralchor" hatte in das Programm seiner Rheinreise den C. F. Meyer-Zyklus „Stunde" von **Heinrich Lemacher** aufgenommen, der in glänzender Wiedergabe viel Beifall fand.

Verantwortlich für die Schriftleitung: Für den Teil „Berliner Musikleben" wie für alle Berlin betreffenden Beiträge: Paul Schwers, Berlin-Südende, Doelle-Straße 48. — Verantwortlich für den gesamten übrigen redaktionellen Inhalt: Dr. Richard Petzoldt, Berlin-Wilmersdorf, Rudolstädter Straße 127. — Verantwortlich für den Anzeigenteil: Elly Schumacher, Berlin-Südende, Doelle-Straße 48. — Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel, Leipzig C 1. Erfüllungsort und Gerichtsstand Leipzig. III. Vj. D. A. 940

Wohnungs-Tafel
Künstler / Unterricht / Institute

Gesang

[Sopr]an und Mezzosopran

[...] Fahrni Oratorien u. Lieder. Leipzig C 1 Lortzingstraße 14[II], Tel. 22289

[...]ERSBACH Sopran / Oratorien-Lieder KÖLN-Roisdorf, Bonner Str. 31, Tel. Bonn 5762

[...]t-Lessmann Konzert- und Oratoriensängerin (Sopr.) Hamburg 39, Agnesstr. 37

[...]nter-Kothé hoher Sopran SEKRETARIAT: GLIMPF [...], Xantener Straße 14 / Telefon 925797

[...] JAHN SOPRAN, Konzert- und Oratoriensängerin Bln.-Wilmersdorf, Gerdauer Str. 5, Fernruf 87581

[...]TER-NEEB Konzert- und Oratoriensängerin - Sopran Weilburg/Lahn Adolfstraße 5, Tel. 514

[...]KER Konzert- und Oratoriensängerin — Sopran Wiesbaden, Dotzheimer Straße 51, Telefon 20897

[...] Schilling Sopran · Lied, Oratorium Berlin-Zehld., Sven-Hedin-Str. 64 · 848622

Lotte Schrader Sopran, Oper-Konzert-Oratorium Sekretariat: Berlin-Charlottenburg 1 Fernsprecher 345977

LORE SCHRÖTER Oratorien und Lieder Köln, Salierring 22, Tel. 223904

Aenny Siben Oratorien und Lieder Frankfurt a. M., Wiesenau 11, Tel. 75637

Sopran und Mezzosopran

Carlotta TAG Koloratur-Sopran / Berlin W 35 Steglitzer Straße 21 / Fernsprecher 213141

Hilde Wesselmann Sopran—Oratorium—Lied W.-Barmen, Oberbergische Str. 64. Tel. 60000

Alt

Lore Fischer ORATORIEN / LIEDERABENDE Stuttgart W, Gaußstr. 74, Fernruf 65394

RUTH GEHRS ORATORIEN — LIEDER — ORCHESTERGESÄNGE SEKR.: BERLIN-CHARLOTTENBURG 1. TEL. 345977

Margarete Hartmann BERLIN-WILMERSDORF Wexstr. 38, 866853

Eva Jürgens ALT-MEZZO W.-Barmen, Wertherhof 6, Tel. 52291

Bariton

Hans Friedrich MEYER LIED-ORATORIUM, Berlin-Neuwestend, Bolivarallee 7, Tel. 991682

Alfons Schützendorf Bariton Oper — Oratorien Berlin-Charl., Berliner Str. 22, Tel.: 312324 / Gesangspädagoge

Tenor

Clemens ANDRIJENKO Konzert-Oper Berlin-Steglitz, Albrechtstr. 72b

Nummer 47 · 25. November 1938

Allgemeine Musikzeitung

Rheinisch-Westfälische Musikzeitung · Süddeutscher Musikkurier
Berlin · Leipzig · Köln · München
65. Jahrgang



Generalmusikdirektor
Fritz Mechlenburg
vom Hessischen Landestheater in Darmstadt

phot. Hans Kenner, Darmstadt

Postversand ab Leipzig

ALLGEMEINE MUSIKZEITUNG

Hauptschriftleitung und Geschäftsstelle: Berlin-Südende, Doelle-Straße 48 • Fernspr. 75 12 38

Telegramm-Anschrift: Musikzeitung Berlin-Südende. Bankkonto: Deutsche Bank und Diskonto-Gesellschaft, Depositenkasse L III, Berlin-Tempelhof. Postscheckkonto: Berlin 283 28. Zu beziehen durch die Geschäftsstelle Berlin-Südende, Doelle-Straße 48, und Köln a. Rh., Am Hof 30—36, sowie durch alle Musikalien- bzw. Buchhandlungen und Postanstalten.

Geschäftsstelle für die Rheinprovinz und Westfalen: Musikalienhandlung P. J. Tonger, Köln a. Rh., Am Hof 30—36; Fernsprecher 22 59 48; Postscheckkonto: Allgemeine Musikzeitung Köln 559 23 • Schriftleitung: Studienrat Alois Weber, Köln-Deutz, Markomannenstraße 12; Fernsprecher 126 74

Geschäftsstelle für München und Süddeutschland: Süddeutsche Konzertdirektion Otto Bauer, G.m.b.H., München, Wurzer Straße 16, u. Musikalienhandlung Otto Bauer, München, Maximilianstraße 5 • Stadtauslieferungsstelle für Groß-Berlin: Bote & Bock, Berlin W 8, Krausenstraße 61 • Auslieferung in Leipzig: Breitkopf & Härtel, Leipzig C 1, Nürnberger Straße 36—38 • Die Zeitung erscheint jeden Freitag, vom 15. Juli bis 1. September zweiwöchentlich • Bezugspreis durch Postzeitungsamt und den Buchhandel bezogen RM. 6.25 vierteljährlich einschließl. Bestellgeld • Bei Versand nach dem Ausland werden Porto und Streifbandkosten berechnet • **Preis der Einzelnummer RM. 0.70**

Anzeigenpreise werden nach Millimeterzeilen berechnet. Zur Zeit gilt Preisliste Nr. 5 vom 1. Januar 1938. Ausführliche Auskunft auf schriftliche Anfragen

Für unverlangt eingesandte Manuskripte keine Gewähr. Rückporto ist beizufügen

Allgemeine Musikzeitung

Wochenschrift für das Musikleben der Gegenwart

RHEINISCH-WESTFÄLISCHE MUSIKZEITUNG / SÜDDEUTSCHER MUSIK-KURIER

Herausgeber: Paul Schwers

65. Jahrgang — Berlin, Leipzig, Köln, München, 25. November 1938 — Nummer 47

Komponist und Kritiker

Neue Variation über ein altes Thema

Von Walter Abendroth, Berlin

Wenn hier aus der Perspektive einer gewissen Aktualität über das Verhältnis des schöpferischen Musikers zu dem, der über sein Geschaffenes der Öffentlichkeit berichtet, gesprochen werden soll, so sei es dabei einmal erlaubt, für jenen Berichterstatter die früher übliche Bezeichnung „Kritiker" zu gebrauchen. Und zwar nicht etwa aus irgendeiner unfruchtbaren Widerspruchsabsicht heraus, sondern aus dem guten Grunde, weil tatsächlich das Verhältnis des Komponisten zum Berichterstatter gerade dadurch gekennzeichnet ist, daß der Erstere im Letzteren nach wie vor den Menschen erblickt, der sich zum Urteiler über ihn (den Komponisten) aufwirft; und es liegt leider in der Natur der Sache — noch mehr: der Personen — daß Urteil mit Verurteilung, mit Anmaßung und Ungerechtigkeit, infolgedesssen logischerweise auch Unberufenheit gleichgesetzt wird, sobald das „Urteil" nicht auf hymnische Verherrlichung hinausläuft. Daß übrigens, auch von der Sachauffassung der „Betroffenen" abgesehen, die Tätigkeit des Musikberichterstatters auch nach ihrer Umstellung auf die Grundsätze der „Kunstbetrachtung" auf Urteilsausübung angewiesen bleibt, ist eine natürliche Tatsache und anerkannt durch den Minister selbst, dessen Werk jene Umstellung war; denn auch er forderte von der Kunstbetrachtung, daß sie eine W e r t u n g enthalten solle; Wertung kann aber nichts anderes sein, als Ergebnis einer Urteilsbildung und Mitteilung dieses Ergebnisses.

So bedeutet also die Ausschaltung der Amtsbezeichnung „Kritiker" mehr, abgesehen von der damit verbundenen Eindämmung hemmungsloser Ausdruckswillkür, eine ganz bestimmt weitgehend angebracht gewesene Zurückweisung der die Betrachtung und Wertung Ausübenden in angemessene Grenzen ihres Selbstbewußtseins, dessen Übersteigerung sie vordem vielfach verleitet hatte, sich in allzu konsequenter Auslegung des Begriffes „Kritiker" nicht nur als Urteiler, sondern geradezu als Richter und mithin als autorisierte Vorgesetzte der ihrem Urteil Ausgesetzten zu fühlen. Doch gebietet die Wahrhaftigkeit, festzustellen, daß solche Anmaßung immer nur einen Auswuchs, nicht ein notwendiges Kennzeichen des Berufes darstellte. Nur die begreifliche, von Fall zu Fall mehr oder weniger begründete Empfindlichkeit der „Kritisierten" wollte die Anmaßung überall finden, wo i h r e angemaßten Ruhmesansprüche auf unliebsame Hemmungen stießen. Denn niemals noch hat ein erfolgloser oder nicht seinen Ehrgeizen entsprechend erfolgreicher Künstler die Ursache seiner Enttäuschungen bei sich selbst erkennen wollen, sondern selbstverständlich wäre schlechthin jeder zu den höchsten Gipfeln seiner erträumten Ehren aufgestiegen, wenn es keine Kritik gegeben hätte. „Beweis" dafür waren ja berühmte Beispiele; so gut wie alle Genies waren von der Kritik verkannt und schlecht behandelt, aus reiner Bosheit heruntergedrückt worden. In diesem Sinne, nämlich als Sündenbock der Erfolglosigkeit und als Seelentrost der sich verkannt wähnenden, war, ist und bleibt das Vorhandensein des öffentlichen Urteilers doch eigentlich ein wahres Labsal, eine wirkliche Wohltätigkeitseinrichtung. Freilich ist dabei Selbsttäuschung die treibende Kraft; denn die Berufung auf jene berühmten Fälle blamierter Kritik läßt Einiges außer acht: erstens, daß weder Beethoven, noch Wagner, noch Bruckner oder wer sonst n u r von den Kritikenschreibern lange verkannt und bekämpft wurden, sondern ebenso von einem großen Teile ihrer zeitgenössischen künstlerischen Zunftkollegen wie auch ihres zeitgenössischen Publikums; zweitens aber, daß jeder von ihnen nicht nur wütende Gegner, sondern auch glühende Vorkämpfer und Fürsprecher in der zeitgenössischen Kritikergilde hatte. Damit ist denn nicht mehr und nicht weniger bewiesen, als daß auch die Kritiker zu allen Zeiten Menschen waren, unter denen es, genau wie unter den Angehörigen aller anderen Berufsarten, „sone und solche" gibt: unverständige und verständige, beschränkte und begabte,

wohlmeinende und böswillige, durchschnittliche und überdurchschnittliche. Da aber das Genie als überdurchschnittliche Erscheinung der Zeit vorauseilt, der Durchschnitt indessen, als derjenige Faktor, der naturgemäß den Inbegriff der jederzeitigen „Gegenwart" ausmacht, auch nur das Gegenwärtige, soweit es nicht Zukunft vorausnimmt, begreifen kann, so ist es recht und billig, daß die — übrigens als große Sonderfälle seltener und besonderer Art schon gar nicht zu verallgemeinernden — berühmten Verkennungen genialer Gestalten durch das Gros der Kritiker nicht dem Berufsstande als Makel angehängt, sondern als Belege der natürlichen Erkenntnisgrenzen des Durchschnitts dem jeweils gleichzeitig erscheinenden Außerordentlichen gegenüber verbucht werden. Erhärtet werden möge das durch die weitere (und drittens immer außer acht gelassene) Tatsache, daß dem wirklichen Genie durch die verkennende Kritik zwar oft der Lebensweg erschwert wurde (diese Erschwerung fand jedoch stets einen nicht unerheblichen Ausgleich in der erwähnten fanatischen Vorkämpferschaft einiger Ausnahmekritiker), daß es seine höhere Art aber gerade durch den schließlichen Triumph seines Werkes und seines Namens über alle Behinderungen und alle Neider bewährte; während die „mit Recht so Verkannten" trotz der Märtyrergloriole, die sie sich aus der Ruhmesvorenthaltung seitens der Kritik zu weben wissen, für immer und ewig im Orkus der Bedeutungslosigkeit verbleiben.

Ungeachtet der eingewurzelten Abneigung, die der Künstler gegen seinen Kritiker empfindet, wenn der ihm die Bedeutung seiner Leistung anzutasten scheint, weiß er ihn doch zu schätzen, wenn er ihm nach seinem eigenen Dafürhalten gerecht wird. Er möchte die öffentliche Besprechung keineswegs missen, denn, sofern sie rühmlich ausfällt, ist ihre Auswirkung breiter und dauerhafter als der schnell vergessene „Abenderfolg". Und der Künstler weiß auch, daß Lob unwirksam wird, wenn alle und alles gelobt werden; er wünscht Unterscheidung, also Wertung, also Urteil. Und er hat meistens gar nichts gegen eine noch so perfide Kritik, sofern sie nicht ihn, sondern den Konkurrenten betrifft. Das ist menschlich. Sachlich bedingt jedoch ist es, daß die Wertung immer einmal zuungunsten eines jeden, zugunsten eines anderen ausfallen kann; und so entstand früh und besteht bis in die jüngste Zeit ein grundsätzliches Mißbehagen beim Künstler dem Kritiker gegenüber, verbunden mit einem Schuß Mißachtung und einem nicht geringen Mißtrauen wenn nicht gar in den guten Willen, so doch mindestens in die Berufenheit, d. h. die fachlichen und allgemeinbildungsmäßigen Voraussetzungen des Kritikers.

Die Neuordnung des Kunstbetrachtungswesens durch den nationalsozialistischen Staat hat für den Kunstberichterstatter Berufsbedingungen geschaffen, die ihn künftig solcher Mißachtung und solchem Mißtrauen weitgehend entheben müßten. Um noch bestehende Hemmungen zu beseitigen und ein besseres einander-verstehen und einander-würdigen herbeizuführen, finden neuerdings auf Anregung und Einladung des Propagandaministeriums im „Haus der deutschen Presse" regelmäßige Zusammenkünfte zwischen Komponisten und Musikschriftleitern statt, bei denen die Komponisten auch Gelegenheit nehmen, über ihre neuesten Arbeiten zu sprechen, ihre Absichten und Gedanken mitzuteilen. Hier können persönliche Beziehungen zwischen beiden Seiten angeknüpft werden, wie sie zwar in Einzelfällen stets bestanden haben und noch bestehen, aber doch niemals grundsätzlich gepflegt wurden. Ja, es gab bisher sogar Berichterstatter, die aus einer gewissen Überängstlichkeit vor Beeinflussung ihrer sachlichen Stellungnahme durch persönliche Rücksichten solche Beziehungen bewußt und konsequent mieden. Das verrät zwar ein geschärftes Verantwortungsgefühl, aber auch Mangel an Vertrauen in die eigene Charakterfestigkeit. Wie dem auch sei: diese neu eingerichteten Begegnungen können für beide Teile sehr anregend und segensreich sein. Vor allem dann, wenn auch die Komponisten dabei das Ziel verfolgen, nicht nur von den Schriftleitern besser verstanden und erkannt zu werden, sondern sie, umgekehrt, auch besser zu erkennen und zu verstehen.

Daß dieser Wille besteht, ließ bei der ersten derartigen Zusammenkunft der Leiter der Fachschaft Komponisten in der Reichsmusikkammer, Prof. Dr. Paul Graener deutlich werden, indem er den Gedanken der Kameradschaftlichkeit zwischen Tonschöpfer und Kritiker (er sprach stets nur von Kritikern, nicht von Kunstbetrachtern) an die Spitze seiner Ausführungen stellte. Kameradschaft ist nur auf Gegenseitigkeit denkbar, auf der Ebene gleicher Sachlichkeit und gleicher Achtung. Wieviel in diesem Punkte aber noch zu erreichen übrig bleibt, das illustrierte um so drastischer bei der zweiten Zusammenkunft die Rede des Komponisten Werner Egk. Wir schätzen diesen Künstler als starke, eigengeprägte Begabung, die schon einiges sehr Bemerkenswerte geschaffen hat und von der wir noch Größeres erwarten. Die Art, wie er bei dieser Gelegenheit die Zuhörer in seine neue Oper „Peer Gynt" einführte, war von ungewöhnlichem Reiz und zeigte ihn als lebendige, temperamentvolle, echtblütige Künstlernatur, der man manches zugute halten muß einerseits; als denkerisch sehr geschulten Kopf, der für seine Äußerungen voll einzustehen hat, andererseits. Wir wollen seine kleinen neckischen Nebenbemerkungen daher hier nicht aus engherziger „Gekränktheit" festnageln, finden sie indessen doch gerade darum für die Situation bezeichnend, weil sie aus einem bedachtsamen Munde, von einem sehr urteilsfähigen aber offenbar im speziellen Falle nicht gut unterrichteten Gehirn stammen.

Herr Egk begann nämlich ungefähr mit den Worten: „er habe noch nie soviele Kunstbetrachter auf einem Haufen gesehen und sei nun, angesichts dieser Menge erstaunt, feststellen zu müssen, daß sie aussehen, wie andere Menschen auch . . ." Wir wissen nicht, was er erwartet oder gefürchtet hatte, wie sie aussehen würden. Immerhin schien diese seltsame Bemerkung in einem verbindlichen, gewissermaßen versöhnlichen Sinne gemeint zu sein, obgleich nicht recht einzusehen ist, wieso Versöhnung nötig war, da Herr Egk und sein Schaffen von Anfang an im allgemeinen durchaus von der Kritik wohlwollend aufgenommen, überwiegend sogar mit überzeugtem und überzeugendem Nachdruck vertreten, ja, propagiert worden ist. Weniger verbindlich jedenfalls als jene einleitende Neckerei war eine später folgende; die in die Erläuterungen von Stoff und Dichtung des neuen Werkes eingeschaltet war. Hier sprach Egk von dem bekannten Vergleich zwischen Goethes „Faust" und Ibsens „Peer Gynt" und flocht die liebenswürdige Wendung ein (dies jetzt wörtlich zitiert): „Wenn Sie diese beiden Dichtungen kennen" — (Kunstpause) — „sollten" . . . Nun, Herr Egk, wir kennen in der Tat diese beiden Dichtungen und haben sie sogar zufällig — das war ein hochbedeutsames Kennzeichen deutschen Frontgeistes im Weltkrieg — mehrere Jahre lang im Tornister mit uns herumgetragen, besonders natürlich den „Faust". Aber so sieht die Vorstellung aus, die sich der Künstler vom Kritiker oder Kunstbetrachter macht, auch heute noch. Daß diese Einschätzung den Schriftleitern übrigens im Haus der Presse, also sozusagen im eigenen Heim, offenbart wurde, erhöhte ihre Höflichkeit.

Wie gesagt, nicht törichten, humorlosen Übelnehmens halber tischen wir diese kleinen Seitenhiebe hier auf, sondern weil sie eben doch bezeichnend sind für die Meinung, die

Künstler von Kritikern und Kunstbetrachtern haben. Selbstverständlich beschränkt sich diese Unterschätzung nicht auf die allgemeine Bildung; sie bezieht sich naheliegenderweise noch viel mehr auf die fachlichen Grundlagen des Kunstbetrachterberufs. Dabei „sollte" es nun hinwiederum auch den Künstlern bekannt sein, daß fast alle Musikkritiker und Musikschriftleiter oder -schriftsteller auch als praktische Musiker (als Lehrer, zum Teil auch gelegentlich als selbst konzertierende Künstler oder als Komponisten) oder als Musikwissenschaftler tätig und in dieser Eigenschaft vielfach mit anerkannten eigenen Leistungen hervorgetreten sind. (Die wenigsten können doch vom Schreiben alleine leben und wenige mögen es auch, gerade, weil sie auch ein Stück Künstler in sich tragen und sich oft genug sagen mögen, daß nicht mindere Fähigkeit, sondern schärfere Selbstkritik sie von gar vielen, die sich in fröhlicher Unbefangenheit auf dem Kunstmarkte tummeln, unterscheidet. Zu schweigen davon, daß häufig auch sehr zwingende Erwägungen anderer Art, die nichts mit „verkrachtem Musikertum" zu tun haben, ihre Berufswahl bestimmten.)

Freilich ist es dem Kunstbetrachter, dem öffentlich Urteile über andere Künstler verbreitenden, nicht leicht gemacht, seine praktischen Fähigkeiten in weiterem Maße zur öffentlichen Kenntnis zu bringen. Er befindet sich da in einer nicht beneidenswerten Lage, indem er sozusagen „zwischen zwei Stühlen" sitzt. Das gilt gerade von dem künstlerisch befähigten und künstlerisch empfindenden Kunstbetrachter, nicht von dem fest und unbeirrt auf dem Redaktionsstuhle sitzenden, dessen Bedürfnissen das Schreiben über Kunst vollauf Genüge tut und der keinerlei Regung zu praktischer, gar schöpferischer Kunstausübung verspürt. Dabei ist es ein gesunder und wünschenswerter Zustand, daß der über künstlerische Dinge und Leistungen Schreibende und Urteilende außer der Schreibbegabung auch ein praktisch-könnerisches und dazu ein warmes Herzensverhältnis zu „seiner" Kunst mitbringe; womit hier mehr und Tieferes gemeint sein soll, als die selbstverständliche „fachliche Vorbildung". Aber es gibt kein Können, keine Fähigkeit, die dauernd nur im Verborgenen blühen und kein Herzensverhältnis, das dauernd schamhaft verschwiegen sein möchte. Will indessen der „Kritiker" nun als praktischer Künstler, als Dirigent, Pianist oder Sänger hervortreten, so steht er plötzlich vor tausend Konflikten: er sieht sich dem Urteil der Kollegen von der Kunstbetrachtung ausgesetzt, deren Meinung doch im Hinblick auf die natürlicherweise einfließende kameradschaftliche Einstellung ihm nicht allzu viel sagen kann; und er sieht sich dem Urteil der Kollegen vom Podium ausgesetzt, die ihn bestimmt so ziemlich nach Maßgabe der ihrerseits von ihm erfahrenen Wertung behandeln werden. Noch schwerer hat es der komponierende Kritiker. Er ist, um überhaupt hervorzutreten, auf das Interesse und die Mitwirkung der ausübenden Künstler angewiesen. Muß also um Verständnis, Entgegenkommen, Einsatzbereitschaft, gar Gefälligkeit werben bei den Objekten seiner Kunstbetrachterpraxis. Ist er als Kunstbetrachter außerhalb seines engsten Wirkungskreises unbekannt, so geht es noch: er kann es in anderen Städten versuchen und darf sich dann sagen, daß Erfolg oder Mißerfolg von unklaren Einflüssen und Rücksichten unabhängig waren. Ist er aber in der ganzen Musikwelt des Reiches einigermaßen bekannt, so läuft er hier wie dort Gefahr, Scheinerfolge zu ernten, die nicht befriedigen, oder sich in Bindungen und Rücksichten zu verstricken. Allein mindert sich diese Gefahr natürlicherweise im Verhältnis der Entfernung vom direkten kritischen Wirkungsbereich. Trotzdem ist — entgegen dem Brauche früherer Zeiten, die kein Haar darin fanden, daß Schumann Kritiken über die Komponisten und ausübenden Künstler seiner Zeit und seines Ortes schrieb, und daß Hugo Wolf ein gleiches in sehr rüder, jede Bosheit eines professionellen Nur-Kritikasters weit in den Schatten stellender Art tat — letzthin mehrfach die Meinung vertreten worden, der Kritiker dürfe überhaupt und grundsätzlich nicht als Komponist in Erscheinung treten. Dies aber muß heute als ungerechtfertigt abgelehnt werden, wo gerade verlangt und erwartet wird, daß der Kunstbetrachter auch als Künstler etwas können und womöglich Beweise davon geben solle. Entscheidend dürfte in der moralischen Beurteilung dieses Punktes der charakterliche Wert des Menschen sein; der ist aber ausschlaggebend für seine „kritische" Berufenheit so oder so, mit oder ohne Komponistenehrgeize. —

Auch diese Variante des Themas „Komponist und Kritiker" verdiente wohl, einmal beleuchtet zu werden. Denn sie ist wie keine andere geeignet, die Kluft zu schließen, Brücken des wechselseitigen Verständnisses zu schlagen und den Geist einer echten, beiderseits auf Achtung und richtiger Einschätzung begründeten Kameradschaftlichkeit zwischen den bisherigen „Parteien" zu fördern.

Zur 5. Symphonie Beethovens

Ein Nachtrag

Von Arnold Schering, Berlin

Obgleich vor kurzem eine dritte Bucherscheinung des Berliner Musikgelehrten zum Thema „Beethoven und die Dichtung" erschienen ist, nehmen wir an, daß viele Musiker wieder nur vom Hörensagen bzw. aus mehr oder minder sachlichen Berichten von der Art dieser neuen Deutung eines musikalischen Kunstwerks erfahren. Es ist daher vielleicht manchem Leser willkommen, Scherings Arbeitsweise einmal an einem exakten Beispiel kennenzulernen, um daraus eine eigene Meinung über diese nach wie vor heftig umstrittenen Dinge zu bilden.
Die Schriftleitung.

Das in der „Zeitschrift für Musikwissenschaft" Jahrg. 16, Heft 2 (Februar 1934), von mir entwickelte Programm zur c-moll-Symphonie bezeichnete diese Komposition als eine Revolutionssymphonie. Ein tyrannisch bedrücktes Volk ruft nach einem Befreier, der ihm nach langem Sehnen erscheint und Frieden und Gerechtigkeit wiederbringt. Ich vermochte damals eine bestimmte Dichtung als Vorlage nicht aufzuweisen. Bald darauf ist mir eine Stelle in Goethes Wilhelm Meister (III. Buch, 6. Kapitel) begegnet, die in höchst überraschender Weise das von mir auf Grund der Musik ermittelte Programm vorgebildet zeigt. Es handelt sich um folgendes.

Zu Ehren des Prinzen, dessen Ankunft durch ein „Vorspiel" gefeiert werden soll, denkt sich Wilhelm Meister eine Art Singspiel aus, das zunächst Szenen der Heiterkeit, Bilder „des Friedens, der Ruhe, der Freude" bringen sollte. Über die Fortsetzung heißt es:

> „In dieser unschuldigen Freude werden sie durch eine kriegerische Musik gestört und die Gesellschaft von einem Trupp Soldaten überfallen. Die Mannspersonen setzen sich zur Wehre und werden überwunden, die Mädchen fliehen und werden eingeholt. Es scheint alles im Getümmel zugrunde zu gehen, als eine Person, über deren Bestimmung der Dichter noch ungewiß war, herbeikommt und durch die Nachricht, daß der Heerführer nicht weit sei, die Ruhe wieder herstellt. Hier wird der Charakter des Helden mit den schönsten Zügen geschildert, mitten unter den Waffen Sicherheit versprochen, dem Übermut und der Gewalttätigkeit Schranken gesetzt. Es wird ein allgemeines Fest zu Ehren des großmütigen Heerführers begangen." — „Der Baron tat den Vorschlag, den Anführer der Soldaten als Genius der Zwietracht und der Gewalttätigkeit zu bezeichnen; zuletzt aber müsse Minerva herbeikommen, ihm Fesseln anzulegen, Nachricht von der Ankunft des Helden zu geben und dessen Lob zu preisen."

Der Verlauf der hier geschilderten Begebenheit ist gewiß nicht alltäglich. Wer sich die Mühe nimmt, die in der genannten Zeitschrift vorgetragene Deutung des 1., 3. und 4. Satzes der Symphonie nachzuschlagen, wird ihn dort in allen wesentlichen Zügen vorgebildet finden. Männer und Frauen, so erläuterte ich auf Grund der Partitur, werden von roher Soldateska überfallen und gemißhandelt. Die Unterdrückten wehren sich gegen die „Tyrannenwächter" mit äußerster Heftigkeit; man hört Zurufe der Frauen und Mütter. Am Schluß des Satzes ein „Getümmel", das hoffnungsloses Unterliegen einschließt (vgl. a. a. O., S. 77ff.). Es kommt eine Person, irgendein aus dem Volke erstehender Prophet, der den Bedrückten die Nachricht bringt, der rettende Befreier sei nicht mehr weit. Das Volk hört es und sinkt in stumpfe Ruhe zurück (3. Satz, a. a. O., S. 81). Endlich tritt der Heerführer selbst auf, geschildert mit den „schönsten Charakterzügen" eines Helden („im vollen Glanze des großen Menschen und Politikers"). Mitten unter den Waffen-, Hörner- und Posaunenklängen, wird Sicherheit und Gerechtigkeit versprochen und ein großartiges Friedens- und Freudenfest zu Ehren des Heer- und Volksführers begangen (4. Satz, a. a. O., S. 82).

Die Übereinstimmung kann, wie man sieht, nicht auffälliger gedacht werden, sowohl im Charakteristischen der drei Situationen wie in ihrer unmittelbaren dramatischen Verknüpfung. Damit wächst die Überzeugungskraft der Deutung ins Außerordentliche. Wenn Beethoven nach Schindlers bekannter Überlieferung den Anfang der Symphonie mit dem Pochen des Schicksals verglichen hat, so trifft das mit Goethes Vorstellung eines „Genius der Zwietracht und der Gewalttätigkeit" sehr gut zusammen. Die (von mir genannten) „Tyrannenmotive" des Anfangs zeigen den Dämon der Vernichtung in allegorischer Vergrößerung buchstäblich in persona, so, wie sich Beethoven auch sonst — „Ich will dem Schicksal in den Rachen greifen" — diese widrige Macht verkörpert gedacht haben mag. Ob ihm als Künderin („Person") der bevorstehenden Befreiung und als Bannerin der Angst Minerva vorgeschwebt hat, ist gleichgültig, jedenfalls spricht aus den klopfenden, blechgepanzerten Rhythmen des Prophetenrufs (von mir mit den Worten „Stark ist der Held, der uns erwählt!" belegt) eine hohe, heroische Gestalt, die sich aus der seelischen Kleinheit der Umgebung bemerklich heraushebt. Prophet oder Kriegsgöttin —, das bleibt sich schließlich gleich.

Die Skizzen der Symphonie gehen bis 1805 zurück. Fertiggestellt war sie im Frühjahr 1808, obwohl die letzte Hand im Sommer dieses Jahres angelegt wird. Gerade für diese Jahre aber ist eine eingehende Lektüre des „Meister" nachweisbar: Beethoven schickte den Roman, zusammen mit Schlegels Shakespeareübersetzungen und einem Begleitbriefe, 1807 an Therese Malfatti[1]), also wohl gerade, als er mit der Symphonie ins reine gekommen war. Wie ich in „Beethoven und die Dichtung" (S. 240ff.) nachwies, hatte er dem Buche bereits im Mai 1806 die poetischen Anregungen zum F-dur-Quartett op. 59 Nr. 1 entnommen und gleichzeitig das Thema zum Mignon-Requiem in der Siebenten Symphonie notiert, mit dem er zum dritten Male dem Goetheschen Roman huldigte.

Daß sich meine Deutung mit nichts geringerem als einer Stelle aus Goethe stützen lassen würde, konnte ich im Dezember 1933 nicht ahnen. Heute darf ich sie mit Genugtuung denen entgegenhalten, die damals von Konstruktion oder gar von Phantasterei sprachen. Goethes wenige Sätze müssen genügt haben, einen längst im Kopfe Beethovens schwelenden Gedankenzusammenhang mit einem Male hell aufleuchten zu lassen und das „mächtige Räderwerk seines Geistes" in Bewegung zu setzen. Man mag daran erkennen, wie künstlerisch fruchtbar oft ein Motiv sein kann, dessen Wesen uns hernach, wenn das daraus erwachsene Kunstwerk vor uns steht, klein und unscheinbar dünkt. Ähnliches konnte ich zur Entstehung der Pastorale beibringen. Ob die von mir so genannte „Gebetsszene" des zweiten Satzes als poetischer Gedanke ganz Beethovens Kopf entsprang oder ihm von anderswoher zugeleitet wurde, entzieht sich vorläufig noch der Andeutung.

Fraglich erscheint mir aber jetzt, ob das ganze irgendwie mit der französischen Revolution in Zusammenhang zu denken ist. Weder die Gebetsszene, noch die Art, wie der große Erretter eingeführt wird, passen auf jene historische Zeitstimmung, und daß dieser etwa mit dem Konsul Bonaparte gleichzusetzen wäre, der sich soeben erst (1804) zu Beethovens Entrüstung zum Kaiser erklärt hatte und infolgedessen der Widmung der Eroica verlustig ging, geht auch nicht an. Als jemand im Jahre 1802 eine „Revolutionssonate" von ihm haben wollte, schreibt er (am 8. 4.) an Hofmeister zurück: „Reit euch denn der Teufel insgesammt meine Herren? — mir vorzuschlagen eine Solche Sonate zu machen? — Zur Zeit des Revolucionsfiebers nun da — wäre das so was gewesen, aber jetzt, da sich alles wieder ins alte Gleiß zuschieben sucht, Buonaparte mit dem Pabste das concordat geschlossen — so eine Sonate?" Daß Beethoven 1805 unter veränderten politischen Verhältnissen die Zeit plötzlich als einer Revolutionssymphonie günstig angesehen habe, ist ausgeschlossen. Haben ihm, woran nicht zu zweifeln ist, über die Goetheschen Sätze hinaus weitere bestimmte Bilder vorgeschwebt, so konnten diese den verschiedensten Quellen entnommen sein. Vielleicht der Weltgeschichte von Guthrie und Gray, die in seinem Besitz war, oder dem Plutarch, dort, wo er Triumphzüge im alten Rom schildert. Denn immer von neuem zeigt sich, daß Beethoven seine Konzeptionen in der Welt konkreter Vorstellungen verankerte, wohl aus dem moralischen Gefühl heraus, ihnen erst dadurch eine Daseinsberechtigung zu verleihen. Vielleicht, daß literarischer Spürsinn noch einmal zu einer Stelle führt, die zur Ergänzung der Goetheschen herangezogen zu werden verdient.

[1]) A. Chr. Kalischer, Beethovens sämtliche Briefe, I, S. 205.

Geschichtliches von den Frankfurter Museumskonzerten

Von Prof. Dr. Wilhelm Altmann, Berlin

Der stattliche, rund 300 Seiten umfassende Band „Museum. Geschichte der Museumsgesellschaft zu Frankfurt a. M.", den Helene de Bary veröffentlicht hat (H. L. Brönners Verlag, Frankfurt a. M.), kommt vorwiegend der Musikgeschichte zugute. Denn wenn auch das 1807 von einem Legationsrat, einem Oberbaurat und einem Stadtbaurat gegründete Frankfurter „Museum" ebenso die Literatur, worunter so ziemlich alle Wissenschaften verstanden wurden, und die bildende Kunst gepflegt hat, so hat doch seit 1820 die bis dahin gleichberechtigte Musik die Führung übernommen und ist, nachdem 1848 die bildende Kunst und 1861 auch die Literatur als Arbeitsgebiet aufgegeben worden war, Alleinherrscherin geblieben.

Vor der Gründung des Museums hat es in der Stadt Frankfurt, die übrigens von 1808—1814 bekanntlich Hauptstadt eines von Frankreich abhängigen Großherzogtums, dann wieder bis zur Besitznahme durch Preußen freie Reichsstadt war, keine öffentliche Musikpflege gegeben, wenn auch in vielen Familien sehr viel musiziert wurde; leider besitzen wir noch kein Werk über die dortige Musikgeschichte während des 18. Jahrhunderts, wogegen wir über sie seit Anfang des 14. Jahrhunderts bis zum Beginn des 18. durch das Buch Karoline Valentins (erschienen 1906) zur Genüge unterrichtet sind.

Die Vorträge im Museum sollten ursprünglich nur von Mitgliedern bestritten werden. Da von diesen aber nicht alle Orchesterinstrumente besetzt werden konnten, wurden bereits 1809 Bestimmungen über die Zuziehung von Berufsmusikern, von Mitgliedern des seit 1792 bestehenden, damals dreißig Mann starken, Theaterorchesters getroffen. Daß diese fast nur an den öffentlichen Abenden mitwirkten, geht daraus hervor, daß ihre Teilnahme an den Proben, für die eine besondere kleine Entschädigung festgesetzt wurde, auf höchstens viermal im Jahre beschränkt war. Unter diesen Verhältnissen konnten die Darbietungen nicht gerade hervorragend sein, auch wenn sie sich im wesentlichen auf nicht schwere, vorwiegend Haydnsche und Mozartsche Werke beschränkten; immerhin müssen sie sich auf einem achtbaren Niveau gehalten haben dank der hingebenden Arbeit des Dirigenten, des bewährten, seit 1801 als Nachfolger Karl Cannabichs am Theater wirkenden Kapellmeisters Karl Joseph Schmidt. Nach seinem Tode folgte ihm kein geringerer als Louis Spohr, der merkwürdigerweise an den Museumsdarbietungen sich nie als Geigenvirtuose betätigte, sondern, getragen von ganz besonderem Verantwortungsgefühl, auf Hebung der orchestralen Leistungen zielbewußt hinarbeitete. Mit ganz besonderer Liebe überwachte er die Beethovenschen Symphonien, die er vorwiegend spielen ließ.

Vorübergehend gelang es ihm auch während seiner leider nur kaum zweijährigen Dirigententätigkeit, die Unsitte abzuschaffen, daß die Wiedergabe einer Symphonie durch solistische Vorträge unterbrochen wurde. Diese auch sonst vielfach verbreitete Unsitte ist in Frankfurt a. M. sogar noch bis zum Jahre 1850 festzustellen. Als damals die große *C*-dur-Symphonie Schuberts erstmalig aufgeführt wurde, wurden nur die drei ersten Sätze hintereinander bei Beginn des Konzerts geboten, das Finale erst zum Schluß, nachdem dazwischen ein Vortrag über Rom gehalten, Gesänge für Sopran und Lieder für Männerchor von Ferd. Hiller, Mendelssohns Violinkonzert und Beethovens Liederkreis an die ferne Geliebte zu Gehör gebracht worden waren. Wundern muß man sich auch, daß bei der Erstaufführung der 9. Symphonie Beethovens im Jahre 1825 das Adagio weggelassen und zwischen dem 2. und 4. Satz noch folgendes reichhaltiges Programm eingeschaltet wurde: Klavierkonzert in *h* von Hummel, eine Rossinische Arie mit Chor, eine Violin-Concertante, eine Arie, Variationen für Violine sowie ein Opernduett für Sopran und Alt. Ja, zu damaliger Zeit konnten die Konzerte gar nicht lang genug sein!

Nach Spohr übernahm der Konzertmeister der 1820 bereits auf sechsunddreißig Mann gebrachten Theaterkapelle D. Hofmann die musikalische Leitung der Museumsveranstaltungen. Bereits 1821 wurde er durch den Theaterkapellmeister Karl Wilhelm Ferdinand Guhr ersetzt, einen sehr vielseitigen, besonders auf der Violine glänzenden und sehr beweglichen Musiker, der auch eine Oper innerhalb vierzehn Tagen komponieren konnte, im Laufe der Jahre aber sich immer mehr zum Musikpapst ausbildete und in seinen Interpretationen immer willkürlicher wurde. Er galt als ein glänzender Dirigent und hat jedenfalls das Verdienst, keinen einseitigen Klassikerkultus getrieben, also auch die lebenden Komponisten berücksichtigt zu haben; er hat auch die Verstärkung des Theaterorchesters auf siebenundvierzig Mann durchgesetzt, dessen Leistungsfähigkeit insbesondere von Berlioz gerühmt wurde.

Nach Guhrs Tode im Jahre 1848 wählte das Museum nicht seinen Nachfolger am Theater, sondern den Dirigenten des seit 1818 bestehenden gemischten Chores, des Cäcilien-Vereins, Franz Josef Messer, der bis zu seinem 1860 erfolgten Tode sehr verdienstvoll die damals immer noch „öffentliche Sitzungen des Museums" genannten Konzerte leitete. Ihm folgte der später mit Clara Schumann (seit 1878 in Frankfurt) sehr befreundete und von ihr stark beeinflußte, 1818 geborene Karl Müller, der vorher seit 1846 in Münster i. W. gewirkt hatte, ein recht tüchtiger Dirigent, wenn auch kein himmelstürmender Neuerer; unter ihm übernahm allmählich an Stelle des ursprünglich hauptsächlich aus Musikfreunden bestehenden Orchesters das Stadttheaterorchester die Museumskonzerte. Am Ende seiner bis 1891 reichenden Tätigkeit, die Brahms stark zugute kam, führte er den Frankfurtern zum ersten Male eine Symphonie Bruckners, nämlich die dritte, vor und sorgte auch dafür, daß sie Werke von Richard Strauß zu hören bekamen. Diesem wurde seine Nachfolge angeboten; er lehnte aber ebenso, wie Friedrich Hegar und Felix Mottl ab. Auf Empfehlung Hans v. Bülows wurde dann Gustav Kogel, der Dirigent der volkstümlichen Konzerte des Berliner Philharmonischen Orchesters, gewählt, ein ausgezeichneter Musiker, der sehr viel Abwechslung in die von damals ab auch international gehaltenen Programme der nunmehr auf zwölf erhöhten Orchesterkonzerte brachte. Diese stellten seit 1870 nicht mehr die einzige Darbietung des Museums dar; es war nämlich noch eine Reihe von Kammermusikabenden hinzugekommen, die jahrelang in der Hauptsache unter der Mitwirkung des ausgezeichneten einheimischen Streichquartetts Hugo Heermanns stattfanden.

Als Kogel 1903 ausschied, fiel die Wahl auf Siegmund v. Hausegger, der aber nach dreijähriger sehr erfolgreicher Wirksamkeit zurücktrat, weil ihm diese Tätigkeit zu begrenzt war. Da man sich zunächst für keinen der zahlreichen Bewerber entscheiden konnte, wechselten Gastdirigenten ab, bis im Herbst 1907 Willem Mengelberg neben seiner Amsterdamer Verpflichtung die Museumskonzerte übernahm und bis 1920 leitete. Gastdirigenten traten für zwei Spielzeiten an seine Stelle, der dann gewählte Hermann Scherchen konnte sich nur zwei Winter hindurch behaupten. Herbst 1924 wurde endlich wieder der leitende Theaterkapellmeister für die Museumskonzerte gewonnen. Es war dies Clemens Krauß, der fünf Jahre lang bis zu seinem Weggange nach Wien die Konzerte zu sehr bemerkenswerter Höhe erhob. Es folgte dann wieder ein längeres Interregnum mit Gastdirigenten, bis Herbst 1934 in Georg Ludwig Jochum wieder ein ständiger Dirigent gefunden wurde. Damit schließt die Verfasserin. Mittlerweile hat nach Jochums Weggang (als Operndirektor nach Plauen) Franz Konwitschny diesen wichtigen Posten übernommen.

Flüchtig kann hier nur erwähnt werden, daß im Laufe der Jahre die Museumskonzerte auch manche finanzielle Krise durchzumachen gehabt haben, daß ihnen in diesem Jahrhundert eine Konkurrenz durch ein Symphonieorchester entstanden ist, das 1925 vom Rundfunk übernommen wurde. Jetzt sind die Museumskonzerte seit einiger Zeit auch durch öffentliche Mittel gesichert.

Immerhin ist bei ihnen auf die Mitwirkung bedeutender Solisten gehalten worden, bis Kogel dies abschaffte waren es sogar immer zwei, ein instrumentaler und vokaler. Die Verfasserin des oben genannten Buches verzeichnet diese Solisten ebenso wie die Gastdirigenten ganz genau. Noch wichtiger erscheint mir, daß sie bis zum Winter 1885/86 die Konzertprogramme ausführlich mitteilt; ich bedaure, daß sie dann damit aufgehört hat, und zwar nur weil seit 1886/87 alljährlich eine Zusammenstellung der Programme gedruckt wird. Aber diese dürfte doch nur den in Frankfurt Lebenden zugänglich sein. Wenn man diese Programme durchblättert, stößt man auf manchen ganz unbekannten Namen, aber im wesentlichen sind doch nur Werke, besonders Orchesterwerke, von Bedeutung aufgeführt worden, einige freilich mehr auf Wunsch des aus Musikfreunden zusammengesetzten Vorstandes als der Dirigenten.

Sehr interessant ist auch die Zusammenstellung der Komponisten, die ihre eigenen Werke gespielt oder dirigiert haben. Den Vogel hat dabei Richard Strauß mit mehr als zwanzigmaligem Dirigieren abgeschossen; zur Uraufführung hat er „Also sprach Zarathustra" und das „Heldenleben" gebracht. Ihm folgen mit nur fünfmaligem Dirigieren Brahms, Bernhard Scholz und Siegmund v. Hausegger, mit dreimaligem Joachim Raff, Hans Pfitzner und Max Schillings. Von bekannteren Komponisten haben Bruch, Busoni, Dvořák, d'Indy, Mahler, Martucci, Reger, Georg Schumann und Tschaikowsky nur einmal dirigiert, während d'Albert, Rubinstein und Weingartner zweimal dazu eingeladen worden waren. An den Kammermusikabenden waren Brahms (siebenmal) und Reger (neunmal) am meisten beteiligt.

Der „Musikdinterich" Von Ernst Boucke, Berlin

Wer liest nicht mit Behagen die humordurchtränkte Schilderung des windigen Literatenvölkchens in Gottfried Kellers Novelle „Die mißbrauchten Liebesbriefe"! Das Niveau dieser „Dichter" wird ergötzlich durch die zeitweilige Mitgliedschaft eines Kellners gekennzeichnet, der sich, als es ihm immer schäbiger geht, schließlich „zu gut für einen Schriftsteller, dagegen reif genug für einen Oberkellner" vorkommt und seinen ehrlichen Beruf wieder aufnimmt. Immerhin hat er, wie er selbst gesteht, in seiner kurzen „literarischen" Zeit genug Unfug angestiftet und u. a. aus Verdeutschungsmanie vorgeschlagen, das Wort Schriftsteller, „unwissend, daß es ein echt deutsches und altes Wort ist", durch „viel geistreichere und richtigere Benennungen wie z. B. Schriftner, Dinterich, Schriftmann, Buchner, Federkünstler, Buchmeister usf." zu ersetzen.

Ein solcher „Dinterich", in unserem Fall ein Musikdinterich, muß es gewesen sein, über den sich vor hundert Jahren I. E. Häuser in seinem Musikalischen Jahrbüchlein, Quedlinburg und Leipzig 1833, lustig macht, wenn er ihn unter dem Motto „Deutschthümelei" zitiert:

„Ein Feind fremder Namen in der deutschen Sprache schlug vor, auch folgende Namen abzuändern:

Concert	Klangmachwerkerei	Tenor	Dünnsang
Componist	Tonsatzwerker	Basso	Grundsang
Symphonie	Zusammenklangwerk	Flöte	Hochholz
Harmoniesatz	Klangmachsatz	Klarinette	Hellholz
Concert	Tonstreitwerk	Fagott	Tiefholz
Arie	Luftgesang	Trompete	Schmettermessing
Duett	Zweisang		
Terzett	Dreisang	Violine	Hochgeige
Chor	Vollsang	Violoncello	Tiefgeige
Finale	Endsang	Basso	Grundgeige
Fuga	Tonfluchtswerk	Capellmeister	Obertonmeister
Sopran	Höchstsang	Musikdirektor	Tonwerkordner
Alt	Hochsang	Sänger(!)	Sangwerker

Hieraus ließe sich nachfolgender Konzertzettel formieren:

Große Gesang- und Klangmachwerkerei.

I. Theil:

Zusammenklangwerk von einem unbekannten Tonsatzwerker;
Luftsang für Höchstsang mit Vollsang und oblig. Hellholz,
gesungen von Frl. Campagnoli;
Tonstreitwerk für die Hochgeige, vom Tonstreitwerkmeister Spohr;
Zweisang mit Dreisang für Höchstsang, Dünnsang und Grundsang aus Silvana vom Obertonmeister Weber;

II. Theil:

Klangmachsatz für Hellholz, Tiefholz, Tiefgeige und Grundgeige;
Tonfluchtswerk von Sarti, achtstimmig;
Endsang und Vollsang von Tonwerkordner Bierey.
Die nächste Tonstreitwerk-Versammlung ist in acht Tagen. In derselben wird sich die berühmte Höchstsangwerkerin Frau Milder-Hauptmann hören lassen; auch verspricht Hr. Kaufmann aus Dresden dem Publico (!) einen hohen Genuß, in dem sein Schmettermessingwerker auf dem Schmettermessing Stückchen blasen soll."

Dieser wahrlich echte Dinterich zieht, wie man sieht, sogar gegen Lehnwörter und „im Zuge der Neugestaltung" auch gegen das echte deutsche Wort „Sänger" zu Felde. Das Schönste an der Mitteilung ist, daß der Herausgeber bei der Formulierung des Konzertzettels mangels Gewöhnung nicht im Stil bleiben kann und am Schluß der von Verdeutschungen strotzenden Angaben dem „Publico" anstatt der Öffentlichkeit einen Genuß durch das Schmettermessing verspreehen läßt! Daß aber das Wort „Tonmeister" heute als normales Wort anerkannt und — freilich in anderer Bedeutung — gebraucht werden würde, konnte er nicht ahnen.

Uraufführung im Dessauer Theater

„Carina Corvi" von Fritz Neupert

Es ist eine erfreuliche Aufgabe, über eine neue Oper zu berichten, die ebenso erfühlt wie gekonnt ist. Der Komponist Fritz Neupert, selber aus dem Orchester der Münchener Staatsoper hervorgegangen, bringt aus dieser Praxis hochentwickelten Klangsinn, ausgezeichnet geführten (niemals überladenen!) Orchestersatz und, wo notwendig, eine dramatische Sprache einzelner Instrumente wie des ganzen Klangkörpers mit, die seine junge Oper ohne alle Hemmnisse eines Erstlingswerkes erscheinen lassen. In Italien fand er den Operntext, der seinem Schaffenstrieb entgegenkam: die Novelle „Die sieben merkwürdigen Tage von Neapel". Dort eignete er sich auch die italienische Musiksprache, d. h. die Fähigkeit an, seine eigenen musikalischen Gedanken gleichsam auf italienisch zu sagen, und durch diese Parallele zwischen Inhalt und Ausdruck wurde eine Stileinheit erreicht, die einen völlig voraussetzungslosen Zuhörer auf den Gedanken hätte bringen können, es handle sich wirklich um ein italienisches Werk in deutscher Übersetzung. Es hat Fluß und gibt den Sängern dankbare, sangbare Partien.

Die Handlung spielt im Jahre 1799 in Neapel zur Zeit als zum ersten Male eine Einigung Italiens angestrebt wurde. Der Freiheitsgedanke beherrscht das Werk und wird in dem Helden Marco verkörpert, dessen Verlobte, Carina, zu ihm eilt um ihn und seine Freunde, die „Patrioten", die heimlich in den Ruinen Pompejis tagen, vor dem Chef der Polizeitruppen zu warnen, der ihren Schlupfwinkel entdeckt hat. Marco beschließt, die allgemeine Erhebung zu beschleunigen und gibt Carina die Liste der Patrioten, die sie noch am Abend zusammenrufen soll. Dann entflieht er, während von der andern Seite der Polizeichef eintritt. Kurz darauf wird Marcos Gefangennahme gemeldet. Carina fleht vergeblich um sein Leben. Sie wird aber erst erhört, als sie dem Unerbittlichen als Preis für Marcos Freiheit, die Liste der Patrioten ausliefert. Der 3. Akt beginnt mit einer bunt bewegten Faschingsnacht am Hafen, durch die sich der befreite Marco zum rettenden Boot schleicht. Er erfährt Carinas Verrat und stürzt sich mit dem Messer auf sie. Während die Freunde ihn zurückhalten, nähern sich Polizeitruppen. Nur Carina bemerkt sie, und als die Gewehrsalve kracht, die Marco vernichten soll, deckt sie ihn mit ihrem Leibe und rettet ihn, diesmal mit dem Opfer des eigenen Lebens.

Die Regie einer Uraufführung ist ein Schaffen ohne Vorbilder. Hier wird auch der Spielleiter zum Neuschöpfer. Der Intendant Hermann Kühn hatte seine reiche praktische Erfahrung und sein ausgeprägtes künstlerisches Gefühl in den Dienst einer sicher gestaltenden Phantasie gestellt, die die Handlung von Anfang an mit heißem Pulsschlag erfüllte. Sein zielbewußtes und unbeirrbares Streben, jede Konvention, jeden Leerlauf in der Darstellung auszuschalten zugunsten eines sinnvollen und natürlichen Spiels, das seine Impulse aus der Musik empfängt, hat sich schon oft bewährt und ist uns allmählich fast zur Selbstverständlichkeit geworden.

Die ausführenden Künstler verwirklichten die Ideen des Spielleiters mit feinstem Verständnis, allen voran Augusta Poell in der Titelrolle. Diese Carina vereinigte eine natürliche Anmut aller Bewegungen mit höchst lebendiger, sehr steigerungsfähiger Ausdruckskraft. Ihre schöne, gesunde, von nie versagender Musikalität geleitete Stimme bot in der dankbaren Gesangspartie ungetrübten Genuß. Dr. Horst Wolf gab dem Marco alle Leidenschaftlichkeit des kompromißlosen, ganz von seiner Sendung erfüllten Patrioten. Daß die politische Seite bei aller Klarheit der Zeichnung nicht überbetont wirkte, sondern ganz im historischen Rahmen blieb, war ein entschiedenes Plus dieser ausgezeichneten künstlerischen Gestaltung. Auch Hermann Reichert bot als energischer, doch ganz kavaliermäßiger Polizeichef eine geschlossene, wohl durchdachte Figur. Gesanglich leistete er in dem flüssigen Parlando, das den größten Teil seiner Partie ausmacht und eine sehr scharf geprägte Deklamation verlangt, Vortreffliches. Auch Rudolf Wünzer schuf aus der kleinen Rolle des weltmännischen Vater Corvi eine feine, wohlgelungene Charakterstudie.

Für die musikalische Führung hatte Generalmusikdirektor Helmut Seidelmann sein ganzes Temperament und sein reiches Gestaltungsvermögen eingesetzt. Auch das Stärkeverhältnis zwischen Bühne und Orchester war erfolgreich gegeneinander abgewogen. Der Bühnenbildner Gustav Singer hatte an Neapel und Pompeji mit speiendem Vesuv ein farbenprächtiges und vielseitiges Feld der Betätigung, von dessen Reizen er sich keinen entgehen ließ.

Die Zuhörerschaft folgte von Anfang an mit steigendem Interesse, das sich am Schluß zu Stürmen des Beifalls verdichtete.

Friederike v. Krosigk

Wittener Musiktage 1938

Die diesjährigen Musiktage in der Ruhrstadt Witten, die der Förderung des zeitgenössischen Musikschaffens dienen, sollen dank der Unterstützung der Wittener Stadtverwaltung alljährlich wiederkehren. Die Förderung des Schaffens der zeitgenössischen Komponisten durch die musikalischen Kräfte einer mittleren Provinzstadt, deren Hauptträger der Wittener Robert Ruthenfranz und der von ihm geleitete Märkische Kammerchor sind, ist eine verdienstvolle Kulturaufgabe, die auch darin ihre Anerkennung findet, daß neben dem Wittener Oberbürgermeister Dr. Zintgraff Prof. Dr. Paul Graener die Schirmherrschaft der Tagung übernommen hat.

Kammermusik, Lieder und Kammerchöre füllten die Programme von sechs Veranstaltungen. Beim Empfang der Gäste spielte das Dortmunder Enzen-Quartett (F. Enzen, P. Klöcker, E. Rodenbrügger, R. Evler) einen Satz des *e*-moll-Quartetts von Erich Marckhl und die geistvolle Fantasie und Gigue von Heinz Schubert. In der spielfreudigen Serenade für Flöte, Violine und Viola von Franz Philipp hatte Otto Peters den Flötenpart. Der erste Abend im Rathaussaal brachte die durch nordisches Kolorit fesselnden „Friesischen Lieder" von Helmut Riethmüller, mit einer besonders anregenden Ballade „Klaus Störtebecker", vermittelt durch die Altistin Margarete Roll und das klangschön musizierende Städtische Orchester Witten, eine ansprechende, in romantisierendem Ton gehaltene Suite im alten Stil für Geige und Klavier von August Weweler, etwas äußerlich aufgefaßte Chöre von Fritz Büchtger „Heitere Weisheit" nach (Goethe-Gedichten) und vier dankbare Liebeslieder von Hans Lang, die der Märkische Kammerchor mit vornehmer Kultur vortrug.

Das Klavierlied war stark vertreten. Der Zyklus „Barbara Pocham" nach Gedichten von J. Kneip und Adolf Clemens ist rein musikalisch eine gediegene Arbeit, doch treten in dem zu langen textlichen Vorwurf zu viel Wiederholungen im Ablauf der Singstimme auf. Schön im Klang und differenziert in der Begleitung sind die Lieder von Karl Schäfer, Walter Hammerschlag und Max Donisch, schlichter, den Ausdruck mehr in die Singstimme verlegend die von Paul Haletzki und Hermann Heiß. Die mit einer objektiven Begleitung versehenen von Hubert Eckartz sind ein Versuch, eine kammermusikalische Form für das Lied zu schaffen. Während Hugo Rasch in seinen Liedern nach alten Texten einen innigen Volkston anschlägt, übersteigert Alexander Schwartz in vier Gesängen mit Streichquartett und Klavier der klangmalerischen Ausdruck. Empfindungsvoll vorgetragen wurden die zum Teil von den Komponisten begleiteten Lieder von der Altistin Margarete Roll und der Sopranistin Friedel Neumann. Der Märkische Kammerchor verhalf durch eine rhythmisch feine und sensibel gestufte Wiedergabe dem gediegen gesetzten Zyklus von Bruno Stürmer „Von Liebe und Narren" und dem mit einer klangschönen polyphon aufgelockerten Begleitung von Violine, Violoncell und Klavier versehenen Liederwerk „Von der Liebe" von Otto Siegl zu einem starken Erfolg.

Herta Brenscheidt und Robert Ruthenfranz erschöpften in einem glänzenden zweiklavierigen Spiel den meisterlich gearbeiteten polyphonen Satz der Partita von Julius Weismann. Eine charaktervolle Arbeit ist die thematisch klar entwickelte Kammermusik von E. Ludwig Wittmer. Das eigenwilligste Werk war das Streichquartett in *e*-moll von Erich Marckhl, das in seinen fünf zu langen Sätzen in polyphonem-linerarem Ablauf gute Eingebungen, aber auch zu lang gestreckte Konstruktionen enthält, Die enormen Schwierigkeiten wurden vom Enzen-Quartett gemeistert. Klarer in der Anlage und eingänglicher im Klang ist die Suite für Streichquartett von Hermann Ambrosius. Gegensätze in der Stilhaltung zeigten die Klavierkompositionen: das als modernisiertes Barock mit romantischem Einschlag gute Momente, aber stilistisch zu bunte Präludium und Fuge von Edgar Rabsch, die leichtfließenden Impressionen von Willy Renner und romantisch empfundene von Richard Wetz. Helmut Wagner spielte sie mit reifer Technik. Die von Irma Zucca-Sehlbach vorgetragenen Klavierfantasien von Erich Sehlbach sind wegen ihrer gesunden neuzeitlichen Haltung und ihrer klaren Form beachtlich.

Dr. Bernhard Zeller

Musikbriefe

Braunschweig

Mit Dr. Schums Meistersinger-Inszenierung, die in Einzelheiten überprüft worden war, begann die neue Spielzeit. Ewald Lindemann, der recht energische Zeitmaße bevorzugte, gab dem polyphonen Gewebe der köstlichen Partitur oft genug recht lebhafte Formen, so daß die Deutlichkeit des gesprochenen Wortes, auf die es in einer Konversationsoper besonders ankommt, vielfach verloren ging. Heinrich Cramers Beckmesser verzichtete auf jede billige Wirkung. Dieser Stadtschreiber war keine Karikatur, sondern ein lebendiger Mensch. Ihm traute man die Fähigkeiten zu, in einer Singschule, der ein Hans Sachs angehört, Meister zu sein. Das mädchenhafte, anmutige Evchen von Thea Kempf, deren silberner Stimmklang so recht zu dem Abbild des „tör'gen Kindes" paßte, der eindrucksvolle Pogner des neuen Bassisten, Erhard Zimmermann, dessen fülliges, warmes Organ das Haus mühelos füllte, und der muntere David Gerhard Knauers waren neben dem ausgezeichneten Hans Sachs von Hermann Nothnagel viel beachtete Leistungen. Der neue Tenor, Karl A. Streib, der über schöne äußere Mittel verfügt, hatte als Stolzing Mühe, sich mit der Akustik des Hauses abzufinden.

Nicolais „Die lustigen Weiber", von Dr. Schum in zauberhaften Bühnenbildern von Hans Fitzner aus dem Geiste dieser übermütigen und schwärmerischen Musik heraus meisterhaft inszeniert und von Ewald Lindemann mit Gefühlsüberschwang graziöser Leichtigkeit und rhythmischer Eleganz interpretiert, löste großen Jubel aus. Heinrich Cramers Falstaff hatte fast Shakespeareschen Zuschnitt. Carl Mombergs Fluth von überragender Ausdruckskraft im Stimmlichen wie Darstellerischen wetteiferte mit den schönen Stimmen von Lisel Stürmfels und Ilse Ihme-Sabisch (Frau Fluth und Frau Reich). Das Liebespaar Margarethe Vogel und Rudolf Schock sang mit schmachtender Süße. Lehárs „Land des Lächelns" entwickelte kassenmagnetische Kräfte. Eine zyklische Ringaufführung in der sehr wirkungsvollen Inszenierung von Dr. Schum stellte das Gleichgewicht wieder her. Ewald Lindemann erwies sich darin als ein Wagner-Dirigent von hohen Graden. Eugen Fuchs und Erich Zimmermann setzten als Alberich und Mime strahlende Lichter auf das farbige Gesamtbild.

Gounods „Margarete" bewies auch hier ihre Lebenskraft. Alexander Schum, Paul Sträter (mit prachtvollen Bühnenbildern) und Ewald Lindemann zogen sie ganz als romantische Zauberoper auf. Das von Hans Macke einstudierte Bachanale war eine Orgie wildester Sinnlichkeit; die Leistungsfähigkeit unserer Tanzgruppe scheint kaum Grenzen zu kennen. Der Faust von Josef Witt stand durch die geistige Überlegenheit, die natürliche Menschlichkeit, die gefühlsmäßige Belebung und die schlackenlose Ebenmäßigkeit der gesanglichen Gestaltung weit im Vordergrund. Thea Kempf verspricht in Kürze ein ausgezeichnetes Gretchen zu werden. Wiederum imponierte die machtvolle Stimme von Erhard Zimmermann (Mephistopheles).

Das Konzertleben hat auf breiter Front eingesetzt. Neben den Symphoniekonzerten des Staatstheaters laufen die Meisterkonzerte der Braunschweiger Musikgemeinde (in der NS.-Gemeinschaft „Kraft durch Freude") und solche von Bartels. Die Staatskapelle hatte in ihrem ersten, von Ewald Lindemann geleiteten Konzert den hervorragenden Violoncellisten Enrico Mainardi als Gast. Im zweiten erschütterte Hermann Abendroth mit einer Interpretation von Bruckners „Fünfter" (Urfassung). Die Musikgemeinde eröffnete ihre Reihe mit einem Abend des „Collegium musicum", in dem so ausgezeichnete Braunschweiger Künstler sitzen wie: Hertha Kluge-Kahn, Käthe Hecke-Isensee, Oskar Lefers, Hans Geis, Hans Serfling, Kurt Lindner und Herberth Kaehl. Kostbarkeiten alter Meister wurden in geschliffener Form gezeigt. Den zweiten Abend bestritt Peter Kreuder mit seinen Mannen. Bartels Meisterkonzerte führten Helge Roswaenge, der ganz besonders gut bei Stimme war, und Elly Ney (Beethoven-Abend) nach Braunschweig.

Martin Koegel

Hamburg

Oper. Mit einer Festwoche „Meister der deutschen Oper" feierte die Hamburgische Staatsoper das zweihundertundsechzigjährige Jubiläum des Hamburger Operninstituts. Da die in diesem Rahmen aufgeführten Werke bereits anläßlich ihrer Neuinszenierungen hier gewürdigt worden sind, erübrigt sich eine nochmalige Einzelbesprechung, mit Ausnahme der „Ariadne auf Naxos" von Richard Strauß, deren Neuinszenierung den Höhepunkt der Veranstaltungsreihe bildete. In einer aus Anlaß der Festwoche von Hans Freund und Wilhelm Reinking herausgegebenen Denkschrift „Musikalisches Theater in Hamburg" wird eine aufschlußreiche Charakterisierung des Aufführungsstils der Hamburgischen Staatsoper gegeben. Seine besonderen Merkmale liegen, was die Gestaltung des Bühnenbildes betrifft, im Streben nach größtmöglichem Realismus, der die Oper „bewegtes Spiegelbild des wirklichen Lebens" werden läßt, zum anderen in der Ablehnung einer historisierenden Bühnenbildform. Gemäß dieser Tendenz hatte auch Gerd Richter in seinen Bühnenbildern zur „Ariadne" auf das Abbild einer historischen Barockbühne mit stilgetreuer Wiedergabe eines „Theaters auf dem Theater" verzichtet, an deren Stelle „so etwas wie eine freie Paraphrase über ein barockes Theater, das nur in der Phantasie existiert" getreten war. Oscar Fritz Schuhs Regie sorgte für eine lebendige Verquickung der kontrastierenden Buffo- und Seria-Szenen. Prächtig die durchsichtige Klarheit, mit der das Orchester unter Hans Schmidt-Isserstedt musizierte. Im Solistenensemble traten zwei neue Mitglieder der Staatsoper mit bedeutendem Erfolg hervor: Helene Werth als Ariadne und Irma Handler als Zerbinetta, die sich mit der großen Zerbinetta-Arie einen Sonderbeifall ersang. Vortrefflich auch Josef Degler als Musiklehrer, Ilse Koegel als Komponist und Karl Friedrich als Tenor-Bachus, der, zur Zeit noch an der Staatsoper Wien tätig, zum Herbst dieses Jahres fest an unser Operninstitut verpflichtet worden ist. Der ursprüngliche Plan, die Aufführungen der Festwoche ausschließlich mit eigenen Kräften durchzuführen, ließ sich infolge einiger Krankheitsfälle nicht verwirklichen. So hörte man in Pfitzners „Palestrina" Georg v. Tschurtschenthaler vom Landestheater Oldenburg als Kardinal Borromeo, der mit einer darstellerisch und stimmlich überragenden Gestaltung dieser Partie starke Eindrücke hinterließ, in Beethovens „Fidelio" Rudolf Bockelmann als Don Pizarro und Gerda Heuer als Leonore.

Zu einer Gipfelleistung hamburgischer Opernkultur wurde die Neuinszenierung von Verdis „Falstaff", mit der auch des Meisters 125. Geburtstag festlich begangen wurde. Hans Schmidt-Isserstedt als musikalischer Leiter gestaltete das Wunderwerk dieser Partitur mit überlegener Sicherheit eines idealen Zusammenklangs von Solistenensemble und Orchester. Bemerkenswert im Bühnenbild Wilhelm Reinkings die Tendenz zur Vereinheitlichung, die durch Beibehalten eines wirkungsvollen Podestes während der ersten fünf Bilder erreicht wurde. In seiner Inszenierung vermied Rudolf Zindler glücklich alles, was durch Überbetonung des komischen Elementes das Spiel in die Sphäre des Grotesken rücken könnte. So würde vor allem der Falstaff Hans Hotters, der mit der Gestaltung dieser Partie wieder einmal Zeugnis von seinem überragend großen Künstlertum ablegte, zu einer Charakterstudie, in der durch alle Buffonerien doch die vornehme Abkunft des dicken Sir John spürbar blieb. Im übrigen ein Gesamtlob dem trefflich aufeinander abgestimmten Solistenensemble mit Carl Kronenberg, Thorkild Noval, Ilse Koegel, Martina Wulf und Hedy Gura in den Hauptrollen. Nicht zu vergessen die von Max Thurn einstudierten Chöre und Helga Swedlunds Tanzeinlagen.

Mit einer Neueinstudierung von Wagners „Siegfried" und „Götterdämmerung" beschloß die Staatsoper ihre Bemühungen um eine kostümliche Neugestaltung des „Ring". Wie in der vergangenen Spielzeit im „Rheingold" und der „Walküre", wurden auch hier die Gewänder mit den Forschungsergebnissen der germanischen Frühgeschichte in Einklang gebracht. Nicht zu verkennen war allerdings, daß diese Bemühungen zum Teil in Widerspruch zu den dramatischen Absichten und Vorschriften des Bayreuther Meisters gerieten. So sah man im „Siegfried" Brünnhilde in einem unscheinbaren braunen Gewand und einer zwar historisch echten aber im Rahmen der Szene reichlich unansehnlich wirkenden Bewaffnung, entgegen der von Wagner geforderten „glänzenden Rüstung" und den „hellen Waffen", die Siegfrieds Entzücken erregen sollen. Abgesehen von dieser kostümlichen Problematik

machte die Neueinstudierung der Werke mit Eugen Jochum am Pult unserem Institut alle Ehre. Aus dem Solistenensemble seien die reifen Leistungen Joachim Sattlers als Siegfried, Ferdinand Frantz' als Hagen und Glankа Zwingenbergs als Brünnhilde besonders hervorgehoben.

An den Reichstheatertagen der Hitlerjugend beteiligte sich die Staatsoper mit einem Abend der Tanzgruppe unter Leitung Helga Swedlunds, die unter dem Motto „Tänze der Völker" neben bereits früher gebrachten Tanzschöpfungen auch eine Uraufführung herausstellte: die „Hamburger Tänze" des außergewöhnlich begabten jungen einheimischen Komponisten Helmuth Paulsen, eine Suite für Kammerorchester, die ihre melodische Substanz aus alten Tanzweisen der Hansestadt schöpft und von Helga Swedlund reizvoll im Stil althamburgischer Volkstypen choreographisch gestaltet wurde. Dr. Walther Krüger

Königsberg

Das Königsberger Musikleben setzte diesmal mit einer „Musikwoche" besonders intensiv ein, wobei gleich gesagt sei, daß es bei dieser Veranstaltung weniger auf die Herausstellung von Seltenheiten der alten oder Besonderheiten der neueren Literatur ankam, als vielmehr auf eine gewisse festtägliche Fülle des Gebotenen. Vor allem war man darauf bedacht, weiteste Kreise dafür zu interessieren und dementsprechend das Programm möglichst vielseitig zu halten. Ähnlich wie bei den Reichsmusiktagen wurden in der Wagenfabrik Steinfurth und in der Fabrik Kosse Werkkonzerte veranstaltet, die mit Begeisterung aufgenommen wurden. Außerdem gab es in der Stadthalle populäre Konzerte, von denen eins mit Werken von Höffer, Grabner und Brust erfolgreich neuere Musik ins Treffen führte.

In der Oper erlebte man unter Wilhelm Franz Reuß mit vorzüglichen Solokräften eine reizend beschwingte Aufführung von Mozarts „Figaro". An größeren Konzerten gab es eine hervorragende Aufführung von Beethovens „Neunter" durch das hiesige Rundfunkorchester unter Wolfgang Brückner und den Königsberger Lehrergesangverein und seinen Frauenchor. In einem anderen Konzert hörte man unter Reuß in vorzüglicher Wiedergabe die Ostland-Ouvertüre von Besch, die 1. Symphonie von Sibelius und von Hans Erich Riebensahm, dem geborenen Königsberger, ganz wundervoll und durchgeistigt gespielt, das *B*-dur-Klavierkonzert von Brahms.

In der Oper erlebte man bisher außer der bereits erwähnten Mozart-Neuinszenierung eine sehr gute Aufführung des „Fliegenden Holländer", eine nicht minder vortreffliche des „Barbier" von Cornelius, ferner Lortzings „Waffenschmied", Humperdincks „Hänsel und Gretel" nebst „Puppenfee" usw. Wir haben am Ende der vorigen Spielzeit gute Kräfte verloren, aber ebenso gute wiedergewonnen.

Im zweiten Symphoniekonzert brachte uns Generalmusikdirektor Hans Weisbach als Gastdirigent zum erstenmal eine Bruckner-Symphonie in Urfassung, nämlich die Vierte. Von größeren Chorkonzerten ist bisher zu erwähnen eine ausgezeichnete Aufführung von Haydns „Schöpfung" durch die „Vereinigte Musikalische und Singakademie" unter Hugo Hartung und die ebenfalls mit großem Erfolg durchgeführte hiesige Erstaufführung des meisterlichen Chorwerkes von Hermann Grabner „Segen der Erde" durch den Schubert-Chor unter Heinz v. Schumann. Otto Besch

Aus dem Berliner Musikleben

Carl Schuricht hatte für sein Konzert mit den Berliner Philharmonikern zwei Orchesterwerke gewählt, an denen er wieder die Kunst seiner temperamentgeladenen Nachformung mit allem Glanz erweisen konnte. Das eine war Tschaikowskys ebenso bekannte wie unverwüstliche *f*-moll-Symphonie: bis zum Bersten gefüllt mit explosiver Kraft und — nach scheinbarer Zerfaserung ihrer Bestandteile — wieder zusammengefügt zum schwungvollen Jubel; das andere: etwas Unbekannteres: César Francks aus den achtziger Jahren stammende symphonische Dichtung „Der wilde Jäger", ein mit sicherer Hand gearbeitetes Musikstück von wohl naturalistischer Wirkung, aber noch ohne die von den Jahrzehnten danach bevorzugte psychologische Überfeinerung. Es versteht sich, daß Schuricht den Höllenritt des Übeltäters mit aller Gewalt seiner souveränen Orchesterführung entfesselte und das prächtige Orchester zu einer überwältigenden Leistung hinriß. Als Solisten hörte man den nunmehr über fünfundsiebzig Jahre alten Emil v. Sauer, einen der wenigen letzten aus Liszts Kreis: Der Altmeister ließ das zierliche Floskelwerk und die gewaltigen Tonkaskaden von Liszts *A*-dur-Konzert mit noch immer unfehlbarer technischer Sicherheit und erstaunlich jugendlichem Schneid an den Ohren der entzückten und begeisterten Hörer vorüberrauschen.

Aus den zahlreichen Klavierabenden der letzten Zeit hebt sich der von **Maria Dombrowsky** in angenehmer Erinnerung heraus. Max Trapps Sonatine läßt in ihrer Wiedergabe gleich im 1. Takt innere Verbundenheit mit dieser straffen Musik erkennen. Maria Dombrowsky versteht es, die erfühlten Kraftlinien eines solchen Werkes auch nach außen hin wieder vernehmbar zu machen. Aber auch zu einem so gegensätzlichen Werk wie Schumanns Carnaval gewinnt sie ein beachtliches Verhältnis. Sie erweist sich als technisch wohlbeschlagene Künstlerin, die auch im Nachgestalten Eigenes zu sagen hat.

Der vierte Abend des „Klassischen Zyklus" unserer Philharmoniker unterstand dem jetzt wieder in Wien tätigen **Leopold Reichwein.** So empfand man es als zarte Huldigung für die Musik des deutschen Südens, daß in seiner Vortragsfolge zwei Österreicher, Mozart und Schubert, einen Wahlösterreicher: Brahms umrahmten. Die bestens bekannte treffliche Geigerin Riele Queling und die ausgeglichen und mit samtigem Ton spielende Violoncellistin Ilse Bernatz verbanden sich im Doppelkonzert zu einer hochachtbaren Leistung. Daß manche Kanten dieser herben Musik abgeschliffen waren, daß das Ganze fast auf einen kammermusikalischen Ton abgestimmt erschien, erhöhte vielleicht noch den Reiz dieser solistischen Besetzung. Mit der Zauberflöten-Ouvertüre und Schuberts großer *C*-dur-Symphonie gab Reichwein Beweise seines stets dem Kern der Dinge zugewandten Dirigierens.

Die schon beim vorigen Konzertabend des strebsamen jungen Pianisten **Hans Priegnitz** gewonnenen erfreulichen Eindrücke wurden bei seiner neuerlichen Veranstaltung weiterhin bekräftigt. Man spürt bei Priegnitz das ehrliche Ringen um Werk und Wiedergabe, nichts ist Blendung, äußerlicher Aufputz. Die erste Brahms-Sonate wird zum Musterbeispiel seiner künstlerischen Arbeit und Auffassung. Ohne Übertreibung der Kraftmaße werden die Gegensätze von Volksliedromantik und jugendlichem Draufgängertum frisch erkennbar. Der sympathische Künstler, dessen Ausdruckswelt mit eigenem Wachsen noch immer zunehmen wird, erfreute sich äußerst herzlicher Anerkennung.

Ein herzerfrischendes Bach-Musizieren, ganz aus dem Historischen heraus geboren und dennoch ohne einen Funken langweiligen Akademikertums erlebte man in der ersten Abendmusik des **Berliner Instrumentalkollegiums** im Schloß Monbijou. Prof. Fritz Stein als Leiter seiner jungen Künstlerschar sorgte für eine in jeder Hinsicht lebendige Darbietung der gewählten Werke. In dem berühmten *a*-moll-Konzert vereinigten sich Prof. Eta Harich-Schneider (Cembalo), Ulrich Grehling (Violine) und Hans-Ulrich Niggemann (Flöte) zu beglückendem Tun; im Konzert für drei Cembali ergänzten die vorzüglichen jungen Könner Fritz Kohlhase und Gerhard Hegner die genannte Cembalistin, die außerdem als erlesenen Genuß das *D*-dur-Konzert (nach dem *E*-dur-Violinkonzert) beisteuerte.

Dagegen kamen die Freunde einer unverhüllt romantischen Bach-Auffassung voll auf ihre Kosten bei der Aufführung der *h*-moll-Messe durch die **Berliner Singakademie** unter ihrem erfahrenen Leiter Georg Schumann. Dort heißt es denn freilich auf Bachs scharf geschnittene Klanglinien zugunsten einer breiten Klangfläche verzichten. Auch die oft melodietragenden Oboen tauchen in der starken Besetzung des für seine Größe noch erstaunlich beweglichen Chores unter. Zu dem aus dieser Tradition erwachsenen Bach-Bild gehören ebenso die ständigen ritardandi an den Kadenzen, die von den Solisten z. B. Emmi Leisner noch mit besonderer Hingabe auskostete. In der Sopranpartie zeigte Amalie Merz-Tunner ihre oft gerühmte Kunst. Eine weniger glückliche Hand hatte in der Besetzung der beiden Männersolostimmen gewaltet. Das Philharmonische Orchester mit seinen ausgezeichneten Solisten tat das seine zur Erzielung einer Gesamtleistung, die von den Hörern mit schweigender Ergriffenheit aufgenommen wurde.

Die Begegnung mit **Luigi Silva,** dem Violoncellisten des Quartetto di Roma, ist jedesmal ein neuer Genuß. Er ist nicht nur ein vorzüglicher Kammermusikspieler, sondern auch ein Virtuose von höchstem Rang. Aber stets bleibt das ans Hexenmeisterliche grenzende Technische doch in den Bezirken der reinen Musik, niemals gleitet es ins Artistische. Silvas Spiel ist tonlich ebenso vollendet wie musikalisch ausdruckshaft. Erstaunlich allein, wie dieser Italiener eine spröde Regersche Solosonate mit weit strömender Gesanglichkeit zu erfüllen versteht. Man wünscht diesem noblen Spieler eine noch größere Gemeinde, als er sie jetzt schon in Berlin besitzt. Zahlreiche seiner Fachgenossen verfolgen sein Spiel mit gespannter Aufmerksamkeit. Dr. Richard Petzoldt

Das von **Erich Orthmann** geleitete 2. Symphoniekonzert der Volksoper umfaßte Werke von starker Gegensätzlichkeit. Während Schumanns „Manfred-Ouvertüre" reinste, beseeltestе Romantik atmet, begegnet uns in Debussys „Iberia" ein charakteristisches Beispiel des in Klangfarben sich erschöpfenden Impressionismus. Die Hörerschaft der Volksoper schien zu den raffinierten Tönungen Debussys trotz einer Licht und Schatten sorgfältig verteilenden Aufführung nur schwer ein Verhältnis zu finden: Der Beifall galt offenbar dem Dirigenten und dem Orchester. Das wohlgeschulte Orchester bewährte in der Begleitung des

Klavierkonzertes in *b*-moll von Tschaikowsky sein geschlossenes und geschmeidiges Zusammenspiel aufs neue. Alfred Höhn trug den Solopart des Werkes unter Einsatz seiner unfehlbaren Virtuosität mit hinreißendem Temperament und im großen Stil vor.

In der **7. Stunde der Musik** übernahm Walther Ludwig vom „Deutschen Opernhaus Berlin" die Patenschaft über den jungen Klavierspieler Georg v. Harten. Dieser führte sich als Ausdeuter Bachscher Musik ein. Er trug die „Französische Suite" in *G*-dur sicher beherrscht, klar und schlicht, in sinnvoller Gliederung vor, offenbar im Bestreben, das Werk für sich selbst sprechen zu lassen. Die meisterliche Kunst Walther Ludwigs sicherte, neben einigen der herrlichsten Eingebungen Franz Schuberts, drei beglückend schönen Liedern von Armin Knab stärksten Widerhall. An dem unmittelbaren Erfolg hatte die einfühlsame Klavierbegleitung Otto Schäfers einen gewichtigen Anteil. Der auf das liebevollste ausgeglichene, klangschöne Vortrag des Beethovenschen Septetts durch die in vorbildlicher Einheitlichkeit musizierende Kammermusikvereinigung des Deutschen Opernhauses beschloß den in der Auswahl der Werke vorbildlichen Nachmittag.

Das **Stroß-Quartett** widmete den zweiten Abend seines Beethoven-Zyklus wiederum einer wohldurchdachten Werkfolge: Dem *B*-dur-Quartett aus der Spätzeit des Meisters (op. 130) war die Mitte eingeräumt. Ihm ging das Rasumowsky gewidmete *F*-dur-Quartett (op. 59, Nr. 1) voraus. Der Abend klang in das von Haydnschem Frohsinn erfüllte „Komplimentier"-Quartett (*G*-dur, op. 18, Nr. 2) aus. So vielgestaltig die Aufgaben waren, die dieses Programm an die Quartettvereinigung stellte — sie fanden dank der Einsatzbereitschaft und des hochentwickelten Gemeinschaftsgefühls der vier ausgezeichneten Musiker wiederum überzeugende Lösungen.

Alfred Hoehn lud zu einem „Heiteren Beethoven-Abend" in den Beethoven-Saal. Die Wahl der *A*-dur-Sonate (op. 2, Nr. 2) und der launigen Sonate in *G* (op. 31, Nr. 1) rechtfertigte jedenfalls den Leitgedanken des Konzertes. Dasselbe gilt vom übermütigen Presto-Rondo der *F*-dur-Sonate (op. 10, Nr. 2). Den Abschluß bildete die „Waldstein"-Sonate mit ihren lebensbejahenden Ecksätzen. Alfred Hoehn, der Klaviermeister, bedarf keiner Würdigung mehr. Es spricht für seinen künstlerischen Ernst, daß er im Vortrag der gehaltvollen langsamen Sätze mit die reinsten Eindrücke des Abends bot. In den mehrfach zu rasch genommenen Allegri machte der glänzende Virtuose dem Musiker gelegentlich den Rang streitig. Die „Wut über den verlorenen Groschen" tobte sich — wie konnte es an einem „Heiteren Beethoven-Abend" anders sein — als stürmisch geforderte Zugabe aus.

Ein Abend des **Kammerchors Waldo Favre** versammelte eine stattliche Schar von Hörern in der Singakademie. Die Eckpfeiler der reichhaltigen Vortragsfolge bildeten Motetten von Brahms und Bruckner und Chöre im Volkston. Im übrigen schwang sich das Programm, eine Zeitspanne von vierhundert Jahren kühn überspringend, von Komponisten der Gegenwart zu Meistern des 16. Jahrhunderts zurück. Gleich die ersten Takte der Brahmsschen Motette „Warum ist das Licht gegeben?" ließen erkennen; daß der Chor dank unermüdlicher Selbstzucht die Höhenlinie seiner Leistungen zu wahren versteht. Er erfreute durch Fülle, Kraft, Zartheit des Klangs und lebendige Charakteristik. Unter den Werken der Gegenwart nimmt Kurt v. Wolfurts sechsstimmiger Chor „Die Scholle" durch die Kraft packender Erfindung und den phantasievoll ausgespielten Gegensatz zwischen den lichten Frauenstimmen und tiefdunklen Bässen immer aufs neue gefangen. Friedrich Welters vortreffliche Chorbearbeitungen ostpreußischer Volkslieder (im Zyklus „Nach Ostland") bedürfen des Rühmens nicht mehr. Adolf Diesterweg

Ein Orchesterkonzert der **Preußischen Akademie der Künste** gab Gelegenheit, die Bekanntschaft mit einigen Meisterschülern zu erneuern. Es waren dies G. Bialas, Johannes Rietz, Willi Hensel und Paul Weirauch aus den Meisterklassen Trapp, Graener und v. Keußler. Natürlich schreiben die Schüler vorderhand im wesentlichen noch die Handschrift ihrer Meister. Anderseits darf man sich über das Schülertum dieser Komponisten keine falschen Vorstellungen machen. Der Jüngste von ihnen ist dreißig, der Älteste fünfundvierzig Jahre. Bei diesen Lebensaltern spricht man im allgemeinen nicht mehr von Schülern. Was diese vier Komponisten im entscheidenden Falle leisten können, wird sich erst einmal zeigen, wenn sie aus dem Hafen der Meisterschulen hinausgesteuert sind. Um die Darbietung bemühten sich das Landesorchester unter den Komponisten und G. v. Keußler, weiterhin die Sopranistin Henny Wolff und der Orgelmeister Walter Drwenski.

Die Geigerin Senta Bergman schätzen wir in Berlin schon seit langem. Die Brahms-Sonate, die sie in der jüngsten **Stunde der Musik** spielte, offenbarte wieder ihre Kunst zur Zeichnung wunderbar fein hingezogener Gesangslinien, während sie bei der Kraftentfaltung noch ein wenig gehindert ist. Der Baritonist Horst Günter bringt eine schöne Stimme und eine vorzügliche Schule dazu mit. Man erkennt auch sein Streben, zum letzten geistigen Kern der Musik vorzudringen. Vorerst ist sein Ausdrucksfeld noch etwas beschränkt. Die Zeit wird die Reife bringen. Die Geigerin wurde von Waldemar v. Vultée und der Sänger von Gustav Beck begleitet, und zwar hier wie dort vorzüglich. Was auf schwarzen und weißen Tasten möglich ist, spürte man indessen erst richtig, als Winfried Wolf die *fis*-moll-Sonate von Brahms spielte. Wir haben den Künstler kaum jemals in solcher Vollendung gehört.

Die Gesangsart von **Helene Grell** wurde anläßlich ihres letzten Konzertes zu Beginn dieses Jahres an dieser Stelle ausführlich besprochen. Wie wir aus zuverlässiger Quelle hören, litt die Künstlerin diesmal unter einer ungewöhnlich starken Indisposition. Es scheint darum angebracht, von einer neuerlichen Besprechung ihrer sängerischen Leistung Abstand zu nehmen. Indessen läßt sich zweierlei Positives über die Künstlerin aussagen: Erstens kann man ihr ein starkes musikalisches Empfinden nicht absprechen, zum andern zeigt ihr Programm sicheren Geschmack.

Der Pianist **Alexander Roediger** bringt ungemein viel mit. Seiner Technik gelingt Überraschendes. Sein Anschlag ist in allen Abstufungen sehr ergiebig. Vor allem spürt man, wie Roediger die Musik bis auf den Grund empfindet und aus dieser Tiefe gestalten möchte. Dann aber ist es plötzlich, als wenn Nebel die Art seines Wesens verschleierten; im Ausdruck machen sich dann Unklarheiten bemerkbar. Überraschend schnell findet aber Roediger seine beste Form wieder. Bei soviel Anlagen darf die aufrichtige Hoffnung ausgesprochen werden, für das, was hier vor allem nottut: Ausgleich.

Daß **Marcel Wittrisch** mit Liedern zeitweilig in den Konzertsaal hinüberwechselt, ist ein Zeichen für sein ernstes Streben zur Vertiefung und Verfeinerung. Aber natürlich bleibt er auch hier ein Ritter von hohem C. Er gibt den Liedern sozusagen Scheinwerferglanz, den ja die Bühne stets braucht. Im wesentlichen bezaubert auch hier der herrlich getönte Glanz seiner Stimme, wenngleich Wittrisch auch sehr gern mit hauchenden Pianissimos arbeitet. Im Programm beschränkte sich Wittrisch auf das Geläufige, wenn man nicht Lieder von Schillings und Gretschaninoff als etwas Außergewöhnliches ansehen will. Daß sich Wittrisch die Begleitung Michael Raucheisens gesichert hatte, machte sich in der Richtung einer starken Verfeinerung bemerkbar.

Ohne Zweifel ist **Karlrobert Kreiten** einer unserer begabtesten Nachwuchsspieler. Daß er sich in kurzer Zeit einen so großen Namen geschaffen hat, verdankt er zunächst seiner geradezu unheimlichen Technik. Unsere jungen Klavierspieler können technisch alle sehr viel. Aber Kreiten überragt sie sicherlich ohne Ausnahme. In welchem Zeitmaß er z. B. den Beginn von Strawinskys „Petruschka" hinlegt, das ist atemberaubend. Allerdings erreicht bei ihm die Technik beinahe jene Grenze, wo sie zur Gefahr wird. Zweifellos besteht für ihn die Gefahr, daß man über sein Klavierspiel einmal staunen wird, aber nicht eigentlich von ihm berührt oder begeistert wird. Daß er Strawinsky wieder einmal spielte, ist sehr verdienstlich. Allerdings ist und bleibt Petruschka ein Orchesterstück. Mit der instrumentalen Farbe verliert es viel, vielleicht Wesentliches, von seinen Reizen.

Der Präsident der Reichsmusikkammer Prof. Dr. P. Raabe lud zu einer **Stunde Hausmusik** in die Kameradschaft der Künstler ein und gab diesem geselligen Zusammensein durch seine Ansprache eine besondere Würze. Nach seiner, wie er selbst sagte, etwas „professoralen" Unterscheidung gäbe es drei Arten von Hausmusik; die im repräsentativen Rahmen, zum andern diejenige, die Werke der Hausmusik herausstellen wolle wie eben an diesem Abend, und drittens — die richtige Hausmusik im Kreise der Familie. Angesichts des bedenklichen Mangels an guter zeitgenössischer Hausmusik ist das Herausstellen neuer Werke ein nicht zu unterschätzendes Verdienst. Nur ist es wirklich bedenklich, sie von erfahrenen Berufskünstlern ausführen zu lassen. Es erklangen dreimal Werke von P. Graener, C. Bresgen, H. C. Schmid, A. Knab, Carl Gerhardt, Karl Marx und Paul Höffer. Das Werk von Marx ist allerdings nur eine Bearbeitung von Mozartschen Tänzen. Es kann dabei nicht verschwiegen werden, daß dieses kleine Nebenwerk Mozarts einen weiten Abstand zwischen sich und alle zeitgenössischen Werke legte. Um die Wiedergabe machten sich das Sedding-Quartett, Fred Drissen, H. Wegener, H. Hidegheti, ein Blockflötenquartett und Margarete Vogt-Gebhardt verdient.

Schon seit Jahren kämpft der **Oratorienverein unter Johannes Stehmann** einen tapferen Kampf. Das treue Ausharren wurde nun durch eine ausverkaufte, ja überfüllte Garnisonkirche belohnt. Daß die Missa Solemnis von Beethoven zur Aufführung gewählt war, stellt zweifellos den Gipfel des Mutes dar, ist es doch das allerschwierigste Werk dieser Gattung. Ziemlich leicht sind die Blößen aufzudecken, die dabei entstehen mußten. Viel wichtiger ist aber die Feststellung, daß die unendliche Liebe zur Sache und eine unwandelbare Geduld aller Mitwirkenden, besonders des Chors, über die Hindernisse mehr materieller Art so überzeugend Herr geworden sind. Entscheidend ist schließlich immer wieder nur die persönliche Einsatzbereitschaft. Sie war auch diesmal die Quelle dieser durchaus gelungenen Aufführung. Besonders fiel dabei die vor-

zügliche Stimmbildung, besonders bei den Damen auf. Das Landesorchester hatte den instrumentalen Part übernommen. M. M. Rahmsdorf, E. Wolfram, G. Treptow und A. Fischer sangen mit Inbrunst die Solorollen. Johannes Stehmann bewies durch seine Darstellung, daß er sich dem gigantischen Werke Beethovens tief verbunden fühlt.

Über die Pianistin **Amalie Iwan** ist eigentlich nichts anderes zu sagen als nach ihrem Konzert in der letzten Spielzeit. Selten einmal hat sich ein erstmaliger Eindruck so bestätigt wie bei dieser Künstlerin. Man ist wieder mitgerissen von dem Sturm ihrer durchaus geistigen Leidenschaft, fand aber gelegentlich die gegebenen Grenzen des Klanglichen bereits überschritten. Dagegen entzückte wieder ihr Anschlag bei lyrisch-zarten Stellen. Diesmal war es besonders der langsame Satz der Schumannschen *fis*-moll-Sonate, der wohl das Beste des ganzen Abends war.

Friedrich Herzfeld

Das **Strub-Quartett** spielte eine aus Brahms, Schubert und Dvořák bestehende Vortragsfolge. Ist das Emphatische, das Singen über Abgründen das Hauptcharakteristikum der Strub-Vereinigung, wie es die Darbietung des aus seinem ans „Rheingold" erinnernden, wallenden Thema emporsteigenden und dahin wieder zurücksinkenden *C*-moll-Quartetts von Brahms eindrucksvoll bewies, so liegt ihr doch auch der Schubertsche Naturklang sehr; so gab es hier Wirkungen von klassischer Anmut, zu denen mit Dvořáks op. 96 der Reiz echten böhmischen Musikantentums hinzutrat.

In der Reihe Werke älterer Meister der **Stunde der Kirchenmusik** sang der schlicht und mehr für sich selbst als für Zuhörer musizierende Chor des Lübecker Sing- und Spielkreises, Leitung Bruno Grasnick. In solider, objektiver Darbietung hörte man Motetten, Kurzmessen und Solokantaten, von denen Buxtehudes palestrinensische fünfstimmige Missa brevis und Schützsche Motetten den stärksten Eindruck hinterließen. Die Solosachen fanden in Doris Klugkist (Mezzosopran) und Hans-Joachim Bähnke (Baß) kultivierte Interpreten; die zum Teil auf alten Instrumenten ausgeführten Streicherpartien waren in guten Händen. Hermann Schelling-Berlin (Orgel) bereicherte den Abend mit Werken von Scheidt und Buxtehude.

Die **Nordische Gesellschaft** hatte zu einem Konzert mit Werken zeitgenössischer schwedischer und dänischer Komponisten unter Leitung von Prof. Willy Klasen-Kopenhagen (Klavier) eingeladen. Ingrid Åkerberg-Stockholm (Sopran), Elfriede Harder (Harfe), Eugen Morris (Violine) und Garrit Müller (Tenor) boten zahlreiche kleinere Kammermusikwerke, unter denen Axel R. Wachtmeister mit einem Duett aus seiner Oper „Prinz Siddhardâ"; Willy Klasen mit einem reizvollen Trio für Violine, Harfe und Klavier und Kurt Atterberg mit einer gespenstisch stürmenden „Ernsten Ballade" hervorragten. In Prof. Klasen lernte man einen stimmungsvoll und eindrucksstark spielenden Virtuosen kennen. Die Begleitung der Soli wurde von Wilhelm Scholz korrekt und musikalisch ausgeführt. Eigenartig, wie wenig „nordisch-herb" die Skandinavier in ihrer Musik (wie ja auch in ihrer Sprache) sind! Der Gesamteindruck des Abends war weichfarbig.

Schwerlich läßt sich eine vollendetere Ausführung des Brahmsschen Requiems denken als die durch den **Staats- und Domchor** unter der Leitung seines Direktors Prof. Alfred Sittard. Wer es nicht selbst gehört hat, glaubt vielleicht nicht, wie lieblich, gleichsam aus „himmlischen Wohnungen" dringend der höchst geschulte und doch ungekünstelte; daher so ergreifende Gesang der kleinen Kerle im Domchor wirklich klingt! Auch der Männerchor hat wiederum an Feinheit gewonnen. Der kammermusikalischen Wirkung der zart-hoffnungbeseelten Partien stand die Wucht der mit einzigartigem Maß gesteigerten Todesbetrachtungen zur Seite, und die Geschlossenheit des Ganzen ward verwirklicht wie noch nie. Das Landesorchester spielte herrlich; die schwierige Sopranpartie meisterte Gunthild Weber mit einer in allen Lagen ausgeglichenen, durch edles Legato ausdrucksvolle Linien gestaltenden Stimme. Georg Höllger (Bariton) erfüllte die Forderungen, die seine grandiose Partie an ihn stellte, nicht so ganz, wie man es angesichts der übrigen Vollendung gewünscht hätte.

Einen Kammermusikabend der Berliner Konzertgemeinde bestritt das **Pasquier-Trio** (Jean Pasquier, Violine; Pierre Pasquier, Viola; Etienne Pasquier, Violoncello) mit Werken von Schubert, Beethoven und Jean Rivier. Die Vereinigung spielt sehr weich, lyrisch, gelegentlich eleganter als es melodisch inkarnierte deutsche Gemütswallungen brauchen können. Im Solospiel entzückte jeder der drei Künstler durch seinen wunderbar schlackenlosen, modulationsfähigen Ton. Das noch haydnverwandte op. 3 Beethovens wurde mit klassischer Statik gespielt; Schuberts *B*-dur-Trio, mit einer seinem romantischen Wesen entsprechenden elastischen Dynamik vorgetragen, lag den drei Künstlern fast noch besser. Zu Hause waren sie dann in dem ihnen gewidmeten Trio des Zeitgenossen Jean Rivier. Die heutige romanische Musik stellt in ihrer beschwingten Anmut und Sinnenhaftigkeit das, man kann es ruhig sagen, notwendige Gegenstück zur kantigen gestrafften deutschen Musik dar. So erfüllt sie bei uns die wichtige Funktion des anregenden Korrelats.

Ein ereignisreicher Vortragsabend der **Hochschule für Musik** bot reife Leistungen instrumentaler und vokaler Kammermusik: Heinz Schlüter (Klasse Prof. C. A. Martienssen) verstand es, Chopins 24 Präludien op. 28 zu einem geschlossenen Zyklus zusammenzufassen und erwies sich gleichzeitig in der Einzelgestaltung als vielseitiger, Brillanz und Ausdruck vereinigender Pianist. Brunhilde Lindholz, eine erstrangige Mysz-Gmeiner-Schülerin, sang Schumann- und Brahms-Lieder mit überzeugender Erlebnisgewalt. Dann gab es etwas, das man verblüffend nennen könnte, wenn es nicht gleichzeitig so hinreißend gewesen wäre: die zwei zwölf- und vierzehnjährigen Brüder Jankoff (Wenzislaw, Klavier, Klasse Prof. Martienssen, und Lubomir, Violine, Klasse Prof. M. Strub) trugen in geschliffener Ausarbeitung die Kreutzersonate mit unvergleichlichem Feuer vor.

Ernst Boucke

Der Mozart-Schubert-Abend **Wolfgang Bruggers** hatte nichts von der Starrheit der üblichen Pianistenprogramme, jedenfalls erfreuten neben Standwerken der Meister reizvolle und weniger bekannte Kleinschöpfungen, die dankenswerte Aufgaben boten. Brugger, auch als sensibler Begleiter geschätzt, verfügt über gepflegte Anschlagskünste, feinnervige Musikalität, eine duftige, gelöst perlende Technik, und kann so mit seiner gedämpften, fast kammerkünstlerischen Gestaltungsweise als vornehmer Mozart-Interpret gelten. Die Variationen über das Lied „Unser dummer Pöbel meint" gelangen in entzückendem Miniaturenstil.

Günther Plagge widmete seinen Klavierabend einzig Schubert, bei der Vernachlässigung dieses Meisters ein löbliches Beginnen. Gleich am Anfang stand ein Werk künstlerischer Ewigkeitsgröße, die geistig schwer zu bezwingende *B*-dur-Sonate op. posth. Die Wiedergabe ließ an manchen Stellen auflauschen: der Spieler fand für das Andante Herzenstöne und atmende Melodik, für das Scherzo Lieblichkeit und Helle des Nachempfindens. Bei wuchtigeren Steigerungen vermißt man im Forteanschlag noch innere Spannung und Ausdrucksdichte. Technisch ist der Vortragende recht befähigt.

Die **Kammermusikvereinigung der Staatsoper** hat die Tradition herausgebildet, am Bußtage Schuberts Oktett op. 166 und Forellenquintett op. 114 zu spielen. Es sind Werke, die aus der Schwere und dem Ernst des Tages emporragen zu himmlischer Beseligung, zu den Wundern der ewigen Melodie. Das von Georg Kniestädt erfahren gelenkte Ensemble, dessen Bläser dem Klang die satte Grundierung heben, gestaltet mit der Sicherheit und Gelöstheit, mit dem tonlichen Schliff, der nur aus langjähriger vertrauensvoller Zusammenarbeit erwächst. Die Hörer ließen sich willig in diese Welt des Schönen entführen.

Mit stürmischem Erfolge konzertierte in der Philharmonie der **Mozart-Chor der Berliner HJ.** Die keusche Helligkeit ausgesuchter Kinderstimmen bestimmt die Klangfarbe dieser schöndisziplinierten Vokalgemeinschaft, die sich durch Zucht des Sprachlich-Vortragsmäßigen und durch Feinheit der tonlichen Abstimmung auszeichnet. Dem technisch klug vorgehenden Dirigent Erich Steffen liegt eine chorische Darstellungsart am Herzen, die die Unbefangenheit und Frische des Empfindens seiner jugendlichen Mannschaft rein bewahrt und künstlerisch stilentschlossen entwickelt. Hermann Diener und sein Collegium musicum erfreuten mit der zartstimmig-behenden Wiedergabe der Kleinen Nachtmusik von Mozart.

In der Reihe „Meister am Blüthner" erscheint die Münchener Pianistin **Emmy Braun** als Künstlerin, die sich ihrer Mittel voll bewußt ist, auf dem Podium des Beethoven-Saals. Eine durchsichtige, virtuose Technik, ausgeprägtes Rhythmengefühl und gesunde Anschlagsbehandlung geben ihrem Spiel das Zeichen. Markant profiliert Schuberts *f*-moll-Impromptu op. 142, 4, interessant abgestuft in ihrer Bizarrerie und Grazie Regers Silhouetten und Intermezzi. Die Hörer zeigten der Könnerin ihre Sympathien.

Dr. Wolfgang Sachse

Berichtigung. In dem Konzert der Kantorei der Parochialkirche, über das in Nr. 45 berichtet wurde, sang die Solosopranpartie nicht — wie irrtümlich angegeben — Traute Pallet, sondern die bestens bekannte Berliner Sängerin Margarete Kettlitz, die im letzten Augenblick eingesprungen war. — Die Schriftleitung.

Aus dem Leipziger Musikleben

Ohne Frage ist Johann Nepomuk David eine der ausgeprägtesten Persönlichkeiten im Musikschaffen unserer Zeit — kein Wunder also, wenn man der ersten Aufführung eines neuen Werkes aus seiner Feder mit Spannung entgegensieht. In dem Duo concertante für Violine und Violoncello, das in der **2. Gewandhaus-Kammermusik** als op. 19 des Komponisten zur Uraufführung kam, wählt David absichtsvoll eine Besetzung, die man in der Literatur nur sehr vereinzelt antrifft — und dies nicht ohne Grund. Aber gerade die Schwierigkeit, den Klang des hohen und des tiefen

Streichinstruments zu einem organischen Ganzen zusammenzuführen, hat den Komponisten gereizt, und zu ihrer Überwindung bietet er alle Meisterschaft eines unerhört konzentrierten Satzes von letzter kontrapunktischer Logik auf. Die Themen, die er den drei Sätzen zugrunde legt, sind auch zweifelsohne streichermäßig erfunden, in ihrer Ausarbeitung aber umgeht David das eigentliche Problem: Mit einer geradezu raffinierten Ausnutzung aller erdenklichen Möglichkeiten, von denen einige eine instrumentale Neuentdeckung darstellen, setzt er die beiden Instrumente im mehrstimmigen Spiel ein — nur wenige Takte des Werks verzichten auf Doppel- und Tripelgriffe. Dadurch wird die Spielbarkeit im äußersten Maß erschwert, und trotzdem bleibt beim Hören der Eindruck, daß die Selbstbescheidung für die Phantasie des Komponisten ein nicht leichtes Opfer bedeutet. So trägt diese Arbeit Davids den Charakter einer Studie um ein kompositorisches Problem, das wohl für alle Zeiten ungelöst bleiben wird. Max Strub und Ludwig Hoelscher erfüllten die Stimmen des neuen Werks mit leidenschaftlicher Eindringlichkeit. Gemeinsam mit Jost Raba und Walter H. Trampler fanden sie im übrigen bei Schubert (*a*-moll-Quartett) und Dvořák (op. 96) in beglückendem Maße Gelegenheit die Zauberkräfte ihres Musizierens in der Unmittelbarkeit begnadeten Schöpfertums spielen zu lassen.

Auch das **6. Gewandhauskonzert** brachte neue Musik in reichem Maße, ja sogar ein recht interessantes Experiment, denn als solches ist die Aufführung der „Kartenspiel"-Musik von Strawinsky im Konzertsaal zu bezeichnen, auch wenn sie vom Komponisten zu diesem Zweck eigens eingerichtet wurde. Es zeigte sich hier, daß der musikalische Witz dieser Klangskizzen, die ein urwüchsig starker und doch verfeinerter Schöpfergeist mit der kühlen Treffsicherheit eines Meisterschützen aufs Notenpapier geworfen hat, nicht recht verstanden wird, ohne daß der bildmäßige Eindruck der tänzerischen Darstellung ihn deutlich macht. So war man recht froh, aus dieser Welt in die Ausdrucksbereiche der Burleske von Richard Strauß hinüberzuwechseln, zumal Walter Bohle ihren Klavierpart in einem glanzvoll virtuosen Stil und mit bewundernswertem Feingefühl für den pianistischen Farbwert spielte. Die hinreißendste Gabe dieses ersten Programmteils aber war Ravels Klavierkonzert, eine Musik, deren Persönlichkeitswert nicht zuletzt aus ihrem in sprechender Klarheit geäußerten Franzosentum erwächst. Sie will von diesem Standpunkt aus verstanden sein, und die Wiedergabe machte dies leicht: Walter Bohle spielte das Stück mit echt romanischem Esprit und hinreißender Eleganz, und ebenso aufgeschlossen zeigte sich Hermann Abendroth in der Begleitung für den Stil dieser Partitur und der übrigen neuen Werke. Dem tiefen Eindringen des Dirigenten in den Geist dieser Musik entsprach eine Meisterleistung des Orchesters, die sich am Schluß des Abends in der 4. Symphonie von Beethoven dann in schönster beseelter Klarheit erneuerte.

Das erste Sonderkonzert der **Berliner Philharmoniker** im Gewandhaus zeigte in einem übermächtigen Erlebnis, wie Wilhelm Furtwängler sich mit der Urgestalt der 5. Bruckner-Symphonie auseinandersetzt. Über diese Darstellung ist in den Berliner Konzertberichten des vorigen Heftes eingehend geschrieben worden, so daß Wiederholungen unangebracht erscheinen. Die wunderbar feinen Stufungen zwischen Piano und Pianissimo, das unübertreffliche Zusammenspiel, der Klangadel der Bläser in der höchsten Kraftentfaltung, alle diese so oft gerühmten und in solcher Vollendung eben wirklich einzigartigen Züge traten in den Dienst einer künstlerischen Gestaltungskraft, die, selbst auf der Höhe überlegener Geistigkeit stehend, sich doch die Fähigkeit des schlichten Erlebens in wunderbarer Weise bewahrt hat, und die darum so elementar, im wahrsten Sinne kongenial wirkte. Eröffnet wurde der Abend mit einer geistig ebenso erfüllten und klanglich beglückend gelungenen Wiedergabe von Beethovens zweiter Leonoren-Ouvertüre. Dr. Waldemar Rosen

Aus dem Münchener Musikleben

Dem „Gedächtnis der Helden des 9. November 1923" widmete Ludwig Kabasta das zweite **Städtische Philharmonische Konzert** und begann es mit der Trauermusik aus der „Götterdämmerung". Dieser hehrsten Totenklage, die er in gewaltiger Steigerung türmte, folgte eine formstrenge, in jedem Sinne werkgerechte Aufführung der Tragischen Ouvertüre von Brahms. Die beiden packenden Eichendorff-Orchestergesänge von Hans Pfitzner „Der Weckruf" für Männerchor und „Die Klage" für Baritonsolo leiteten über zu Beethovens Eroica, der Kabasta eine ungemein flüssige, formal wie vortraglich im reinsten Ebenmaße ausgeglichene Wiedergabe bereitete. Um das Gelingen des eindrucksvollen Abends machten sich neben ihm und den glänzend disponierten Münchener Philharmonikern noch Hans Hermann Nissen als stimm- und ausdrucksmächtiger Interpret der Pfitznerschen „Klage" und die Chorgemeinschaft München hochverdient.

Das zweite **Volkssymphoniekonzert** sah als Gast Carl Ehrenberg, Münchens Musikbeauftragten, am Pult. Er bewährte sein ursprüngliches Musikertum und seine große Dirigentenerfahrung zunächst an Wagners Faust-Ouvertüre und Siegfried-Idyll, um dann mit seinem „Nachtlied" (nach Fr. Nietzsche) für Violine und Orchester bekannt zu machen, einem klar aufgebauten, klangfeinen und stimmungssatten Stück, dessen dankbarer Solopart Rudolf Schöne reiche Gelegenheit bot, seine hohe geigerische Kunst zu zeigen. Ihm ließ der Dirigent seine echt lyrisch erfundenen und empfundenen Fünf Gesänge für Sopran und Orchester, ebenfalls Erstaufführung, folgen. Armella Kleinke sang sie, wie auch drei Wesendoncklieder in dem Wagner gewidmeten Teile des Programmes, unter voller Entfaltung ihres schönen, lichten Sopranes und mit tiefer Empfindung. Als Beschluß des Abends hatte Ehrenberg, der lebhaftesten Beifall erntete, seine von anheimelnder Märchenstimmung erfüllte, harmonisch und melodisch blühende Romantische Suite gewählt, die man immer gern hört. — Das dritte Volkssymphoniekonzert unterstand wieder Adolf Mennerich, der, sich treu bleibend, auch diesmal mit einer Erstaufführung aufwartete. Ihm mußte man um so dankbarer dafür sein, als er sich für ein Werk einsetzte wie Max Trapps nach Form und Inhalt gleich meisterhaftes, musiksprühendes Violoncellokonzert, das bei aller Traditionsgebundenheit die übernommenen Elemente des konzertanten Stiles mit neuem, persönlichkeitsstarkem Leben erfüllt. Von Hermann v. Beckerath als virtuosem Solisten und Adolf Mennerich spielfreudig und einfühlsam wiedergegeben, hatte die Neuheit einen durchschlagenden Erfolg.

In München stets ein gern gesehener Gast, leitete Hans Weisbach den zweiten Abend im **Konzertring „Kraft durch Freude"**. Mit seinem ebenso gepflegten wie warmblütigen Musizieren, das überall dem Melos sein natürliches, beherrschendes Recht einräumt, verhalf er, hingebend unterstützt von dem aufs sorgfältigste und klangfüllig spielenden NS.-Reichssymphonieorchester, der einsätzigen Symphonie Nr. 7 von Sibelius, Tschaikowskys Streicherserenade und einer Haydn-Symphonie zu unmittelbarster Wirkung. Sein feines Stilgefühl und überlegenes kapellmeisterliches Können bewies er nicht weniger mit der Begleitung von Lea Piltti, der „finnischen Nachtigall", die ihren ausgezeichnet sitzenden und tragenden, reintönigen Sopran Solveigs Lied von Grieg, einigen gefälligen, musikalisch nicht eben schwer wiegenden Liedern der finnischen Komponisten Erkki Melartin und Oskar Merikanto und einer Mozart-Arie lieh. Sie konnte sich der wärmsten Aufnahme erfreuen, wie auch Hans Weisbach.

Ein Sonderkonzert der Münchener Philharmoniker stellte sich in den Dienst der **Münchener Haydn-Renaissance.** Adolf Sandberger, ihr Begründer, stand selbst am Pult und brachte, unter herzlichsten Ehrungen seiner Hörer, mehrere der von ihm aufgefundenen und für den Vortrag eingerichteten Werke Haydns zur Aufführung. An köstlichen Gaben wurden u. a. geboten ein Cembalokonzert in *Es*-dur, von Li Stadelmann mit gewohnter Meisterschaft gespielt, ein Divertimento für je zwei Oboen, Fagotte und Hörner und Symphonien in *D*- und *Es*-dur. Sandbergers Interpretation verriet mit jedem Takte sein genauestes Wissen um alle die inneren und äußeren Zusammenhänge der einzelnen Werke, war aber nichts weniger als lehrhaft, sondern immer von natürlichem Flusse und musikantischer Frische. Seine Absichten zu verwirklichen, waren ihm die Münchener Philharmoniker, die auch die ganz vortrefflichen Solisten für das Bläser-Divertimento stellten, die besten Helfer.

Immer, wenn Karl Marx mit seinem **Münchner Bach-Verein** hervortritt, überrascht er durch ein künstlerisch wertvolles, ausgetretene Gleise meidendes Programm. So nahm er sich in seinem letzten Konzert des wenig gekannten Beethoven an und führte mehrere Chorkanons, die Chorfantasie und die Kantate auf den Tod Josephs II. auf. Seine streng sachliche, gewissenhafte Art und die gründliche musikalische Schulung seiner kleinen Sängerschar verbürgten von vornherein eine stilreine, sorgsam ausgearbeitete Wiedergabe. Den Klavierpart der Chorfantasie hatte keine Geringere als Elly Ney inne, die außerdem das *G*-dur-Konzert mit überströmender Empfindungsfülle vortrug und zweifellos einen noch tieferen und reineren Eindruck mit ihrer Kunst geübt hätte, würde sie nicht wieder das Experiment — und ein solches wird es immer bleiben — gewagt haben, ohne Dirigenten zu spielen. Wie Henny Wolff und Hans Heinz Hamer, die Solisten der Trauerkantate, hielten sich auch die Münchener Philharmoniker auf achtunggebietender Höhe.

An die glänzendsten Erscheinungen der großen Virtuosenschule der Vorkriegszeit wurde man erinnert, als der italienische Geiger **Ruggiero Ricci** im ersten Solistenkonzert der Münchener Philharmoniker mit einer ans Wunderbare grenzenden technischen Fertigkeit drei Konzerte (Mozart, Paganini, Tschaikowsky) spielte. Adolf Mennerich und seine Philharmoniker begleiteten den jugendlichen Künstler, der nicht endenwollende Beifallstürme erntete, mit verständnisvoller Einfühlung. Dr. Willy Krienitz

Westdeutsches Musikleben

Köln

Konzerte. Das Präambulum der Gürzenichkonzerte — ihre Zahl ist für diesen Winter von zehn auf fünfzehn erhöht, in ihrer Verwaltung sind unter dem Vorsitz von Geheimrat Brecht neue organisatorische Maßnahmen durchgeführt worden — war von verhaltener, innerlich weitgespannter Art: Hölderlins schwermütiger, sehnsuchtserfüllter und von herber Größe und hymnischer Kraft erfüllter Geist gab ihm Gepräge. Das „Schicksalslied" in der Vertonung von Brahms und „An die Hoffnung" in der Vertonung von Reger führten den Stimmungsgehalt weiter zu der „Rhapsodie" von Brahms. Unter der Leitung von Generalmusikdirektor Prof. Eugen Papst zeigte sich der Gürzenichchor auf einer kaum noch zu überbietenden Leistungshöhe in Klanggebung und Ausdruckserfülltheit. Emmi Leisners ungemein tragfähiger, von überlegener Gestaltungskraft beherrschter Alt bot vollwertige Ergänzung. Rückte in diesem Teil die chorerzieherische Fähigkeit E. Papsts in das hellste Licht, so legte die Gestaltung von Bruckners 7. Symphonie im zweiten Teil Zeugnis ab von der Reife seines künstlerischen Ausdruckswillens. Gestützt auf das so hochstehende, mit innerer Ergriffenheit musizierende Orchester, gab er der Symphonie in Gehalt und Gestalt die lebensvolle Verwirklichung der in ihr ruhenden Energien.

Zu einem virtuosen, die kammermusikalischen Fähigkeiten des Orchesters erhärtenden Bravourstückchen wurde Rossinis Symphonie „La scala di seta", die das 2. Gürzenichkonzert einleitete, ein Gegenstück zu Trapps den Abend beschließender 5. Symphonie, die charakterisiert ist durch die Freude an blühender Melodik und an rhythmischer Schwungkraft, deren Urgrund jedoch in tieferen seelischen Bezirken ruht. Prof. Papst gab beiden Werken die adäquate künstlerische Form; er erwies sich weiterhin als geschmeidiger und straff zusammenfassender Begleiter in Mozarts *Es*-dur-Klavierkonzert und der Burleske von Strauß. Walter Gieseking gab den so gegensätzlichen Werken vollendeten Ausdruck. Die sieben Konzertabende der NS.-Gemeinschaft „Kraft durch Freude" in Zusammenarbeit mit dem Reichssender Köln haben sich die Aufgabe gestellt, das Verständnis für die Symphonie zu wecken auf dem Wege der Darbietung von Lied und Tanz. Bei Bach, Händel und Gluck erwies das Große Rundfunkorchester unter der straffen Leitung von Rudolf Schulz-Dornburg seine vorzüglichen musikantischen Qualitäten. Einen Höhepunkt der Darbietungen bildete das „Don Juan"-Ballett, dargestellt von der Münchener Günther-Tanzgruppe unter Führung von Maja Lex.

Aus Anlaß ihres fünfundzwanzigjährigen Bestehens veranstaltete die um das Musikleben der Stadt Köln hochverdiente Westdeutsche Konzertdirektion ein Festkonzert (1. Meisterkonzert), das durch die Mitwirkung des großen Orchesters des Reichssenders Köln noch besondere Bedeutung erhielt. Im 2. Meisterkonzert begrüßte man als hochgeschätzten und wohlvertrauten Gast Alfred Cortot. Schumanns Kreisleriana und Werke von Chopin vermittelten wieder unvergleichbare, in ihrer Wesensart schon oft gewürdigte künstlerische Offenbarungen. Im Zusammenspiel mit dem Violoncellisten Pierre Fournier lernte man Cortot als feinfühligen Kammermusiker kennen. A. Weber

Bonn

In diesem Winterhalbjahr hatte die Oper das erste Wort. Schon um die Mitte des September brachte Intendant Curt Herwig im Stadttheater als erste Vorstellung Wagners Lohengrin heraus, eine Wahl, die nach verschiedenen Seiten hin sich als ebenso aufschlußreich wie vorteilhaft erwies. Ging es ihm zunächst um eine möglichst repräsentative Eröffnung der Spielzeit, so darf man ihm bestätigen, daß die Wiedergabe die Bezeichnung „Festaufführung" durchaus verdiente. Dann aber ergab sich so auch die denkbar günstigste Gelegenheit, die Geschlossenheit seines Ensembles, das er in der kurzen Zeit seit Herbst 1933 bis heute aus dem Nichts zu einem mit Recht vielbeachteten Faktor im Musikleben des Rheinlands entwickelt hat, an einer bedeutenden Aufgabe aufzuzeigen. Dabei konnte man die erfreuliche Feststellung machen, daß die Wahl der beiden Neuverpflichteten — es handelt sich um einen Helden- und Charakterbariton und einen seriösen Baß — sich geradezu als ein Glücksfall herausstellte. Will Ribbert als König und Kurt Theo Ritzhaupt als Telramund erwiesen sich mit ihren schönen, leistungsfähigen und vortrefflich durchgebildeten Stimmen und gepflegten Vortrags- und Darstellungsmanieren in hohem Grade als bestimmend für das Niveau der Aufführung, wobei allerdings nicht vergessen werden darf, daß die Bühne seit dem vorigen Jahr in Oskar Röhling auch einen Heldentenor besitzt, der, mit einem strahlenden, ausdrucks- und umfangreichen Organ begabt, in der Titelrolle zeigte, daß in dieser Spielzeit auch seine darstellerischen Fähigkeiten schöne ausgeglichene Leistungen erwarten lassen. Als Elsa und Ortrud offenbarten Else Hinkel und Käthe Koenigs in Stimme und Haltung ihre vortreffliche Eignung für große lyrische und dramatische Charakterrollen.

Inzwischen sind dem Lohengrin drei weitere „Erstaufführungen" der jungen Opernbühne gefolgt: „Die lustigen Weiber von Windsor" von Nicolai, Ottmar Gersters „Enoch Arden" und Suppés „Boccaccio". Und gern nahm aus ihnen der Kunstbetrachter die Überzeugung mit, daß auch die übrigen Fächer alle mehr oder weniger vortrefflich besetzt sind. Als lyrischer Tenor hat bereits früher Anton Lehmbach in verschiedenen Rollen durch sein vornehmes, dezentes Auftreten und die saubere Behandlung seines in allen Lagen gleichmäßig durchgebildeten Organs auf sich aufmerksam gemacht. Ein gleichwertiges Widerspiel findet seine Kunst in der immer überzeugender auch im Ziergesang sich entwickelnden Sopranistin Trude Wüsten. Ihnen zur Seite wären der lyrische Bariton Gustav Grefe, die, jede in ihrer Art ausgezeichneten Opern- und Operettensoubretten Änne Pfirschinger und Hannele Graebener, sowie als Tenor- und Baßbuffo Peter Brodesser und Karl Banzhaf als zuverlässige Stützen des Ensembles zu nennen. Die Tanzgruppe betreut an Stelle der nach Freiburg verpflichteten Mia Sema ihr bisheriger Partner Herbert Parker mit der ebenfalls neuverpflichteten Solotänzerin Leonie Renoldi und Christel Wiß, die bereits beide bei verschiedenen Gelegenheiten verheißungsvolle Proben eines gediegenen Könnens ablegten. Als Spielleiter baut Curt Herwig seine Bühnenbilder in der Regel selbst mit stilsicherem Blick, geschmackvollem Farbensinn und phantasievoller Raumgestaltung. Die zu Boccaccio und den Lustigen Weibern schuf im gleichen Sinn August Emrich, der dabei dem tüchtigen, jungen Spielleiter Carl Martin Renner vortrefflich in die Hände arbeitete. Am Pult wirken nach wie vor mit Umsicht und überzeugender Gestaltungskraft der Städtische Musikdirektor Gustav Classens (Enoch Arden) und als „musikalischer Oberleiter" Hans Kracht (Lohengrin). Die beiden anderen Aufführungen lagen in der Hand des neuverpflichteten jungen Ersten Kapellmeisters und Chordirektors Werner Ellinger, der sich als ein zielsicherer, verständnis- und temperamentvoller Ausdeuter erwies und auf dessen weitere Entwicklung man gespannt sein darf, zumal im Städtischen Orchester ein ganz hervorragender Instrumentalkörper zur Verfügung steht. Theodor Lohmer.

Oberhausen

Für den neuen Konzertwinter hat Werner Trenkner wieder die Leitung der städtischen Konzerte übernommen und damit dem unpassend empfundenen Zustand ein Ende gemacht, daß zwei Männer sich in die verantwortliche Leitung des Konzertlebens teilten. Der überaus zahlreiche Besuch des ersten Abends und der begeisterte Empfang, den man dem Dirigenten bereitete, zeigten, wie sehr das Oberhausener Publikum diese Lösung begrüßt. Alfred Hoehn stand mit der Wiedergabe von Beethovens *Es*-dur-Klavierkonzert im Mittelpunkt des Programms. Seine männlich herbe Art der Deutung war überzeugend. Werner Trenkner begleitete das Werk in der gleichen strengen und heroischen Auffassung. Brahms' Haydn-Variationen erfuhren eine liebevolle Ausdeutung. Die Aufführung der 1. Symphonie von Richard Wetz liegt im Zuge einer schon vor Jahren hier begonnenen Pflege der Werke des Erfurter Meisters und Lehrers Trenkners. Wetz wird im Laufe des Winters noch einige Male zu Worte kommen. Dieses Werk offenbarte, wie andere schon in früheren Konzerten, daß Wetz eine Musikerpersönlichkeit ist, die wirklich etwas zu sagen hat. Seine Ausdrucksweise ist jedoch so sehr mit Bruckners Sprache verwandt, daß man zu Vergleichen zwischen beiden gezwungen wird. Dabei stellt man fest, daß Wetz die kühnen Bogen einer Brucknerschen Linienführung nicht mit dem Leben erfüllt wie der unerreichte Meister selbst. Trenkner widmete dem Werk seine ganze Sorgfalt und ließ es in Brucknerschem Geiste erklingen. Die sichtlich ermüdete Zuhörerschaft spendete reichlichen Beifall, der jedoch wohl mehr dem beliebten Dirigenten und dem sauber musizierenden „Städtischen Orchester" galt, das zum ersten Male unter diesem Namen auftrat.

Der Greizer Stadtorganist Alfred Schäufler bereitete einer zahlreichen Zuhörerschaft mit Werken von Bach und Reger eine wahre Feierstunde. Die Singgemeinde unter K. H. Schweinsberg sang zwei Bachsche Motetten.

Die im Vorjahre glückhaft begonnene Pflege der Oper wurde mit einer gelungenen Fidelio-Aufführung fortgesetzt. Für die Inszenierung hatte man Günther Rennert (Wuppertal) als Gast gewonnen. Seine Führung erzielte eine geschlossen und klar ablaufende Handlung, in der er den dramatischen Spannungen bis ins Letzte gerecht wurde. Heinz Anraths hielt Solisten, Chor und Orchester mit führender Hand zusammen und erreichte ein sauberes und profiliertes Musizieren. Hanna Zahlmanns Leonore ragte gesanglich über das Ensemble hervor. Einen ergreifenden Florestan

sang der junge Paul Schade. Theo Heidmann mit fülligem Baß gab einen biederen Rocco. Sehr sauber sangen die von Paul Arnsperger vorbereiteten Chöre. Es bestätigte sich wieder einmal der Satz, daß mit Ernst und Hingabe sehr viel erreicht werden kann. Die Aufführung berechtigt zu den schönsten Hoffnungen.

Hermann Spratte

Remscheid

Das Remscheider Stadttheater, in dem auch die städtischen Konzerte stattfinden, hat während der Sommermonate eine grundlegende Neugestaltung erfahren. Fassade, Zuschauerraum und Bühne wurden verändert, erneuert und vergrößert. In einer Feierstunde am 29. Oktober 1938 wurde das neue Haus der Bürgerschaft übergeben. Gauleiter Florian bezeichnete bei dieser Gelegenheit das neue Stadttheater als ein sichtbares Zeichen nationalsozialistischen Kulturwillens und regster Aufbauarbeit, die insbesondere in Remscheid geleistet worden sei. Er betonte, daß Remscheid hinsichtlich seiner Musikpflege, vor allem der zeitgenössischen Tonsetzer, geradezu Vorbild im Gau Düsseldorf sei. Es sei daher nicht verwunderlich, daß der Vizepräsident der Musikkammer, Paul Graener, durch sein Erscheinen die enge Verbundenheit der deutschen Komponisten mit Remscheid und Schloß Burg bekunde. Nach der „Vaterländischen Ouvertüre“ von Reger spielte das Bergische Landesorchester unter Horst Tanu Margraf eine eigens für die Einweihung des Hauses geschriebene, mit viel Beifall aufgenommene „Festliche Musik“ von Erich Anders.

Am nächsten Tage überzeugte eine Aufführung des „Lohengrin“ von den neuen Möglichkeiten, die sich den künstlerisch Schaffenden im neuen Hause bieten. Intendant Hanns Donadt nutzte die neue Bühnentiefe, um dem Geschehen einen in jeder Hinsicht werkgetreuen, mit dramatischer Bewegtheit durchsetzten Verlauf zu geben. Hierbei fiel besonders angenehm die vorteilhafte Stellung des großen Chores auf. Wundervolle Bühnenbilder schuf Julius Schmitz-Bous. Margraf ließ am Pult die Partitur voll ausschwingen, ohne mit der ihm eigenen Spannkraft auf ein scharfes Herausarbeiten dramatischer Höhepunkte zu verzichten. So erlebte man eine Aufführung, die für die Zukunft Bestes erhoffen läßt. An dem Erfolg war neben Annéliese Bentje und Reinhard Engels der stimmgewaltige Friedrich August Krenzer und Elsa Varena-Klusmann als Gast beteiligt. Von den übrigen Mitwirkenden ist neben Matti Berben und Heinz Haberlandt wiederum die vortreffliche Leistung des von Paul Diener geschulten Chores hervorzuheben.

Im ersten städtischen Konzert hörte man zum ersten Male die neue von der Firma Walcker als ihr 2065. Werk eingebaute Orgel. Walter Drwenski spielte einleitend die Sonate *d*-moll von Reger und nach der Rhapsodie für Orgel und Orchester von Rietz das Orgelkonzert *F*-dur von Händel. Die Zuhörer konnten sich von dem für unser Konzertleben wertvollen Gewinn überzeugen, zumal sie von so meisterlicher Hand zum ersten Male gespielt wurde.

Den Abschluß des Konzerts bildete die 4. Symphonie von Brahms, der Margraf eine innerlich erlebte, kraftvolle Gestaltung gab. Das Bergische Landesorchester, das im vergangenen Sommer in einigen wichtigen Stimmen neue Kräfte heranzog, zeigte sich bei allen Aufführungen als ein disziplinierter, allen Schwierigkeiten gewachsener Klangkörper, der unter der zuchtvollen Erziehungsarbeit seines Dirigenten nunmehr zu einem ersten Orchester des Westens geworden ist.

So äußerte sich der Dank der Remscheider Konzertgemeinde nach dem ersten Konzert auch in stürmischen Huldigungen für das Orchester und seinen Leiter. Es ist sicherlich einzig dastehend, wenn in einer Rückschau auf die Konzerte von 1934—1938 festgestellt werden kann, daß die Berücksichtigung der zeitgenössischen Tonsetzer in Remscheid einen hervorragenden Anteil an den Vortragsfolgen einnimmt, so daß durchweg von drei Werken zwei von zeitgenössischen Komponisten waren. Daß sich trotzdem die Besucherzahl in erhöhtem Maße gesteigert hat, beweist, daß die bergische Bevölkerung sich eng mit ihren Komponisten verbunden fühlt und zum anderen, daß eine planvolle Erziehungsarbeit eine Brücke zwischen der Musik unserer Gegenwart und dem Hörer immer finden wird.

Dr. Rudolf Becker

Literarisches

Verlag Fr. Kistner & Siegel, Leipzig.

Werner Neumann: J. S. Bachs Chorfuge. Bd. 4 der Schriftenreihe des Staatlichen Instituts für Deutsche Musikforschung.

Unabhängig von der vor einem Jahr erschienenen Arbeit von Eugen Thiele über dasselbe Gebiet setzt Neumann ähnlich wie Thiele seine Untersuchung nicht vom historisch Analogen her an, sondern von dem in jedem zu untersuchenden Werk gegebenen Grundmaterial, mit dessen Hilfe der „Großformwerdung“ des jeweiligen Werks in exakter phänomenologisch-psychologischer Analyse nachgespürt wird. So wie bei Thiele „den Kern der Betrachtung ... die Erhellung des schöpferischen Vorgangs“ bildet, will Neumanns Formanalyse als „lebendiges Mitvollziehen des Kompositionsvorganges“ gewertet sein. Einer einseitigen Theorie von der reinen Wortgezeugtheit aller Bachschen Vokalmusik setzt Neumann die Tatsache eines bedeutenden Anteils reiner Musikarchitektur entgegen und unterstreicht ferner mit Recht, daß bei Bachs Kontrapunkt nicht von absoluter Linearität, sondern nur von einer innerhalb harmonisch fest umrissener Bezirke gesprochen werden kann. Einen Widerspruch sehe ich darin, daß, während in der Einleitung es als Irrtum hingestellt wird, Bachs Vokalfuge als Übertragung der Instrumentalfuge auf das vokale Gebiet anzusehen, im Schlußwort gesagt wird, es sei „der kompositionstechnische Primat des Instrumentalsatzes (der Begleitung) über den Chorsatz in allen Fällen eindeutig erwiesen“. Im Kampf gegen die Theorie von der „Textgezeugtheit“ hat der Verfasser sich damit gegen seine eigene Ansicht von der Selbständigkeit der Vokalfuge gestellt.

Ernst Boucke

Vom Musikalienmarkt

Bärenreiter-Verlag, Kassel.

Das Quempas-Heft (Chorausgabe); **Die Quempas-Flöte; Weihnachtslieder zum Singen und Spielen am Klavier. Lob der Musik. Freundesgabe** (Jahrweiser 1939).

Das seit Jahren bewährte Quempasheft des Verlages hat durch seine kraftvollen alten Weisen im Kampf gegen weihnachtlichen Kitsch nicht an letzter Stelle gestanden. Nun liegt es in verschiedenen Neuformungen vor: einmal als Ausgabe für gemischten Chor (zum Teil mit Instrumenten) in Sätzen älterer Meister oder in damit oft erstaunlich verwandten jüngerer Zeitgenossen, ferner als Hausmusik-Ausgabe für das Singen und Musizieren (Blockflöte, Geige oder anderes Instrument) am Klavier, gesetzt von Fritz Dietrich, schließlich als „Quempas-Flöte“ in ebenfalls von Dietrich erfundenen hübschen Begleitstimmen (*c*-Flöte) zu den Melodien des Heftes. Auch diesen Neuausgaben möge guter Erfolg zu Nutzen eines wahrhaftigen weihnachtlichen Musizierens beschieden sein. — Als reizendes Geschenkbüchlein empfiehlt sich die von Alfred Klose hübsch zusammengestellte Sammlung alten und neuen Spruchgutes zum „Lob der Musik“. Auch der wiederum würdig und mit feinem künstlerischen Gefühl ausgestattete Kalender „Freundesgabe 1939“ wird alte und neue Freunde finden.

Dr. Richard Petzoldt

Verlag B. Schott's Söhne, Mainz.

Heinrich Sutermeister: Andreas Gryphius; Sieben Gesänge nach Worten des Dichters für Chor a cappella.

Die herbe Eigenwilligkeit der ausdrucksstarken Chöre wird um des Neuen willen, das sie in den harmonischen Beziehungen der hauptsächlich nach rein melodischen Prinzipien geführten Stimmen bringen, geschätzt werden. Neben fugierten, kanonischen und modern-homophonen vierstimmigen Partien finden sich sehr viel

zweistimmige mit Oktavierung der beiden Stimmen und Unisonopartien; Sutermeister arbeitet im Chor gern mit gekoppelten Klängen und erzielt dadurch bei aller Herbheit eine stark farbige Wirkung, zu deren Steigerung er auch Summtöne und Vokalisieren heranzieht, beides nie als äußerlich malendes, sondern den Sinn des Textes stimmungsmäßig stützendes Mittel. Der 2. Chor „De profundis“ ist eine Chorchaconne, der 3. „Weihnacht 1657“ eine Art Wiegenlied, der 4. „Frühling“, ist durch seine zwei verschiedenen Taktarten reizvoll. Von den durch den „Eingang“ und den diesen zum Teil wiederholenden „Ausgang“ zu einem Zyklus zusammengehaltenen Chören fällt der 6. „Der Verliebte“, übrigens wohl der geschlossenste, wegen des strengen Ernstes der anderen eigentlich aus dem Rahmen. — Die oft schwierige Intervalle verlangenden Chöre sind nicht leicht, geben aber den sie Einstudierenden die Genugtuung, etwas Neues zu bringen. Ernst Boucke

Verlag Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Joh. Seb. Bach: Italienisches Konzert; Partita *D*-dur; Präludium und Fuge *a*-moll. Einzeldrucke aus der Ausgabe der Bach-Gesellschaft.

Oft genug haben Cembalisten und Pianisten, wenn sie sich vor lauter bezeichneten Ausgaben kaum noch zurechtfanden, bedauert, nicht Bachs klaren Notentext, wie ihn die Gesamtausgabe bringt, in wohlfeilen Einzelausgaben zur Hand zu haben. Dieser Wunsch ist jetzt erfüllt worden. Drei der hervorragendsten Klavierwerke des Thomaskantors liegen vor und geben in dieser neu-alten Gestalt dem Spieler erwünschte Gelegenheit, Vortrag und technische Einrichtung nach seinen eigenen künstlerischen Erfahrungen und Kenntnissen zu gestalten. Dr. Richard Petzoldt

Kleine Mitteilungen

Einer Anregung des Reichsministers für Volksaufklärung und Propaganda, Dr. Goebbels, und des Reichsorganisationsleiters der NSDAP., Dr. Ley, folgend, werden die Theater, die Film- und Varietébühnen Großdeutschlands am 25. November 1938, dem Jahrestag der Gründung der Reichskulturkammer und der NS.-Gemeinschaft „Kraft durch Freude“, zum erstenmal einheitlich einen **Volkstag deutscher Bühnenkunst** veranstalten.

Die Bewerbungsfrist um den vom Reichsminister für Volksaufklärung und Propaganda gestifteten **nationalen Musikpreis** läuft mit dem 1. Dezember d. J. ab. Der Preis wird durch den Minister alljährlich aus Anlaß der Reichsmusiktage verliehen. Zur Bewerbung zugelassen sind reichsdeutsche Pianisten und Geiger im Alter von achtzehn bis dreißig Jahren, die eine ausreichende Vorbildung nachweisen und mindestens zwei solistische Abende sowie zwei Konzerte mit Orchester bestreiten können. Meldungen zum Ausscheidungsspiel sind bis zu dem oben angegebenen Zeitpunkt an den Präsidenten der Reichsmusikkammer zu richten.

Der Deutsche Sängerbund erinnert nochmals an die **Einsendung von Männerchören** für die 5. Nürnberger Sängerwoche im nächsten Jahre. In Betracht kommen seit 1936 geschriebene, gedruckte oder ungedruckte Werke. Sie sind an die Geschäftsstelle des Deutschen Sängerbundes, Berlin-Wilmersdorf, Westfälische Straße 88, einzusenden, und zwar bis zum 1. Dezember dieses Jahres. Der Prüfungsausschuß besteht aus Musikdirektor Fritz Binder als Vorsitzer, Prof. Dr. Hugo Holle (Frankfurt a. M.), Gerhard Maß (Stuttgart), Prof. Dr. Felix Oberborbeck (Weimar) und Generalmusikdirektor Otto Volkmann (Duisburg).

Der Berliner Bildhauer Paul Bier hat im Auftrag der thüringischen Landeskirche ein **Bach-Denkmal** in Gestalt einer überlebensgroßen bronzenen Bach-Plastik geschaffen. Das Denkmal kommt im Vorraum der Eisenacher St.-Georgen-Kirche zur Aufstellung, in der Bach getauft worden ist.

Bekanntlich hat **Bernhard Shaw** seine schriftstellerische Laufbahn in den Jahren 1889/90 als Musikkritiker der Zeitschrift The Star begonnen. Kürzlich hat er sich wieder der Musikschriftstellerei zugewandt und eine größere Betrachtung über den finnischen Symphoniker Jean Sibelius veröffentlicht, den die angelsächsischen Länder unmittelbar neben Beethoven stellen. Diese neue Veröffentlichung geschah unter seinem eigenen Namen, während Shaw damals den hübschen Decknamen Corno di Bassetto benutzt hatte.

Personal-Nachrichten

Gänzlich unerwartet starb am 16. November nach kurzer Krankheit der Leiter des Landesorchesters Saarpfalz, Generalmusikdirektor Prof. **Ernst Boehe.** Der am 27. Dezember 1880 in München geborene Künstler war dort Schüler von Thuille und Louis. Von 1913—1920 wirkte er in Oldenburg, seitdem in Ludwigshafen. Er hat in diesen achtzehn Jahren das Saarpfalzorchester zu bedeutenden künstlerischen Erfolgen geführt und es zu einem

der wichtigsten Kulturfaktoren Westdeutschlands erhoben. Auch als Komponist von Orchesterwerken hat Boehe Beachtliches hinterlassen. Für seine künstlerischen Verdienste hatte er im Vorjahre den Westmarkpreis erhalten.

In seiner Heimatstadt starb am 2. November der Kölner Organist **Karl Sattler**, der als Konzertorganist ebenso wie als Orgel- und Kontrapunktlehrer sich besten Rufes erfreute.

Der in Perm geborene Pianist **Wladimir v. Papoff**, der schon seit dreißig Jahren als geschätzter Pädagoge dem Lehrkörper des Konservatoriums der Reichshauptstadt Berlin (früher Sternsches Konservatorium) angehört und namhafte Musiker zu seinen Schülern zählen darf, wurde am 23. November sechzig Jahre alt. Als Konzertgeber vor dem Kriege glänzte v. Papoff vor allem als Liszt-Spieler.

Generalmusikdirektor **Hans v. Benda**, seit einigen Jahren künstlerischer Direktor des Berliner Philharmonischen Orchesters, feierte am 22. November seinen 50. Geburtstag. Der Künstler entstammt der alten friderizianischen Musikerfamilie der Benda, deren Werken er gern in seinen Programmen Gerechtigkeit widerfahren läßt. Sowohl als Leiter des auch auf zahlreichen Auslandsreisen bejubelten Kammerorchesters der Philharmoniker wie als Organisator der Berliner Konzerte und der Konzertreisen des weltberühmten Orchesters steht Hans v. Benda an wichtiger Stelle des deutschen Musiklebens.

Theater und Oper

Amsterdam. Zur Schaffung einer bisher immer noch fehlenden nationalen holländischen Oper ist eine Stiftung ins Leben gerufen worden, der die Wagner-Vereinigung, die Gesellschaft zur Förderung der Tonkunst und der Bund holländischer Volksuniversitäten angehören. Der Stiftung wurde vom Kultusministerium volle Unterstützung zugesagt. Eine der Hauptaufgaben der vorbereitenden Stellen wird die Schaffung holländischer Opernübersetzungen sein müssen.

Bukarest. Bei ihrer zweiten Südosteuropareise erzielte die Frankfurter Oper mit einer Gesamtgastaufführung von „Figaros Hochzeit" in der überfüllten Opera Romana außerordentliche Erfolge. Die musikalische Leitung lag in Händen von Generalmusikdirektor Franz Konwitschny. In den Hauptrollen gefielen vor allem Hellmut Schweebs, Clara Ebers, Herbert Hesse, Emmy Hainmüller, Coba Wackers. Zugunsten des Neubaufonds des Bukarester Opernhauses gab das deutsche Gastorchester unter Konwitschny außerdem ein Symphoniekonzert mit Musik von Weber, Beethoven und Brahms. Die Veranstaltungen fanden als Bausteine einer wertvollen deutsch-rumänischen Kulturverständigung das rege Interesse der Regierungsstellen. Generalintendant Meißner (Frankfurt a. M.) wurde anschließend an das Operngastspiel eingeladen, die rumänische Erstaufführung von Schillers „Jungfrau von Orleans" zu inszenieren.

Duisburg. Für die Duisburger Oper hat Generalintendant Dr. Georg Hartmann das Ballett „Der Zauberer" von Alfred Böckmann (Essen) zur Uraufführung angenommen.

Köln. Die Kölner Oper bereitet Wagners „Rienzi" vor.

Reichenberg. Dr. Theodor Anton Modes, der bisherige Leiter des Deutschen Theaters in Brünn und Leiter der Sudetendeutschen Schiller-Festspiele in Eger, ist zum Intendanten des Theaters der Gauhauptstadt Reichenberg berufen worden. Da das Theater vor neue Aufgaben gestellt ist, mußte von dem ursprünglichen Plan, das Reichenberger Theater mit dem Stadttheater in Teplitz-Schönau zu verbinden, abgesehen werden. Lediglich die Opern- und Operettenaufführungen werden für die laufende Spielzeit als Gesamtgastspiele des Teplitz-Schönauer Stadttheaters unter der Leitung von Curt Hurrle durchgeführt.

Konzert-Nachrichten

Annaberg (Erzgeb.). Das 2. Meisterkonzert des Grenzlandorchesters Obererzgebirge im Grenzlandtheater in Annaberg brachte unter Leitung von Musikdirektor Karl Potansky die Variationen und Fuge über das Volkslied „Morgenrot, Morgenrot" von Gottfried Müller zu Gehör. Solistin des darauf folgenden Violinkonzerts in *a*-moll von Anton Dvořák war Marianne Tunder-Weiß (Dresden). Die 4. Symphonie von Johannes Brahms beschloß den eindrucksvollen Abend.

Baden-Baden. Im ersten Zykluskonzert Baden-Baden kam unter Leitung von Generalmusikdirektor G. E. Lessing die „Symphonische Festmusik" von Josef Meßner zur Uraufführung. — Anläßlich der Gaukulturwoche sieht das Konzert des Symphonie- und Kurorchesters Baden-Baden unter Leitung von Generalmusikdirektor G. E. Lessing die Erstaufführungen von vier Werken badischer Komponisten vor: Karl Ueter: Symphonie, Max Steidel: Rhapsodie für Solovioline und Orchester (Solist: Konzertmeister

E. J. Kiskemper), Philipp Mohler: Klavierkonzert (Solist: Prof. W. Rehberg) und Gustav Schwickert: Sinfonietta. — Das 4. Internationale zeitgenössische Musikfest Baden-Baden, das unter der Leitung von Generalmusikdirektor G. E. Lessing in der Zeit vom 31. März bis 3. April 1939 stattfindet, bringt u. a. die deutsche Erstaufführung des beim Musikfest in Venedig mit außergewöhnlichem Erfolg aufgeführten Werkes „Introduzione, Passacaglia e Finale“ von Giovanni Salviucci.

Berlin. Lilia (Violine) und Mina (lyrischer Sopran) d'Albore (Rom) geben am 29. November im Beethoven-Saal ein Konzert mit Prof. Bruno Hinze-Reinhold am Flügel. Es gelangen Werke von Vivaldi, Corelli, Scarlatti, Mozart, Beethoven, Debussy, Gretschaninoff, Strauß, Paradies, Fiocco, Sarasate zur Aufführung.

Breslau. Der zu den schönsten Barockräumen Breslaus zählende Musiksaal der Universität ist in seiner ganzen ursprünglichen Farbigkeit wiederhergestellt worden. Durch den Einbau einer neuen Orgel von der Firma Sauer, Frankfurt (Oder) mit zwei Manualen, dreißig klingenden Stimmen und fahrbarem Spieltisch, deren Disposition Oberorganist Gotthold Richter unter Bevorzugung barocker Stimmen entworfen hat, ist nun die Möglichkeit geschaffen worden, die reiche musikalische Tradition der Universität als musikalischer Verbindung zwischen Universität und Stadt wieder aufleben zu lassen. Das soll in Form von Universitäts-Musikabenden geschehen, deren erster im Dezember ältere italienische, französische und deutsche Weihnachtsmusik bringt. Daß die schlesische Musik besondere Beachtung erfahren soll, gehört zu den weiteren erfreulichen Ausblicken dieser neuen Einrichtung. A. Schmidt

Budapest. Wilhelm Furtwängler dirigierte die Budapester Philharmoniker. Das Konzert gestaltete sich zu einem künstlerischen und gesellschaftlichen Ereignis. Reichsverweser und Frau v. Horthy wohnten der Veranstaltung bei. Unter der Zuhöhrerschaft waren ferner zahlreiche Persönlichkeiten des öffentlichen Lebens und der Kunst.

Dessau. Der 1. Kammermusikabend des Dessauer Streichquartetts (Wolfg. Stavonhagen, Walter Weiß, Hans Meyer, Fritz Rupprecht) im Konzertsaal des Alten Theaters brachte die Erstaufführung des Streichquartetts in einem Satz (op. 13) von Robert Keldorfer. Das Werk wurde umrahmt von Streichquartetten Mozarts und P. Tschaikowskys.

Lauenburg i. Pom. Am Vorabend des 1. Konzertes des Winter-Semesters 1938/39 der Hochschule für Lehrerbildung spielte Prof. Dr. Georg Schumann eigene Klavierwerke. Das Hauptkonzert unter Leitung von Prof. Otto Spreckelsen verzeichnete neben Werken von Mozart, Beethoven und Wagner die Variationen und Gigue über ein Thema von Händel von Georg Schumann (op. 72), die das Landesorchester Berlin unter Leitung des Komponisten vollendet zu Gehör brachte.

Paris. Im Gaveau-Saal erspielte sich Wilhelm Kempff mit Werken von Bach, Mozart und Schubert einen vollen Erfolg.

Stollberg (Erzgeb.). Gelegentlich der Hundertjahrfeier des Männergesangvereins Stollberg 1838 kam in einem Festkonzert unter Leitung von Studienrat Max Ritter das Festoratorium von G. F. Händel eindrucksvoll zu Gehör. Solisten waren Annemarie Rauch (Sopran), Robert Bröll (Tenor) und Otto Karl Zinnert (Baß). Am Flügel wirkte Kantor Johannes Rammig, ferner stand ein Chor von 130 Sängern und ein 30 Mann starkes Orchester zur Verfügung. Rauschender Beifall war der Lohn für die vorzügliche Wiedergabe des anspruchsvollen Werkes.

Wien. Der außerordentliche Aufstieg, den das Deutsche Ärzte-Orchester Berlin unter Leitung von Generalmusikdirektor Dr. Julius Kopsch in den letzten Jahren genommen hat, führte nunmehr zur Wiederbelebung des Wiener Ärzte-Orchesters. Der Wiener Universitätsprofessor Dr. v. Jagic, der vor einiger Zeit als Gast in einem Konzert des Berliner Ärzte-Orchesters mitwirkte, hat das schon vor dem Kriege bestehende, aber seit Jahren lahmgelegte Wiener Ärzte-Orchester neu gegründet. Ein gelegentliches gemeinschaftliches Musizieren des Berliner und des Wiener Ärzte-Orchesters ist in Aussicht genommen.

Aus Künstlerkreisen

Prof. **Walter Niemann** (Leipzig) spielte in den Herbstmonaten mit großem Erfolg aus eigenen Klavierwerken in den Reichssendern Hamburg, Leipzig, München, Stuttgart, Berlin (Deutschlandsender), Breslau und wurde zum Winter von den Reichssendern Königsberg, Frankfurt und Saarbrücken eingeladen.

Heinz Anraths, der musikalische Oberleiter der Oberhausener Oper, wurde von der Stadtverwaltung München-Gladbach eingeladen im Frühjahr 1939 die „Jahreszeiten“ von Haydn im Rahmen der Cäcilienkonzerte zu leiten.

Generalmusikdirektor **Otto Volkmann** (Duisburg) wurde vom Bundesführer des Deutschen Sängerbundes in den aus fünf Mitgliedern bestehenden Gutachterausschuß des Deutschen Sängerbundes für Großdeutschland berufen.

Lilly Neitzer, die kürzlich mit Liederabenden im Memelgebiet (mit Egon Siegmund am Flügel) großen Erfolg hatte, wurde für zwei Konzerte in Porto verpflichtet, als Begleiter ebenfalls Egon Siegmund.

Herbert Collum, der Organist der Dresdener Kreuzkirche, brachte in einem Sonderkonzert als Dirigent der Dresdener Philharmonie unter dem Titel „Vier große Meister der Musik“ die *D*-dur-Suite von Joh. Seb. Bach, das Klavierkonzert in *d*-moll (K.-V. Nr. 466) von W. A. Mozart, die Partita für Orchester von Johann Nepomuk David und die Variationen und Fuge über ein Thema von Mozart (op. 132) von Max Reger zur Aufführung.

Das **Häusler-Quartett** (Erwin Häusler, Alfred Oligmüller, Fritz Geistfeld, Karl Fränkle) Bochum hatte in einem städtischen Kammerkonzert mit der Uraufführung des Streichquartetts *F*-dur op. 34 von Hermann Henrich bedeutenden Erfolg.

Das Klavierkonzert von **Hans Wedig** gelangt in diesem Jahre in Frankfurt, Oldenburg und Saarbrücken zur Aufführung, die Musik für Streichorchester in Berlin, Breslau, Hilversum und Witten.

Von **Karl Meister** kam im Saarbrücker Sender ein neues Werk, die „2. Symphonie in *d*-moll“, unter Albert Jung zur Uraufführung. Seine 1. Symphonie erklang mehrfach in Konzerten des Pfalzorchesters sowie in Sende-Aufführungen. Für 30. November steht in der Münchener Tonhalle die Uraufführung von neuer Jugendmusik Meisters bevor.

Die Sopranistin **Helma Panke** hatte bei ihrem Liederabend in München großen Erfolg. Am 30. November gibt sie ihren Liederabend im Bechstein-Saal in Berlin, ferner wurde sie für die *c*-moll-Messe von Mozart und Bach-Kantaten nach Königsberg, ferner für die *f*-moll-Messe von Bruckner und das Te deum von Kodaly mit dem Berliner Kathedralchor verpflichtet.

Hans Oscar Hieges „Motette“ a cappella „Es ist dir gesagt, Mensch“ und Orgelwerke gelangten in München (Chorgemeinschaft für Kammermusik Bernh. Beyerle und Heinz Schnauffer) und in der Darmstädter Schloßkirche (Mainzer Madrigalchor) zur Erstaufführung. Der Dresdner Madrigalchor (Otto Winter) bringt erstmalig drei Madrigale zur Aufführung.

Luise Richartz (Frankfurt) fand bereits zu Beginn dieses Konzertwinters wieder begeisterte Zustimmung, besonders in Bremen in Verdis „Requiem“, Bad Kissingen (mit den Münchener Philharmonikern) und Frankfurt in Pfitzners „Von deutscher Seele“. Die Künstlerin ist bis Ende 1938 gewonnen von den Städten Köln, Frankfurt (Museumskonzerte), Luxemburg, Hamburg, Bremen, Bochum, Kassel, Münster, Baden-Baden, Mannheim, Trier — unter den Generalmusikdirektoren Weisbach, Rosbaud, Konwitschny, Laugs u. a. m. sowie von den verschiedensten Reichssendern.

Das **„Kölner Kammertrio für alte Musik“** (Pillney, Fritzsche, Schwamberger), das zur Zeit die Vereinigten Staaten Amerikas bereist, wurde für ein Tournee in die Türkei verpflichtet. Die bisherigen Konzerte in Pennsylvanien, Virginia, Indiana und Ohio (in Chicago allein vier Konzerte!) bilden eine einzige Reihe von großen Erfolgen für die Künstler.

Die bestens bekannte Pianistin **Gertraud Dirrigl** spielt demnächst in München in der „Stunde der Musik“, außerdem auch im Nürnberger Sender.

Elisabeth Dounias-Sindermann und Prof. **Gustav Scheck** wurden vom Internationalen Künstleraustausch zu Konzerten nach Paris, Radio Paris und Goethe-Haus verpflichtet. Sie werden deutsche und französische zeitgenössische Musik für Flöte und Klavier und Klavier allein von Höffer, Jarnach, Pepping, Dandelot, Debussy und Roussel zu Gehör bringen.

Von **Fritz Brandt** (Düsseldorf) wurde im Rahmen der Gaukulturwoche auf Schloß Burg vom Goebel-Quartett das 3. Streichquartett mit sehr erfreulichem Erfolg gespielt. Das gleiche Werk wird in diesem Winter vom Salzburger Mozart-Quartett im Deutschlandsender, ferner in Paderborn und in Hamm i. W. aufgeführt. Es steht außerdem in Meiningen und in Wiesbaden auf dem Programm. In Dresden wird die während der letzten Wiesbadener Maiwoche erstaufgeführte Violinsonate Brandts erscheinen und ein neues Orgelwerk von ihm aufgeführt werden.

Verantwortlich für die Schriftleitung: Für den Teil „Berliner Musikleben“ wie für alle Berlin betreffenden Beiträge: Paul Schwers, Berlin-Südende, Doelle-Straße 48. — Verantwortlich für den gesamten übrigen redaktionellen Inhalt: Dr. Richard Petzoldt, Berlin-Wilmersdorf, Rudolstädter Straße 127. — Verantwortlich für den Anzeigenteil: Elly Schumacher, Berlin-Südende, Doelle-Straße 48. — Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel, Leipzig C 1. Erfüllungsort und Gerichtsstand Leipzig. III. Vj. D. A. 940

Wohnungs-Tafel
Künstler / Unterricht / Institute

Gesang

Sopran und Mezzosopran

Helene Fahrni Oratorien u. Lieder. Leipzig C 1 Lortzingstraße 14II, Tel. 22289

Hilde GAMMERSBACH Sopran / Oratorien-Lieder KÖLN-Roisdorf, Bonner Str. 31, Tel. Bonn 5762

Eva Gilbert-Lessmann Konzert- und Oratoriensängerin (Sopr.) Hamburg 39, Agnesstr. 37

Adine Günter-Kothé hoher Sopran SEKRETARIAT: GLIMPF BERLIN W 15, Xantener Straße 14 / Telefon 925727

Edith Laux Oratorien / Liederabende. Leipzig S 3 Kaiser-Wilhelm-Str. 69 / Ruf 33667

MARGOT MÜLLER — Oratorien • Lieder / Sopran — Hagen (Westf.), Fleyerstraße 16

HELMA PANKE — Sopran / Oratorium, Lied — München, Rosenheimer Str. 214 / Tel. 43294 Berlin-Wilmersd., Neckarstr. 1 III / Tel. 882493

ELSE REUTER-NEEB Konzert- und Oratoriensängerin - Sopran Weilburg / Lahn Adolfstraße 5, Tel. 514

ELSE RUECKER Konzert- und Oratoriensängerin — Sopran Wiesbaden, Dotzheimer Straße 51, Telefon 20897

Alle Musikalien * Alle Schallplatten Accordeons, Kleininstrumente

ED. BOTE & G. BOCK

Im Zentrum: Leipziger Straße 37 166416



Im Westen: Jetzt * Passauer Straße 1 Ecke Tauentzienstraße 241582, 248300

Stadtauslieferungsstelle der Allgemeinen Musikzeitung für Groß-Berlin

Konzert-Organisation, Künstler-Vertretung

LOLA BOSSAN

Gründerin und Leiterin des Orchestre Philharmonique de Paris. Geschäftliche Vertretung der Allgemeinen Musikzeitung. 151, Avenue Wagram, Paris XVIIe

Sopran und Mezzosopran

Marta Schilling Sopran • Lied, Oratorium Berlin-Zehld., Sven-Hedin-Str. 64 • 848622

Aenny Siben Oratorien und Lieder Frankfurt a. M., Wiesenau 11, Tel. 75637

Heddy VOSS Sopran / Berlin, Kaiserdamm 83II Wuppertal-Barmen, Brahmsstr. 4

Hilde Wesselmann Sopran—Oratorium—Lied W.-Barmen, Oberbergische Str. 64. Tel. 60000

Alt

Lore Fischer ORATORIEN / LIEDERABENDE Stuttgart W, Gaußstr. 74, Fernruf 65394

RUTH GEERS ORATORIEN — LIEDER — ORCHESTERGESÄNGE SEKR.: BERLIN-CHARLOTTENBURG 1. TEL. 345977

Eva Jürgens ALT-MEZZO W.-Barmen, Wertherhof 6, Tel. 52291

Hede WEIMANN Oratorien, Liederabende KIEL, Schillerstraße 7 / Telefon 7089

Bariton

Hans Friedrich MEYER LIED-ORATORIUM, Berlin-Neuwestend, Bolivarallee 7, Tel. 991682

Süddeutsche Konzert-Direktion Otto Bauer G. m. b. H. Leitung: Arnold Clement

München Wurzer Straße 16. Gegründet 1890
Telefon: 22795, 23537 / Telegr.-Adr.: Weltkonzert
Geschäftsstelle und Vermittlung sämtlicher Münchener Konzertgesellschaften und Chorvereine

Arrangement von Konzerten, Vorträgen, Tanzabenden im In- und Ausland.
Verlag der Musikzeitschrift Dur und Moll. Schriftleitung: Richard Würz

Dauerinserate verbürgen Erfolg!
Die AMZ. bietet günstige Sonderbedingungen

Nummer 48 · 2. Dezember 1938

Allgemeine Musikzeitung

Rheinisch-Westfälische Musikzeitung · Süddeutscher Musikkurier
Berlin · Leipzig · Köln · München
65. Jahrgang



Generalmusikdirektor

Herbert von Karajan Aachen

wurde an die Staatsoper in Berlin berufen

phot. Preim, Aachen

Postversand ab Leipzig

ALLGEMEINE MUSIKZEITUNG

Hauptschriftleitung und Geschäftsstelle: Berlin-Südende, Doelle-Straße 48 • Fernspr. 75.12 38

Telegramm-Anschrift: Musikzeitung Berlin-Südende. Bankkonto: Deutsche Bank und Diskonto-Gesellschaft, Depositenkasse L III, Berlin-Tempelhof. Postscheckkonto: Berlin 283 28. Zu beziehen durch die Geschäftsstelle Berlin-Südende, Doelle-Straße 48, und Köln a. Rh., Am Hof 30—36, sowie durch alle Musikalien- bzw. Buchhandlungen und Postanstalten.

Geschäftsstelle für die Rheinprovinz und Westfalen: Musikalienhandlung P. J. Tonger, Köln a. Rh., Am Hof 30—36; Fernsprecher 22 59 48; Postscheckkonto: Allgemeine Musikzeitung Köln 559 23 • Schriftleitung: Studienrat Alois Weber, Köln-Deutz, Markomannenstraße 12; Fernsprecher 126 74

Geschäftsstelle für München und Süddeutschland: Süddeutsche Konzertdirektion Otto Bauer, G.m.b.H., München, Wurzer Straße 16, u. Musikalienhandlung Otto Bauer, München, Maximilianstraße 5 • Stadtauslieferungsstelle für Groß-Berlin: Bote & Bock, Berlin W 8, Krausenstraße 61 • Auslieferung in Leipzig: Breitkopf & Härtel, Leipzig C 1, Nürnberger Straße 36—38 • Die Zeitung erscheint jeden Freitag, vom 15. Juli bis 1. September zweiwöchentlich • Bezugspreis durch Postzeitungsamt und den Buchhandel bezogen RM. 6.25 vierteljährlich einschließl Bestellgeld • Bei Versand nach dem Ausland werden Porto und Streifbandkosten berechnet • **Preis der Einzelnummer RM. 0.70**

Anzeigenpreise werden nach Millimeterzeilen berechnet. Zur Zeit gilt Preisliste Nr. 5 vom 1. Januar 1938. Ausführliche Auskunft auf schriftliche Anfragen
Für unverlangt eingesandte Manuskripte keine Gewähr. Rückporto ist beizufügen

Allgemeine Musikzeitung
Wochenschrift für das Musikleben der Gegenwart
RHEINISCH-WESTFÄLISCHE MUSIKZEITUNG / SÜDDEUTSCHER MUSIK-KURIER
Herausgeber: Paul Schwers

65. Jahrgang — Berlin, Leipzig, Köln, München, 2. Dezember 1938 — Nummer 48

Laienmusik = Öffentlicher Dienst

Von Dr. Kurt Zimmerreimer, Berlin

Als vor einigen Wochen eine Vereinbarung zwischen der Reichsmusikkammer und dem Deutschen Gemeindetag über die öffentliche Anerkennung bestimmter Laienkapellen als Gemeindekapellen erging, werden nur wenige hinter der knappen Pressenotiz den grundsätzlich weiter reichenden Entwicklungsgang erkannt haben. Daß Musik und Musikübung mehr als je im öffentlichen Leben stehen, scheint im allgemeinen Zug der Zeit begründet zu sein. Daß aber auch die ausgesprochene „Musikliebhaberei“, die Laienmusik, der Öffentlichkeit ebenso stark verpflichtet wird, wie jene sie immer mehr daseinsmäßig erhält, ist noch nicht deutlich in unser Dasein gedrungen. Man muß sich zu diesem Zweck eine Reihe bezeichnender Tatsachen vor Augen halten.

In einer Denkschrift über die Bedeutung des Chorwesens für die städtische Musikkultur, die den deutschen Gemeindeverwaltungen auf dem Wege über den Deutschen Gemeindetag zur Kenntnis gebracht wurde, bezeichnete 1937 das Amt für Chorwesen und Volksmusik in der Reichsmusikkammer den Laienchor als Träger des Musiklebens der Stadt. „Jede deutsche Stadt, die Wert auf ihren kulturellen Ruf legt, sollte einen Chor besitzen, der in der Lage ist, mustergültig die großen klassischen Werke deutscher Chorkunst zu pflegen. Wenn eine Stadt, die über die erforderlichen Orchesterkräfte verfügt, nicht Gipfelwerke deutscher Kunst, wie Bachs Matthäus-Passion, Händels Messias, Beethovens Missa, Haydns Schöpfung, Brahms' Deutsches Requiem aufzuführen, und zwar mustergültig aufzuführen vermag, so ist das ein Zeichen dafür, daß die städtische Musikpflege nicht in Ordnung ist.“ Das Amt verlangte die Heranziehung der Chöre bei städtischen Veranstaltungen, die kostenlose Gewährung von städtischen Räumen, die steuerliche Gemeinnützigkeitserklärung für wertvolle Choraufführungen, die möglichst billige oder kostenlose Überlassung von städtischen Berufsorchestern, schließlich direkte finanzielle Beihilfen. Zum Teil handelte es sich dabei um Forderungen, die besonders im nieder- und mittelrheinischen Westen schon Wirklichkeit geworden waren. Ungenannt blieb in dieser Denkschrift die dem Idealbild entsprechende äußere Chorgestalt, der **städtische Chor**. Er war aber deutlich genug gemeint, auf ihn steuerte die notwendige Entwicklung zu. Der soeben erschienene Band „Chormusik“ von Meyers Konzertführer enthält eine amtlicherseits durchgeprüfte Übersicht über die wichtigsten deutschen Chöre. Daraus ergibt sich, daß bereits vierundvierzig dieser Chöre als „städtische Chorvereinigung“, „städtische Singgemeinde“, „Stadtsingeschar“, „städtischer Volkschor“, „städtischer Männergesangverein“ und dergleichen dem privaten Vereinsbereich völlig entzogen sind. Ein Teil trägt die Bezeichnung erst seit kurzem; manche führen sie aber schon seit der Gründung anfangs des 19. Jahrhunderts. Dazu kommen weitere siebzehn Chöre, die durch laufende Zuschüsse, städtische Musikdirektoren, Personalunion von städtischem Musikbeauftragten und Vorstand, feste Arbeitsgemeinschaften mit staatlichen und städtischen Instituten augenscheinlich öffentlich gebunden sind. Die Gesamtzahl aller öffentlich gebundenen Chöre aber ist weit höher zu veranschlagen. Sie dürfte mehrere Hundert betragen; ungerechnet die Singgemeinschaften der Parteigliederungen und angeschlossenen Verbände, deren Bestand vom persönlichen Willen der Mitmachenden ebenfalls unabhängig ist.

Dieser Entwicklung auf dem Gebiet des Chorgesangs läuft parallel die Entwicklung der instrumentalen Laienmusik. Zwar ist sie hier nach Ursprung und Umfang scheinbar begrenzter. Während das öffentlich gebundene Chorwesen in der Hauptsache von den größeren Gemeinden des Westens ausgeht, ist die öffentlich gebundene Laienkapelle ursprünglich in den kleineren Gemeinden von Baden, Württemberg-Hohenzollern und der Ostmark zu Hause. Sie bildete sozusagen von Anfang an das „philharmonische Orchester“ des Dorfes. Den Laienmitgliedern wurden in ihrem bürgerlichen Beruf Vorteile geboten, günstige Arbeitsplätze für sie offen gehalten. Bei der Vergebung von Beamtenstellen wurden Bewerber bevorzugt, die auf Grund ihres instrumentalen Könnens nebenbei eine Musikkapelle

als Leiter oder hervorragende Spieler in Ordnung halten konnten. So entstanden Hunderte von Kapellen, fast ausschließlich Blaskapellen, die von ihrer Heimatgemeinde nach Kräften unterstützt wurden. Nicht nur durch Zuschüsse, sondern auch ideell! Das Abschneiden der Kapelle auf jedem der zahlreichen ländlichen Musikfeste war für die ganze Gemeinde eine Prestigefrage. Schnitt die Kapelle gut ab, so wurde sie vom Bürgermeister und von der ganzen Dorfbewohnerschaft im Triumph vom Bahnhof abgeholt. Schnitt sie schlecht ab, setzte es zuweilen sogar handgreiflichen Tadel. Alles in allem waren und sind diese kleinen Kapellen in ihrer Gemeinde die einzigen instrumentalen Träger der Musikkultur überhaupt. Sie waren und sind unentbehrlich bei Volksfeiern, Veranstaltungen von Staat, Partei und Gemeinde. Die Vereinbarung zwischen der Reichsmusikkammer und dem Deutschen Gemeindetag über ihre amtliche Anerkennung als Gemeindekapellen gestaltet diese Dinge so aus, daß das in vieler Beziehung vorbildliche Beispiel der guten Kapellen auch dort übernommen oder sinngemäß abgewandelt werden kann, wo es an einer entsprechenden Überlieferung noch fehlt, insbesondere im Norden des Reiches. Es steht nichts im Wege, hier z. B. an Stelle einer Blaskapelle ein Collegium musicum oder ein symphonisches Liebhaberorchester als Gemeindekapelle anzuerkennen. Durch die Begrenzung auf Gemeinden bis zu 20000 Einwohnern und die ausdrückliche Voraussetzung, daß im gleichen Gebiet keine geeignete Berufs- oder Lehrlingskapelle besteht, sind die **berechtigten Belange der Berufsmusiker** gewahrt. Es ist anzunehmen, daß die Vereinbarung in ihrer Folgewirkung einmal die „Musiklehren", soweit sie unerfreuliche Erscheinungen bilden, zugunsten eines idealen, gemeinschaftsbildenden Musizierens zurückdrängt und an die Stelle eines zwangsläufigen Musikerproletariats das sozial fest verwurzelte, einsatzfähige Liebhabertum stellt.

Nicht so ausgeprägt, aber in gleicher Weise verläuft die Umwandlung bei den vielen Betriebs- und Werkkapellen sowie bei den Werkchören. Auch sie werden immer mehr ein Organ der Betriebsgemeinschaft selbst, an Stelle des zufälligen Zusammenschlusses von Musikliebhabern innerhalb eines Betriebes. Unwesentlich ist dabei, wie auch sonst, ob die äußere Form des E. V. noch bestehen bleibt oder nicht.

Wie ist es zu alledem gekommen? Es handelt sich weit überwiegend um natürliche, folgerechte Entwicklungen, nicht etwa um doktrinär gewollte Planungen. Wie im Wirtschaftsleben der Staat nicht mehr ein lebenswichtiges Unternehmen seinem geschäftlichen Schicksal überlassen konnte, so ergab sich auch der Zwang, kulturell lebenswichtige Gebilde ohne Rücksicht auf ihre liberale Form in Pflege zu nehmen. Der Bestand des Bruno Kittelschen Chores in Berlin ist eben bei weitem nicht nur eine Angelegenheit dieses Chores; er berührt das Musikleben der Reichshauptstadt von Grund auf. Ebensowenig kann es aber eine kleine Gemeinde wie Tailfingen oder Heidenheim ihrer Laienkapelle noch überlassen, ob sie weiter besteht. Was die Liebhaber hier leisten, ist in Wahrheit öffentlicher Dienst.

Zwei große Fragen geben die genannten Tatsachen auf. Einmal die Frage nach der Freiwilligkeit des persönlichen Einsatzes des einzelnen, dann die Frage nach dem Verhältnis der „amtlichen" Musiziergemeinschaften zur Gesamtheit der ortsansässigen Vereinigungen. Grundsätzlich bleibt das anspornende Element der Freiwilligkeit für den einzelnen erhalten. Tritt er allerdings in den Kreis einer öffentlich gebundenen Musiziergemeinschaft, so übernimmt er erhöhte disziplinäre Pflichten infolge seines Ehrendienstes an der deutschen Musikkultur. Das gleiche gilt für den Chor oder die Kapelle im ganzen. Sie werden nur auf Antrag mit öffentlichen Aufgaben betraut, mögen diesen Antrag auch sonstige interessierte Stellen bewirken. Insbesondere haben sich einzelne zwangsweise Zusammenschlüsse mehrerer Vereinigungen nicht bewährt, da hiermit stets Bestandsverluste verbunden gewesen sind. Während an einem Orte wohl nur **eine** Gemeindekapelle bestehen kann, ist es möglich und auch bereits erprobt, in größeren Städten **mehrere** Chöre öffentlich zu binden. Diejenigen Chöre und Kapellen, die „nichtamtlich" sind, sollen ihrer Wirksamkeit keineswegs beraubt werden; nur werden sie in mancher Beziehung weniger hervortreten.

Letzten Endes beginnt hier ein Wandel, der für die Zukunft von großer Bedeutung sein kann. Unter den absterbenden Formen sammelt sich frisches Leben an, das die Formen von innen her erneuert. Den jungen Musikanten, die durch die Schule des Nationalsozialismus gegangen sind, wird die Laienmusik als öffentlicher Dienst von vornherein vertraut sein. Das aktive Verhältnis unseres Volkes zu Musik und Musikern wird dadurch ein anderes werden. Heute noch ist es so, daß fast jedes junge Mädchen im Besitz einer annehmbaren Stimme diese nicht zu Hause oder für eine Musiziergemeinschaft einsetzen möchte, sondern sich gern in Solistenträumen wiegt. Ein junger Mann, der anständig Flöte oder Waldhorn bläst, denkt oft gleich an gewerbliche Ausnutzung. Im Grunde ist ein solcher Standpunkt das Merkmal eines unmusikalischen, begabungsarmen Volkes. Wenn Musik bei uns wieder so selbstverständlich geworden ist, daß nicht ihr Dasein, sondern ihr Fehlen auffällt, werden auch ebenso selbstverständlich die begabte junge Stimme, der begabte junge Instrumentalist sich dem öffentlichen Ehrendienst in der Laienmusik zur Verfügung stellen. Wer dann noch über diese bereits hochgezüchteten Gemeinschaften hinausstrebt, wird und muß schon ganz Außergewöhnliches leisten. Auch die kompositorisch Schaffenden haben Gelegenheit, sich erst einmal bei Laienmusikgemeinschaften die Sporen zu verdienen, ehe sie an die ganz großen Aufgaben herangehen. Dann können wir ohne Übertreibung sagen, daß wir wieder Träger einer hohen musikalischen Volkskultur sind!

Pietro Mascagni und der „verismo"

Von Dr. Fritz Tutenberg, Chemnitz

Der 75. Geburtstag des Meisters am 7. Dezember 1938 ruft besinnliche Gedanken wach; sie kreisen um den Begriff des mit dem Schöpfer der „Cavalleria rusticana" unmittelbar verbundenen „verismo". Da diese Richtung, vorwiegend der italienischen Oper, seit Jahrzehnten teils mit einem leichten Gruseln, teils mit abgrundtiefer Verachtung angesprochen wird, lohnt es sich, dieses Vorurteil einmal auf seine Berechtigung zu untersuchen.

Der Erfolg der „Cavalleria" und ihres Meisters bei der Uraufführung am 17. Mai 1890 war unbestritten. Gleich darauf setzten sich die spitzen Federn der Fachleute in Bewegung, das neue Werk mußte klassifiziert, registriert, systematisiert und katalogisiert werden. Mit Erstaunen vernahm die Musikwelt von „neuen Tönen" in Buch und Musik. Im allgemeinen ist das so häufig vielgepriesene oder vielverlästerte Neue eigentlich nichts Neues, sondern aus zahllosen Entwicklungslinien heraus zu erklären. Wenn es besonders auffällt, so nur deshalb, weil alles im Leben dem Trägheitsgesetz unterliegt. Ist ein Werk wirklich neuartig, wird es, als das Empfinden der Mehrzahl verletzend, abgelehnt. Scheint es erträglich und artig „auf Neu" frisiert, wird es jubelnd begrüßt. Man freut sich eigentlich mehr dabei, daß man einem Erdbeben entgangen ist und ist gern bereit, den beliebten Schlachtruf „Die alten Opern sind doch besser!" fallen zu lassen und dem Komponisten zu dekretieren, daß er ein genialer Neuschöpfer sei.

Es ist für uns schwer zu verstehen, weshalb Mascagni den Weg der „Cavalleria" gleich darauf verließ. War es die Selbsterkenntnis, daß ein einmaliger Wurf sich nicht wiederholt, sich nicht wieder-

holen kann? Oder glaubte er, mit seinen folgenden Werken weiter in die Zukunft hineinzuschreiten, die doch nichts als ein Einlenken in die lange Ahnenreihe der italienischen Oper war?

Der Begriff des „verismo" aber ist nicht so sehr durch die „Cavalleria" selbst gerechtfertigt, als durch ihre Nachfolge. Scheiden wir Leoncavallo mit seinen „Pagliazzi" als beteiligten fünfzigprozentigen Aktionär an der neuen Richtung aus, so haben Puccini mit der „Tosca", „Butterfly", „Mantel", ja bis in „Gianni Schicchi" und „Turandot" hinein, d'Albert mit „Tiefland" die Entwicklungslinie aufgenommen; mit ihnen eine unendliche Zahl größerer und kleinerer Meister. Es ist aber bis heute kaum aufgefallen, daß der Ausdruck „verismo" einem Bedeutungswandel großen Ausmaßes unterlegen ist. Wenn man von der „Cavalleria" behauptete, daß die Eigenart ihres Stiles (im Libretto!!) eben die bisher in der Oper ungewohnte Schilderung des alltäglichen Lebens sei, so trifft diese Definition allenfalls noch auf „Tiefland" zu. In „Butterfly", „Tosca", „Mantel" bezeichnet man als Verismus, was nichts anderes als der krasseste „effetto teatrale", der theatralische Effekt ist. Der ist aber nicht erst durch die „Cavalleria" in die Oper hineingekommen, sondern einfach eine Erscheinung der echt romanischen Freude am augenfällig Theaterwirksamen.

Natürlich hat der krasse Effekt immer besonders stark gewirkt, weil er gegen die das Wesen der Oper mitbestimmenden Lyrismen stand. Aber gerade ihretwegen, um nicht in ihnen zu verschwimmen, hat der gesunde Theaterinstinkt den Effekt gebracht. So wurden zarte, ästhetisierende Gemüter abgeschreckt, der Verismus zum Schreckgespenst. Von da bis zur Behauptung, er sei eigentlich unkünstlerisch, war nicht mehr weit. Auch bei Verdi im „Rigoletto" (4. Akt) steht der geradezu grausige theatralische Effekt (Gildas Leiche, im Sack eingehüllt) gegen das leichte Liebeslied des Herzogs. Dies nur als Beispiel für viele. Ich will damit andeuten, daß das, was man schließlich an Hand der „Cavalleria" als Verismus bezeichnete, nichts Neues war.

Aber man ging weiter. Man suchte sich das Libretto der „Cavalleria" aus der Sphäre Zolas — und Ibsens — zu erklären. Man denke: Zola mit seinen lichtlosen Elendschilderungen, Ibsen mit seinem ins Sinnbildliche erhobenen Realismus sollen die Anreger einer durchaus gedanklich unbelasteten, von Glut und Farben strotzenden bäuerlichen Ehe- und Eifersuchtstragödie gewesen sein! Viel eher könnte man hier Mussorgskys „Boris Godunow" anführen mit den Wahnsinnsszenen des Boris, der grauenhaft eindringlichen Gestalt des Blödsinnigen. Das ist Realismus, der durch die Gleichzeitigkeit mit Dostojewskij verständlich wird. Das Werk wäre nach der heute geltenden Auffassung auch als „veristisch" zu bezeichnen — zwanzig Jahre vor der „Cavalleria" entstanden.

Was kann denn aber bei Mascagnis Meisteroper als so durchaus neuartig empfunden worden sein? Es war die kraftvolle Ursprünglichkeit, mit der sie vor unsere Augen und Ohren trat. Ein Musikant, selbst von einfachster Herkunft, schrieb sich einfach seine überschäumende Jugend von der Seele. Wenn man bedenkt, daß die Werke des alten Verdi immer vergeistigter, immer mehr jeder Äußerlichkeit abhold wurden, wenn man bedenkt, daß ringsum auf weitem Gefilde man sich in bläßlichen Nachahmungen von idealistischen- und Erlösungsopern erging —, dann ist zu begreifen, daß die „Cavalleria" nicht wegen ihrer realistischen Handlung ein Welterfolg wurde, sondern wegen ihrer Ursprünglichkeit.

Die vom Adel und Patriziertum seit ihrer Entstehung getragene Oper macht im 19. Jahrhundert einen, mit dem Verfall beider Stände zusammenhängenden Wandel durch. So lange sie für Höfe und Bürgertum bestimmt war, mußte sie sich in der idealisierten höfischen Welt bewegen; für etwas anderes, etwa für die „gemeinen Leute" hatten die beiden Stände kein Interesse. (Außer bei der Hamburger Oper, die den ersten entscheidenden Schritt in die Zukunft darstellt!) Die deutsche romantische Oper, wenn auch noch mit theatralischen Zaubereffekten behangen, lebt sich bereits — in der Zeit der auf sich selbst gestellten Privattheater, die jedem zugänglich waren — in volkstümlicher Umwelt aus: der „Freischütz", der „Hans Heiling". Wagner verläßt mit dem „Fliegenden Holländer" die gewohnte Umwelt; in den „Meistersingern" wird endgültig diese Welt als bedeutend für die Oper gewonnen. Die „Meistersinger" sind zugleich der Höhepunkt der deutschen Spieloper, die sich, wie Lortzing als deutlichstes Beispiel zeigt, nur in volkstümlichen Gefilden tummelt. Das Gleiche gilt zur selben Zeit für das Italien eines Donizetti.

Ist es nicht ganz einfach, die Umwelt der heiteren Oper auch einmal auf ein ernstes Werk zu übertragen?

Man wird mir insgesamt entgegenhalten, jene Werke eines Weber, eines Marschner, Nicolai usw. verklärten die Umwelt und hoben sie trotz ihrer Alltäglichkeit in eine höhere Sphäre. Tut das die „Cavalleria" nicht? Ein Fuhrmann singt ein formvollendetes Trinklied, die Musik teilt sich artig in wohlgeformte Nummern. Überhitzte Leidenschaften werden uns gezeigt — ganz im Opernstil. Der Zweikampf geschieht hinter der Szene, was ist da „veristisch"? Man könnte sagen, daß wir durch eine Reihe von „Scheußlichkeiten" in den folgenden veristischen Opern den Maßstab verloren haben, so daß uns Heutigen die „Cavalleria" beinahe wie eine Idylle vorkommt. Ein Publikum, das „Rigoletto" begeistert umjubelte, konnte siebenundvierzig Jahre später nicht von der Handlung einer „Cavalleria" so überrascht werden. Wenn auch eine neue Generation herangewachsen, so lebte doch das Verdische Meisterwerk unvermindert fort. Ebenso war das italienische Publikum die „effetti teatrali" gewöhnt.

Das aber ist das Schönste, was wir Mascagni zu seinem Geburtstag sagen können: er ist zu Unrecht zum Wegbahner des „Verismus" gestempelt worden, jener Richtung, die man später auf Grund der immer übertreibenden Nachfolge als unkünstlerisch ablehnte. Gesiegt am 17. Mai 1890 hat nicht die realistische Handlung, gesiegt haben das prachtvolle Jugendfeuer eines begabten Musikanten, sein unbekümmerter Griff in echtes, süditalienisches Volkstum. Obgleich er keine echten Volkslieder bringt, atmet seine Musik ihren Geist. Das klang jedem vertraut und doch zugleich „neu", weil es in dieser Art höchstens beim jungen Verdi zu hören war; aber das lag ein halbes Jahrhundert zurück und war selbstverständlich geworden.

Mascagni darf deswegen ruhig in der Reihe der Meister der großen nationalen Tonschulen genannt werden. Wie sie brachte auch er den völkischen Erneuerungsbestrebungen seinen Tribut. Verdi war der Wegbereiter des Königreichs Italien; Mascagni gehörte zu denen, die es mit erfüllt haben. Die größten Erfolge auf der Bühne sind nicht die Werke, bei denen die Verwendbarkeit eines neuen Tongeschlechts oder zum tausendstenmal die Verwendbarkeit des echten Melodrams versucht wird —, die größten Erfolge werden nicht die, bei denen ein „Kunst"werk künstlerisch vollendet gebracht wird —, sondern da, wo das Natürliche so sich mit der Kunst vermählt, daß beide zusammen wie Eins erscheinen. In Mascagnis Meisterwerk ist das Theatralische nicht Selbstzweck geblieben, sondern vollkommen dem Natürlichen untergeordnet. Dieses Natürliche einer frischen, unverbrauchten Kraft ist so ganz in die künstlerische Form gebändigt, daß uns das Werk nicht als auf „höherer Ebene sich darstellendes Leben", sondern als eben dieses Leben selbst erscheint, als in sich geschlossener Organismus von logischer Folgerichtigkeit, der doch und gerade deshalb „Kunst" wird.

Elektroakustische Geräte im Dienste der Phonetik

Von Gerhard Schwarz, Frankfurt a. M.

Die Woche des Kongresses für Singen und Sprechen in Frankfurt hat, zwar in unmittelbarem Zusammenhang mit den Referaten und gleichsam zu deren praktischer Ergänzung, — aber dennoch völlig losgelöst und eigenständig die Arbeit des Musikwissenschaftlichen Instituts der Johann Wolfgang Goethe-Universität, Frankfurt, ins Licht allgemeineren Interesses gerückt. Da ein Institut solcher Zusammensetzung und Arbeitsausrichtung in Deutschland nicht anderweitig zu finden ist, lohnt es sich, einen Blick in Aufgabengebiet und Arbeitsweise dieser wissenschaftlichen Abteilung zu tun.

Die Existenz dieses Instituts dient hauptsächlich zwei bestimmten Forschungsgebieten: der Sprachforschung und phonetischen Experimenten. Da entfällt natürlich ein großer Teil der Arbeit an die Theorie, an wissenschaftliche Aufzeichnung. Die Statistik aus unendlich vielen Beobachtungsgebieten ist mit der wertvollste Besitz des Instituts und erhöht seine Bedeutung, denn natürlich muß eine wissenschaftliche Abteilung wie diese der Theorie großen Raum geben. Daß aber ein gesundes Ausgleichsverhältnis angestrebt wird, ja vielfach schon erreicht ist, zeigt der

reiche materielle Besitz. Was die Theorie ergründet, festlegt, gegeneinander abwägt, zueinander in Beziehungen bringt, — nehmen wir an: Merkmale der Sprachen (Dialekte oder Völkersprachen überhaupt), Eigenheiten der Musik und im Musikempfinden mancher Länder, — das alles findet sein praktisches Demonstrationsmaterial in einem sehr umfangreichen Archiv von Sprach- und Musikplatten, also Originalaufnahmen, die einen genauen akustischen Eindruck geben von den Dingen, die in der Theorie zur Erörterung stehen.

Da ist es selbstverständlich, daß sich unausgesetzt Beziehungen ergeben zu den Dingen der Praxis, die natürlich noch wesentlich ausgebauter in den Räumen des Instituts dem Besucher oder gar dem Benutzer sich darbieten. Eine Sammlung von Instrumenten gibt Einblick in Entwicklungsperioden des Instrumentenbaus, ein Aufnahmeraum (er gleicht in allem dem Senderaum eines Rundfunkgebäudes) dient dazu, gewisse klassische oder vorklassische Musikliteratur, möglichst auf zeitentsprechenden Instrumenten gespielt, auf Schallplatten oder Magnetophonbänder aufzunehmen, um so ein Wiedergabe-Archiv zu schaffen, vermittels dessen der Studierende nicht nur die Musikliteratur einer früheren Zeit kennen lernen kann, sondern sie auch auf den Instrumenten, für die sie geschrieben wurde, zu hören bekommt, noch dazu in einer nach den wissenschaftlichen Ergebnissen einwandfreien, nicht durch virtuose Interessen verunstalteten Form. Wiedergabegeräte nach dem letzten Stand der Technik verbürgen eine tadelfreie Wiedergabe.

Aus diesen Voraussetzungen heraus war dieses Institut auch der ideale Raum für eine Schau der neuesten akustischen Geräte, die heute für wissenschaftliche und auch praktische Zwecke hergestellt werden und zum Teil ihre Entstehung wissenschaftlichen Anregungen und Forderungen verdanken. Und man wird immer wieder, wenn man solchen neuen Dingen gegenübersteht, eigenartig berührt. Es war doch bisher so: der Schall, also etwas, das, solange es menschliches Leben gibt, im menschlichen Bewußtsein lebt, als Folgeerscheinung körperlicher Äußerungen, oder der Sprache, des Gesangs, — dieser Schall als etwas ganz Natürliches blieb bis in unsere Zeit hinein immerhin nur eine Wahrnehmung, — hörbar zwar, aber nicht greifbar. Und das eben bis in unsere Tage, obwohl man Schallmessungen kannte und damit auch verwendbare Ergebnisse hatte. Also: der Schall, eine der wichtigsten Wahrnehmungen der menschlichen Sinne, Träger der Verständigung (Sprache), Vermittler jeglicher Empfindung (Musik, Vortrag), dieser Schall blieb etwas Transzendentes. Ein erster Schritt zur Greifbarmachung, zur Fixierung, Umwandlung und Wiederbelebung eines bestimmten Klanges war getan mit der Erfindung der Schallplatte. Dennoch war man damit nicht wesentlich hinter die Dinge gekommen. Bis sich nun auf einmal Transzendentes und Immanentes vollkommen verschoben hat. Durch die Forschung, die auf elektrischem Wege angestellt wurde und Ergebnisse von weitesttragender Bedeutung förderte. Der Ton ist nun greifbar, weil sichtbar.

Damit ist unendlich viel getan, denn das menschliche Ohr konnte als Wertmesser nicht angewendet werden, da es bei weitem den Dingen gegenüber nicht objektiv genug war. Das zeigt sich jetzt erst eben an diesen neuen Meßgeräten, die Unterschiede und feinste Unausgeglichenheiten schonungslos aufdecken, bei deren Wahrnehmung unser menschliches Ohr glatt versagt. Der Elektronenstrahl-Oszillograph, ein mit größter Trägheitslosigkeit arbeitendes Gerät (von der AEG), dessen Grundaufgabe es ist, elektrische Schwingungsvorgänge unmittelbar sichtbar zu machen, hat für Singen und Sprechen die große praktische Bedeutung, daß er Schallwellen (die über ein Mikrophon in elektrische Wellen verwandelt werden) registriert und in ihren allerfeinsten Schwankungen sichtbar, oder aber sogar in einzelnen Phasen photographierbar macht. Damit ist es möglich, Obertöne oder stimmliche Störungen bei Sängern und Sprechern festzustellen und dadurch auf ein gefestigteres Singen oder Sprechen durch visuelle Methoden hinzuarbeiten. In unmittelbarem Zusammenhang damit steht auch der Tonhöhenschreiber (ebenfalls AEG.), der trägheitslos den Augenblickswert der Melodie und somit eine Melodiekurve aufzeichnet. Darin ist der Phonetik ein wichtiges Hilfsmittel gegeben zum weiteren Ausbau der Sprachforschung, und um zeitliche Verläufe der Sprachmelodien festzustellen. Derartige festgehaltene Photogramme der Stimme (oder überhaupt von akustischen Vorgängen) dürften auch als wertvolle Ergänzung von Statistiken angesehen werden. Für elektrische und akustische Frequenzgemische dient das Tonfrequenz-Spektrometer (Siemens), das gewissermaßen als Analysator von Frequenzen, diese spektrisch selbst aus den höchsten Gemischen herauskristallisiert. Damit ist eigentlich Schall, Ton, ja selbst undefinierbares Geräusch sichtbar und meßbar geworden. Vor allem: man kann messen, vergleichen, abziehen, zerlegen, ohne auf das sehr subjektive Gehör oder auf die immer unkontrollierbare Empfindung angewiesen zu sein. Der Überwachung und dem Ausgleich der Dynamik (besonders kommt das bei Rundfunksendungen, Schallplatten- und Tonfilmaufnahmen in Frage) dient der Siemensche Tonmesser, der die untere bzw. obere zulässige Grenze der Übertragungsspannung anzeigt.

Um gleich auf noch ein Wunderwerk zu sprechen zu kommen: der Wert einer genauen Beobachtung der feinsten Vorgänge bei der Arbeit des Kehlkopfes ist vorläufig noch gar nicht abzusehen (das sei nur als eines von vielen Beispielen herausgegriffen!). Um diese Arbeit aber verfolgen zu können, bedarf es des Lichtblitzstroboskops, eines Gerätes, das in unendlich verfeinerter Form das an sich nicht mehr neue Prinzip auswertet, mit Hilfe von Kippschwingungen in einer Quecksilber-Hochdrucklampe Lichtblitze zu erzeugen, die in der Zahl ihrer Aufeinanderfolge mit der Frequenz des (zur Beobachtung gestellten) Bewegungsvorganges übereinstimmen. Das Prüffeld zeigt ein stehendes, für das Auge also bequem wahrnehmbares Bild als sogenannten stroboskopischen Effekt.

Schließlich ist noch eine Neuerung von Bedeutung: das Magnetophon. Es ist dies ein Sprechgerät, das in seiner praktischen Verwendbarkeit dem Verfahren mit Wachsplattenaufnahmen weit überlegen ist. Das Mikrophon leitet hier die Schwingungen auf ein Filmband mit magnetisierender Schicht weiter; die dann (zum Zweck der Wiedergabe) einfach ablaufen gelassen wird. Das hat einmal den Vorteil, daß solch eine Bandlitze lang genug ist, um fast eine halbe Stunde hintereinander besprochen werden zu können, dann aber läßt sich das sprechende Band an jeder Stelle anhalten und einstellen, also gewisse Teile des Besprochenen und Besungenen können (genauer, als bei Wachsplatten) herausgehoben werden. Für rein phonetische oder künstlerische Wiedergabezwecke wird sich die neue Erfindung rasch durchsetzen, — im praktischen Geschäftsleben ist das Gerät längst eingeführt als ideal einfache Apparatur für Diktate und Protokolle.

Als selbstverständlich nimmt man es hin (verwöhnt, wie man heute nun einmal ist), daß für klangliche Wiedergaben aus Übertragungen Lautsprecher zur Verfügung stehen, die als Kombinationsgeräte alle Frequenzen im richtigen Verhältnis wiedergeben. Diese sind mit Röhren untereinander automatisch gesteuert und geben in vollendeter Weise auch die feinsten Feinheiten (z. B. von großen Orchesterwerken) oder Eigentümlichkeiten (vielleicht einer berühmten Stimme) wieder.

Überhaupt darf man, ohne vorschnell zu sein, behaupten, daß alle diese modernen Hilfsgeräte der Phonetik und eines neuzeitlichen Sprach- und Gesangsstudiums bereits (so gewagt das auch klingen mag) am Ende ihrer Entwicklung stehen, denn sie lassen in ihrer idealen Arbeitsleistung keinen Wunsch mehr offen, und können als wahrhafte Universalgeräte und Wunderwerke deutscher Technik und deutschen Erfindergeistes bezeichnet werden.

Ein Erinnerungsblatt für Erich Prieger

Zu seinem 25. Todestag am 27. November

Von August Pohl, Köln a. Rh.

Als Carl Maria v. Weber bei André in Offenbach eine Handschrift Mozarts in Händen hielt, beugte er das Knie, drückte die Lippen und Stirn auf die Blätter und sagte: Wie glücklich ist das Papier, auf dem seine Hand geruht. Ähnliche Gedanken durchbeben den stillen Beschauer, wenn er in der Berliner Staatsbibliothek vor Beethovenschen Handschriften steht.

Die dort aus dem Artaria-Nachlaß aufbewahrten Manuskripte verdanken wir dem opferwilligen Eintreten Erich Priegers. Als Artaria zur Veräußerung seiner Handschriften schritt, erstand Prieger die Beethovenschen Stücke für 200000 Mark und bot sie der Preußischen Staatsbibliothek zum Kaufe an. Man lehnte zunächst ab und erst als Prieger ungefähr vier Jahre später sein Angebot zinsfrei wiederholte, erwarb man die Stücke. Aus dem

hundert Nummern zählenden Verzeichnis mögen einige Kostbarkeiten genannt sein:

Musik zu Goethes „Egmont", Christus am Ölberg, Große Fuge für Streichquartett op. 133, *Es*-dur-Trio op. 70, 2, *Es*-dur-Klavierkonzert (Fragment), Missa solemnis, Klaviersonaten op. 110, op. 111, Schlußsatz der „9. Symphonie", Taschenskizzenhefte.

Als sich Ende der achtziger Jahre Bonner Bürger zum Ankauf des Geburtshauses Beethovens zusammenfanden, war Prieger einer der tatkräftigsten Förderer. Nach Wiederherstellung der Gedächtnisstätte finden wir ihn als Hüter und Mehrer der Handschriften und Manuskripte des Meisters. Ihm mitverdankt das Beethovenhaus die Partitur der „Pastorale". Es war dies die einzige noch „greifbare" Symphonie Beethovens. Mit 60000 Mark Ankaufswert bezeichnet sie den Gipfel der Bonner Sammlung.

Erich Prieger wurde am 2. Oktober 1849 zu Kreuznach geboren. Sein Domizil teilte er zwischen Berlin und Bonn. Zu seinen Berliner Freunden gehörte Friedrich Kiel, dessen Biograph er geworden ist. Einen Teil des Nachlasses dieses Meisters überwies Prieger als Geschenk der Staatsbibliothek. Aus jener Berliner Zeit möge auch des Finderglückes Priegers Erwähnung getan sein, als er mitten in einem Haufen von Makulatur, von alten medizinischen und theologischen Werken, Haushaltungsbüchern und dergleichen, die auf dem Zimmerboden eines Privathauses zusammengeworfen waren, die Urschrift der *As*-dur-Klaviersonate von Beethoven hervorholte. In prächtigem Lichtdruck reproduziert, gab er das Werk als Faksimile heraus.

Unversiegbar war sein Idealismus! Galt es ein unbekanntes und unveröffentlichtes Kammermusikwerk aufzuführen[1]), so erlebte man es, daß Prieger ein Wiener Streichquartett nach Bonn einlud und in dem Programmheft fand man die Partitur des neuen Fundes beigedruckt, mit dem köstlichen Hinweis:

„Da bis heute keiner der großen Verleger das schwere Risiko übernommen hat, eines dieser Werkchen einmal in Partitur gedruckt zu bringen, erschien es mir nicht unangebracht, damit den ersten Versuch zu machen."

Auch der vollständige Abdruck der autobiographischen Skizze von Joseph Haydn wurde anlässig einer solchen Quartettstunde veröffentlicht.

Unter Priegers frühen wissenschaftlichen Schriften ragt die Arbeit über die angeblich Bachsche Lukas-Passion hervor, die deren Unechtheit bewies. Das Außergewöhnliche und Bedeutendste was uns sein Forscherfleiß schenkte, und seinen Namen in die erste Reihe der Beethoven-Forscher stellt, war die Wiederherstellung der ersten „Fidelio"-Partitur. Diese, von Beethoven mit „Leonore" benannt, ging verloren. Schindler berichtet, daß Beethoven kurz vor seinem Hinscheiden sich in bezug auf seine Oper geäußert hat:

... das dieses sein geistiges Kind ihm vor allen anderen die größten Geburtsschmerzen, aber auch den größten Ärger gemacht habe, es ihm daher am liebsten sei, und daß er es der Aufbewahrung und Benutzung für die Wissenschaft der Kunst vorzugsweise werth halte ...

Ein Menschenalter hindurch blieben diese Gedanken fast unbeachtet, erst Priegers Ehrfurcht und Liebe zu dem Meister führten zum Gelingen. In nahezu fünfundzwanzig Jahren war es ihm möglich, in mühsamem Suchen und Zusammenstellen aus alten Blättern und verwehten Drucken die „Leonore" zu sammeln und auf eigene Kosten herauszugeben. Besonderen Dank zollte ihm die Berliner Kgl. Oper, indem sie die „Leonore" im Jahre 1905 zum hundertjährigen Jubiläum der Uraufführung einstudierte. Dem Kenner des „Fidelio" bringt die „Leonore" eine Fülle künstlerischer Offenbarungen. In dem Vergleichen der beiden Fassungen liegt ein besonderer Reiz. Vieles ist breiter, melodischer gestaltet; dagegen der dramatischen Entwicklung weniger Rechnung getragen.

Prieger hatte beabsichtigt, seinen Nachlaß der Staatsbibliothek zu vermachen, doch wurde anders beschlossen und so gelangten die Schätze neun Jahre nach seinem Ableben im Jahre 1922 in Bonn zur Versteigerung. War dies schon nicht im Sinne der Pietät, so sorgte die Inflation dafür, daß die wundervolle Büchersammlung in alle Winde zerstob. Bei einem Dollarkurs von 7000 Mark blieb nur ein winziger Teil in deutschen Händen! Um einen Einblick in die katastrophalen Verhältnisse der Verkaufstage zu haben, sei der Zuschlagspreis zweier Werke angeführt. Die große Bach-Ausgabe (49 Bände) brachte 2 Millionen Papiermark (nicht einmal 300 Dollar); und die noch seltenere erste Ausgabe des „Musikalischen Opfers" von Bach, von dem nur ganz wenige Exemplare nachweisbar sind, 86000 Mark: gleich 12½ Dollar. An jenen Tagen suchte man vergeblich nach dem Idealismus seines einstigen Besitzers.

Beethovens „Leonore" wurde die Lebensaufgabe Priegers, die er in meisterhafter Weise gelöst hat. Das Schlußwort der Vorrede zu seiner Ausgabe möge hier seinen Platz finden:

„Möchten solche unvergleichliche Schätze nie der Kunst und dem Leben verloren gehen."

[1]) Es sei daran erinnert, daß auch die Handschrift des vor kurzem von Bücken und Hasse veröffentlichten Klaviertrios *A*-dur von Brahms (Verlag Breitkopf & Härtel) aus dem Nachlaß Dr. Erich Priegers stammte. — Die Schriftleitung.

Peer Gynt

Oper nach Ibsen von Werner Egk

Uraufführung in der Berliner Staatsoper

Es gab im Werdegang Werner Egks bisher sicher keinen entscheidenderen Augenblick als den, da er sich einen neuen Opernstoff wählte. Mit der Zaubergeige war ihm ein großer Erfolg zugefallen. Nicht nur hatte diese Oper hohe Aufführungszahlen erreicht, sondern sie hatte ihrem Schöpfer auch eine Anstellung als Kapellmeister an Deutschlands größter Opernbühne eingebracht. So viel Erfolg verpflichtete ihn natürlich für die Zukunft. Egk war sich wohl selbst bewußt, daß von seinem nächsten Werk nicht nur Verheißung, sondern Erfüllung erwartet wurde.

Egk ist eine der eigenartigsten und eigenweltlichsten Naturen unter den jüngeren Musikdramatikern. So wenig versucht werden soll, seine Persönlichkeit mit einer einzigen Aussage zu kennzeichnen, so gewiß ist, daß eine seiner hervortretendsten Eigenschaften in der Lust an der Ironie gipfelt. Aus seiner süddeutschen Heimat bringt Egk bajuvarisch-barocken Überschwang voll Würze und Lebendigkeit mit. Daß er so saftig aus dem Vollen schöpfen kann, ist zweifellos eine der Quellen seines Erfolges. Zugleich lebt aber in ihm der Drang, sich niemals ganz zu diesem Lebensüberschwang zu bekennen, sondern im Gegenteil gleich das Zerrbild des eben Gesagten daneben zu stellen, oder vielmehr: beides sich durchdringen zu lassen. Alles Gesunde, Natürliche und Kraftvolle, das Egk aussagt, wird gleichzeitig als Karikatur widergespiegelt. Verfolgt man beide Strebungen bis an die äußersten Pole, so stößt man hier auf einen unbefangenen und volkhaft gebundenen Kraftmenschen voll gesunder Natürlichkeit, dort auf einen messerscharfen Intellektualisten mit der Neigung zum Gedankenjonglieren und eben mit jener beißenden Ironie. Zum Beweis für Egks doppeltes Seelentum mit denkbar verschiedenen Vorzeichen kann man nichts Schlagenderes anführen als die Tatsache, daß seine Zaubergeige ganz verschieden aufgefaßt und aufgeführt wurde. Hier sah man in ihr nur einen großen Ulk, dort aber — und Egk scheint dieser Auffassung als der richtigen zugestimmt zu haben — eine Volksoper mit dem Streben zur Tiefe. Auch seine andern Werke bleiben immer in der Schwebe zwischen einem volkhaft gebundenen Ernst und dem Spotten und Spaßmachen darüber. Wie sehr Egk auch im persönlichen Umgang der Ironie zuneigt, hat Walter Abendroth erst im letzten Heft der AMZ. berührt.

Als Egk nun an die Wahl seines neuen Opernstoffes ging, wollte er zweifellos sein der Tiefe zuneigendes Wesen sprechen lassen. Langes Nachsinnen hatte ihn zum Stoff des „Verlorenen Sohnes" geführt. Unter den vielen Dramen, die diesen Stoff behandeln, wählte er schließlich Peer Gynt zur Vorlage für sein Werk, weil ihm diese Fassung des uralten Stoffes den musikalischen Ausdrucksmöglichkeiten am nächsten zu stehen schien. Hierin liegt allerdings ein gewisses Mißverständnis. Denn Peer Gynt ist ja nicht eigentlich das Drama des verlorenen Sohnes. In ihm geht es vielmehr — im Gegensatz zum Brand-Ibsenschen „Alles oder nichts" — um das „Sei dir selbst genug", also um die menschliche Ichsucht. Nicht daß Peer die Heimat um irgendwelcher Abenteuer willen verläßt, ist das Entscheidende. Vielmehr sind ihm diese Abenteuer „außen herum" auferlegt, weil er die wahren Werte, die sich in Solveig verkörpern, nicht erkennt. Daß er ein Träumer ist, entschuldigt ihn nicht. Peer Gynts Schuld ist sein Abwenden von der Gemeinschaft.

Hier stoßen wir auf die erste Schwierigkeit, die für die Veroperung des Stoffes entstehen mußte. Dieses „Sei dir selbst genug!" ist ein Gedanke, ein Begriff, der der Musikdeutung, ja auch nur — Musikbegleitung, schlechterdings nicht zugänglich ist. Es ist ein gedanklich-psychologisches Problem, das für Ibsen im höchsten Maße bezeichnend ist und das er in vielen Abwandlungen gestaltet hat, zu dessen Darstellung aber allein das Wort und in keiner Weise

die Musik taugt. Egk mußte darum dem Kernproblem des Ibsenschen Dramas aus dem Wege gehen und sich auf die äußere Wanderung, eben auf die Geschichte vom verlorenen Sohn, also auf die Rahmenhandlung beschränken.

Egk, der sein Textbuch selber schrieb, ließ Anfang und Ende bestehen, also den Bogen von Sólveig zu Sólveig, und zog alles Dazwischenstehende in großzügigster Weise zusammen. Hierbei verzichtete er auf die Unterteilungen Ibsens in seinem 2. 3. und 4. Akt, der übrigens seit je als der problematischste angesehen und verurteilt worden ist. Dafür stellt nun Egk das Einzelwesen Peer der großen und mächtigen Trollwelt gegenüber. Trolle sind ihm nicht nur die Insassen des Dovre-Reiches, sondern nicht minder die Gestalten, die er aus Ibsens 4. Akt entnahm. Hierbei beschränkt er sich allerdings auf die Szene mit den drei Kaufleuten an der marokkanischen Küste, fügte ihr aber eine ganz neue Gestalt ein: den Präsidenten irgendeines Staates, der aber eigentlich nur eine spaßige Einlage ist und nicht etwa mit der ungeheuren Tragik des Dr. Begriffenfeldt verglichen werden kann. Anstatt Peer Gynt bei den Araberstämmen und im Irrenhaus zu zeigen, hat Egk ein völlig neues Bild geschrieben. Es spielt in einer Hafenschänke und läßt überraschenderweise die Grüngekleidete (die dabei zu einer Rotgekleideten wurde), und den Dovre-Alten noch einmal in anderer Gestalt auftreten. Dabei trägt die Dovre-Tochter übrigens unverkennbare Züge der Anitra. Zum Beweis für seine Sündentaten läßt Egk Peer Gynt noch einmal ins Dovre-Reich zurückkehren. So kühn und gewaltsam Egks Umbau der Ibsenschen Dichtung auch ist und wenn deren geistiger Gehalt auch nicht unberührt bleiben konnte, so ist Egk im ganzen doch ungeheuer geschickt und mit einem in unserer Zeit selten gewordenen dramaturgischen Sinn an der Arbeit gewesen.

Egk hatte auch noch andere gefährliche Klippen zu umschiffen. So z. B. die vielhebige Jambussprache Ibsens, die für die Vertonung nicht zu gebrauchen war; weshalb nur einige wenige Wortprägungen Ibsens übernommen werden konnten. Wie der Begriff des „Sei dir selbst genug" gemieden werden mußte, so hatten natürlich auch alle Gestalten, die reine Begriffträger sind, wegzubleiben; außer dem Dr. Begriffenfeldt also z. B. auch der Große Krumme, der Fremde Passagier, der Pfarrer usw. Schließlich hält die bekannte Musik Griegs einige Punkte der Peer Gynt-Dichtung so eindeutig fest, daß es besser war, einem Nebeneinander auszuweichen. Solveigs Lied noch einmal zu vertonen, war schon ein großes Wagnis. Aber bei Aases Tod und bei der Morgenstimmung wäre das sicher noch schwieriger gewesen. So tat Egk recht, wenn er seine Handlungen von vornherein ohne diese Szenen aufbaute.

Im großen ganzen hatte also der Musiker Egk zwei Ausdruckswelten zu gestalten: die innerliche Lichtwelt Solveigs und die Nachtmarwelt der Trolle. So gewiß nun Egk besonders am Beginn und am Ende seines Werkes Musik von einer Innigkeit und Tiefe geschaffen hat, wie vielleicht nie zuvor, so gewiß er die Höhe seiner dichterischen Vorlage an manchen Punkten erreicht hat, und so gewiß darin das eigentlich Zukunftsweisende dieses Werkes liegt, so hat er für die Zeichnung der Trollwelt doch noch persönlichere und darum überzeugendere Klänge gefunden. Der Walzer im Dovre-Reich, in den sich nach Zaubergeigenart auch wieder viel Zweiertakt mischt, und die orgiastische Gangstermusik im Kaschemmenbilde mit ihren beispiellosen Klängen voll verzerrter Brunst, die groteske Leiermelodie des Präsidenten und anderes sind doch wieder der echteste Egk geworden. Seine Neigung zur Ironie, zu verzerrten Bildern, hat schließlich doch in stärkerer Weise triumphiert, als das vom Stoffe her gegeben war. Die Zwiespaltung der Zaubergeige ist also auch diesmal nicht gemieden worden. Scheinbar fühlte sich Egk mehr davon angeregt, daß dieser Sohn Peer an die Trollwelt verloren geht, als daß er schließlich doch aus ihr erlöst wird. Während man bei Ibsen die Trollbilder, besonders aber den 4. Akt, als wüsten Traum Peer Gynts empfindet, aus dem er beständig herausstrebt, gewinnen bei Egk diese Bilder das Gewicht der Hauptbedeutung. Dabei drängt sich einem immer deutlicher der Zweifel auf, ob Ibsens Peer Gynt wirklich ein gegebener Opernstoff ist. Seine lyrischen, der Oper zugeneigten Teile sind vielleicht für das Ganze nicht so entscheidend, wie es zunächst dünkt. Die grotesken Trollteile aber waren wohl gerade für eine Natur wie Egk allzu verführerisch.

Solche grundsätzliche Erwägungen vermögen an einem allerdings nicht zu rütteln: an der Tatsache nämlich, daß Egk zweifellos mit einem Willen zum Großen an die Arbeit gegangen ist. Wenn Egk das Beste, das in ihm lebt, auch diesmal noch nicht gefunden hat, so bleibt er noch immer eine der stärksten Begabungen auf musikdramatischem Gebiet und hat darum Anspruch auf unsere vollen Sympathien.

Es bleibt noch übrig, von der überragenden Aufführung zu berichten. Werner Egk führte die musikalische Leitung natürlich selbst, und zwar so, daß man sich eine bessere Ausdeutung nicht denken kann. In großartiger Weise wurde er dabei von dem Spielleiter Wolf Völker, der sich besonders in den Massenszenen bewährte, und von dem Bühnenbildner Paul Sträter unterstützt, dessen Szenerien von besonderer Eindringlichkeit waren. Bei den Darstellern hängt so gut wie alles vom Sänger des Peer Gynt ab. Er kommt den ganzen Abend lang nicht von der Bühne und hat so eine der umfassendsten Rollen unseres gesamten Opernrepertoirs durchzuführen. Mathieu Ahlersmeyer sang und spielte ihn. Seine herrlich dunkle und weiche Stimme spiegelt alle Wandlungen des Peer Gynt wider. Ebenso vollendet war seine schauspielerische Leistung. Käthe Heidersbach gestaltet seit je am überzeugendsten die hinnehmenden und duldenden Frauen. Darum ließ sich für die Sólveig keine geeignetere Sängerin denken. Im übrigen sind nur die Dovre-Tochter und der Dovre-Alte größere Rollen, die von Else Tegetthoff und Gustav Rödin mit packender Charakteristik dargestellt wurden. Die vielen anderen Mitwirkenden in kleineren Rollen müssen sich diesmal mit einem Sammellob begnügen. Dagegen verdient das Ballett unter Lizzie Maudrick für den hinreißenden Kaschemmentanz eine auszeichnende Note.

Friedrich Herzfeld

Fünfzigjähriges Künstlerjubiläum eines Dreiundfünfzigjährigen

In dieser Überschrift steckt keineswegs ein Rechenfehler — wie man zunächst annehmen könnte. Denn wenn man am 3. Januar 1885 geboren ist, aber schon am 15. März 1888 erstmals vor einer größeren Öffentlichkeit mit Klavierstücken von Hünten, Streaborg, Chopin und Weber konzertiert hat, ist wohl die Berechtigung zur Feier des fünfzigjährigen Künstlerjubiläums nicht abzusprechen. Raoul Koczalski — denn um ihn handelt es sich — gehört zu den wenigen Wunderkindern, die voll und ganz gehalten haben, was sie zu Anfang ihrer Laufbahn versprachen. Sehr hübsch lesen sich heute Bernhard Vogels etwa 1896 geschriebene Skizze über den jugendlichen Künstler und die darin abgedruckten ersten Kritiken. Mit phantastischer Geschwindigkeit breitete sich damals der Ruf des jungen Genies aus, und es muß wahrlich ein eigentümlicher Anblick gewesen sein, das Knäblein die Kräfte eines großen Konzertflügels bewältigen zu sehen. Aber das mitleidige Lächeln der Besserwisser verstummte gewöhnlich sehr bald ...

Durch seine Lehrer ist der aus altem polnischen Adelsgeschlecht stammende Künstler Enkelschüler von Liszt, Chopin und Moniuszko geworden. Daraus erklärt sich gewiß die Vielseitigkeit seines Interesses, und wenn ihn die Öffentlichkeit zum Chopin-Spezialisten hat stempeln wollen, wehrte sich sein Künstlertum energisch gegen die verengende Rubrizierung nach Nationalitäten. Mit Recht schrieb er einmal: „Die Wiege Eugen d'Alberts und Frederic Lamonds, zweier ganz bedeutender Beethoven-Interpreten, stand nicht in Deutschland, — Alfred Cortot, der typisch französische Künstler, ist ein herrlicher Deuter Schumannscher und Chopinscher Romantik, — Wilhelm Backhaus, der an Beethoven erprobte durchgeistigte Meister, ist trotzdem ein hervorragender Mittler von Skrjabin und Tschaikowsky, — und Walter Gieseking, der Urdeutsche, ist unvergleichlich, wenn er die Klänge eines Debussy oder Ravel aus seinem Instrument hervorzaubert."

Aber Koczalski leugnet natürlich niemals, zu den Schöpfungen seines großen Landsmanns Chopin in besonders herzlichem Verhältnis zu stehen. Dieses Verhältnis hat u. a. literarisch in sehr feinsinnigen Betrachtungen (Köln 1936) seinen Ausdruck gefunden. Auch als Komponist verbinden ihn Fäden mit jenem. Denn von frühester Jugend an war es ihm Bedürfnis, gleichsam als Ausgleich der pianistischen Tätigkeit, die Notenfeder zu führen. Heute ist er bereits bei seinem op. 125, dem 3. Klavierkonzert, angelangt. Konzerte, Kammermusik, eine Symphonie, mehrere Bühnenwerke u. a. zeugen für seinen rastlosen Eifer als Schaffender.

Als Pianist gehört Koczalski der gesamten Kulturwelt. Zahlen reden eine deutliche Sprache: sein 1000. Konzert gab er in Leipzig, sein 2000. in Köln, das 3000. im Haag. In Deutschland vor allem hat er stets eine besonders herzliche Aufnahme gefunden und schon vor dem Kriege lebte er längere Zeit hier. Seit 1935 ist Berlin sein ständiger Wohnsitz. Über den Spieler Koczalski braucht an dieser Stelle Neues nicht gesagt zu werden: jedes neue Konzert vermehrt widerspruchslos seinen Ruf als eine der höchstkultivierten Künstlererscheinungen unserer Tage.

Dr. Richard Petzoldt

Musikbriefe

Hannover

Wir pflegen unsere Musiksaison als begonnen anzusehen, wenn das Städtische Opernhaus seine Pforten geöffnet hat. Die Oper ist dann auch gleich tatkräftig ans Werk gegangen und hat außer zwei von Grund auf vorgenommenen Neueinstudierungen von „Rigoletto" und dem „Postillon von Lonjumeau" die jugoslawische Volksoper „Ero der Schelm" von Jakov Gotovac als Neuheit

herausgebracht. In der Hauptsache steht bei dieser Neuheit die Musik für den Erfolg ein, die in ihrer Inspiration stark beeinflußt ist von dalmatischen Liedern und Nationaltänzen. Malerisches Volkstum ließ in Bild und Ton die unter der Führung von Rudolf Krasselt als musikalischem Leiter und Dr. Hans Winckelmann als Spielleiter glänzend in Erscheinung gesetzte Oper vor uns aufgehen, die in den Hauptrollen ihren Darstellern Albert Weikenmeier und Anita Gura dankbare Aufgaben bot.

Auch das Konzertleben hat lebhaft eingesetzt, von dessen bedeutendsten Erscheinungen hier die Rede sein soll. So voran von den bis jetzt vorübergezogenen drei Symphoniekonzerten des Opernhauses unter Rudolf Krasselt, der mit künstlerisch vertiefter Geistigkeit die Führung in der Hand hielt und neben Symphonien von Mozart, Brahms und Dvořák auch Neuheiten nachgab: einer zu kraftvoll ausholendem farbigem Einheitsbilde anwachsenden Rhapsodischen Symphonie von Paul Juon, einer sich zu anmutiger Orchestersprache erhebenden Scarlatti-Bearbeitung des Römers Tommasini und einer Suite von Georg Vollerthun „Alt-Danzig". Vollerthuns Werk, das als Uraufführung dargereicht wurde, stellt sich als eine dem „Programm" zugeneigte Musik lebenskräftigen gedanklichen Gehalts, klarer, an der Tradition festhaltenden Form und reicher Stimmung dar und hinterließ starken Eindruck. Der solistische Anteil an dieser Konzerten entfiel auf den trefflichen Violoncellisten Gaspar Cassado, den eminenten jugendlichen Violinkünstler Ruggiero Ricci und auf die zu hoher Leistungsfähigkeit vorgedrungene hannoversche Pianistin Gisela Sott.

Weitere wertvolle, symphonische Musik wurde unserer Musikgemeinde entgegengebracht in je einem Konzerte der Dresdener Philharmonie unter Paul van Kampen (Solist: Erik Then-Bergh mit dem plastisch vollendet wiedergegebenen Beethovenschen *Es*-dur-Konzert) und des Berliner Philharmonischen Orchesters unter Wilhelm Furtwängler, ferner in einem anläßlich der Rundfunkausstellung in die Wege geleitetem Konzerte des Niedersachsenorchesters unter Otto Ebel v. Sosen, der auch die allwöchentlichen, populär gewordenen „Schloßkonzerte", die im Rundfunk übertragen werden, leitet.

Die Kammermusik wurde bislang hauptsächlich von außerhalb befruchtet, ausschließlich von Quartettgenossenschaften von Ruf, wie von dem Salzburger Mozart-Quartett, dem Stroß-Quartett (München) und dem Peter-Quartett (Essen). In geistvoller klanglicher Erscheinung breiteten sie ihre Schätze klassischer und romantischer Abkunft aus. Von unsern einheimischen Künstlern wirkte in dieser Richtung nur das von hohem Streben erfüllte Ladschek-Quartett des Opernhauses.

Verhältnismäßig starkes Angebot kam von den Rittern des Klaviers her, bei denen die Ausführung ausnahmslos auf repräsentativer Höhe stand, voran bei Walter Gieseking und dem Franzosen Robert Casadesus, Großmeistern ihrer Kunst, sodann aber auch bei dem hochbegabten Berliner Pianisten Siegfried Schulze und unseren aufstrebenden einheimischen Klavierbeflissenen Ernst Lochte und Rainer Dahlgrün. Einer Orgelkunst in Hochkultur hatten wir uns bei dem Organisten von St. Thomas, Leipzig, Günther Ramin, zu versehn.

Von Gesangsgrößen erschienen in unserm Konzertleben mit eigenen Konzerten die viel gerühmte Erna Sack und der stimmlich und gesanglich auf der Höhe stehende Berliner Tenor Walther Ludwig. Von unserm Opernhaus vereinigten sich Hilde Singenstreu und Karl Hauß zu einem gemeinschaftlichen Gesangsabend.

Von den Chorgesang pflegenden einheimischen Verbänden waren in erfolgreicher Beschäftigung mit dem altitalienischen Musikideal der Motette und des Madrigals der Hannoversche Oratorienverein unter Wilhelm Vietje und die Hannoversche Madrigal-Vereinigung unter Walter Höhn angetreten. Walter Schindler setzte mit rühmlichem Gelingen an der Spitze des Hannoverschen Singkreises seine Bach-Kantatenaufführungen fort. Am Bußtag erlebten wir eine prächtig durchgearbeitete Aufführung des „Deutschen Requiems" von einer den Hannoverschen Männergesangverein und die Singakademien von Hannover und Braunschweig umfassenden Vereinigung unter Willi Sonnen. Ihm standen stimmlich und gesanglich beherrschend Lotte Jacobi (Wiesbaden) und Hermann Achenbach (Tübingen) und in guter Disziplin das Niedersachsenorchester zur Seite. An chorischen Wirkungen konnte man auch bei dem Dresdener Kreuzchor seine ungeteilte Freude haben. Albert Hartmann

Karlsruhe

Erfreulicherweise wenden sich die Symphoniekonzerte des Staatstheaterorchesters von Jahr zu Jahr in verstärktem Maße dem zeitgenössischen Schaffen zu, wenn auch immer noch mit gewisser Vorsicht. Die Besucherschaft will zwar nicht so recht mitgehen. Sie sieht, wie vielfachen Bemerkungen aus Kreisen der Konzertbesucher zu entnehmen ist, in den neuzeitlichen Vortragsnummern ein Übel, das man eben mitnehmen muß. Was in früheren Jahren versäumt wurde, das Publikum zu dem musikalischen Schaffen unserer Zeit hinzuführen, läßt sich nicht in kurzer Zeit nachholen. (Die von einer Konzertdirektion veranstalteten Kammermusikabende bedeutender Vereinigungen bringen überhaupt kein neuzeitliches Werk!) In den Symphoniekonzerten geht man wenigstens langsam vor, die Hörerschaft in ständigem Zug zur Blickrichtung auf das Neue zu erziehen. Das zweite dieser Konzerte begann mit der Uraufführung von Variationen über ein Volkslied von Karl Marx (München), der sich vor zwei Jahren an der gleichen Stelle vorstellte. Die burleske Weise „Was wölln wir auf den Abend tun?" (1603) wird von Marx in fünfzehn Variationen frei und einfallsreich behandelt. In seinem früher hier aufgeführten Konzert für zwei Violinen mit Orchester haben wir seine lebendige Instrumentierung erkannt. Sie ist in den Variationen noch um ein Vieles gesteigert. In scharfem, oft lustigem Rhythmus fesselt er das Ohr, das allerdings eine melodische Linie vermissen muß. Die vorzügliche Wiedergabe ließ lebhaften Beifall laut werden, für den Marx selbst dankte. Solistin des Abends war Elly Ney. Ihre meisterhafte Wiedergabe von Beethovens *Es*-dur-Konzert riß das Publikum zu rauschenden Beifallsäußerungen hin. In innigstem Kontakt mit der Solistin stand der Orchesterteil. Generalmusikdirektor Joseph Keilberth liegt das Heroische, daher gelang ihm auch Brahms 3. Symphonie in ausgezeichnetem Maße. Zur gleichen Stunde (Bußtag-Abend) vereinigten sich der Madrigalchor, der Bach-Verein, das Collegium musicum mit anderen Musikbeflissenen zu einer werktreuen, sehr ansprechenden Wiedergabe des Brahmsschen „Requiem". Bei dem Eintrittspreis von 50 Pfg. (!) war das Konzert überfüllt.

Im ersten Symphoniekonzert der Staatskapelle erwarb sich Andrea Wendling mit Mozarts *A*-dur-Violinkonzert freundlichen Beifall. Der Wiedergabe ermangelte jedoch echter Mozart-Stil und das Vordringen in die seelischen Bindungen des Werkes. Ein strenges Bachsches Stück und Bruckners Neunte gaben diesem Abend die bestimmende Note. Die NS.-Gemeinschaft „Kraft durch Freude" gibt je drei Kammermusik- und Symphoniekonzerte. Zum erstenmal hörten wir hier auf ihre Einladung das Salzburger Mozart-Quartett, das sich sehr gut einführte. Für die Symphoniekonzerte ist das Orchester des Staatstheaters verpflichtet. Generalmusikdirektor Keilberth leitete das erste Konzert. Prof. Pembaur war ein vorzüglicher Liszt-Interpret. In einem eigenen Klavierabend wartete Georg Kuhlmann (Frankfurt a. M.) mit seltener gehörten Werken von Haydn, Weber, Beethoven, Schumann und Ravel auf und erwarb sich herzlichen Beifall.

Die Oper des Staatstheaters unterzog sich der Neueinstudierung des „Rienzi", des „Postillon" und der „Zauberflöte". Besetzungsschwierigkeiten haben in den vergangenen Jahren zu einem fast völligen Verschwinden Mozartscher Werke im Spielplan geführt. Die Wirkung der „Zauberflöte" kam dieses Mal mehr von der Bühne her. In den wirkungsvollen Bühnenbildern (Heinz-Gerhard Zircher) und den einem einheitlichen Stil unterworfenen Kostümen (Marg. Schellenberg) war einzig und allein der Märchencharakter der Oper betont. Jedweder weitere Firlefanz war ausgeschieden. Das Werk erhielt dadurch jene Wesensart, die heute zuträglich ist. War so die szenische Leitung Erik Wildhagens von beachtenswerter Geschlossenheit, so hätte man sich von Staatskapellmeister Köhler her einen sprühenderen Kontakt mit der Bühne und mehr Mozartsche Beschwingtheit gewünscht. Der neue Tenor Werner Schupp war als Tamino in Darstellung und Gesang gleichermaßen vortrefflich, wie zuvor in seiner ersten größeren Auftrittsrolle als Postillon. Stimmschön besetzt waren besonders die drei Damen und die drei Genien und weiter der Sarastro durch Ad. Schoepflin, die Pamina durch Hedw. Hillengaß, der Papageno durch Fritz Harlan, dem sich in Elfriede Götz eine anmutige Papagena zugesellte. Ernst Stolz

Kiel

Oper. Von der glanzvollen Aufführung der Meistersinger, mit der unsere Oper die neue Spielzeit so verheißungsvoll eröffnete, habe ich gelegentlich meiner letzten Berichte in der abgelaufenen Spielzeit bereits gesprochen. Ihr schloß sich inzwischen eine Reihe vortrefflicher Darbietungen an. In erster Linie ist hier zu nennen Verdis Meisterwerk „Aida". Auch hier trat, wie in den Meistersingern, des Generalintendanten Schulz-Dornburg vollendete Tat in der Führung von großen Massen belebter Szenen plastisch in die Erscheinung, wie denn überhaupt durch die gesamte Aufführung im Rahmen der von F. X. Scherl stimmungsvoll entworfenen Bühnenbilder frisches dramatisches Leben pulste. Daran hatten Paul Belker und das unter ihm ausgezeichnet spielende Orchester sowie die prächtig klingenden Chöre (Erwin Jamrosy) und die reich ausgestalteten Tänze gewichtigen Anteil (Elisabeth Elster). Unter den Solisten führten sich neben bewährten älteren Kräften neuerworbene Künstler vorteilhaft ein. Die beiden Frauengestalten waren bei Barbara Reitzner und Anni Andrassy bestens aufgehoben. Peter Baxewanos vermochte als Radames jugendlichfrisches, edles Stimmaterial einzusetzen, Rudolf Großmann und

Theodor Heydorn bewährten sich von neuem als zuverlässige Stützen des Ensembles. Ihnen schloß sich Wolfgang Bischoff erfolgreich an.

Daß Barbara Reitzner und Peter Baxevanos auch über ein ansehnliches Darstellungsvermögen verfügen, offenbarte sich noch mehr überzeugend gelegentlich der Aufführung von Puccinis „Tosca". Neben ihnen schuf Rudolf Großmann in der Verkörperung des Scarpia eine Gestalt von geradezu unheimlicher Plastik. Im übrigen bewegte sich auch die Tosca-Aufführung auf respektabler künstlerischer Hochebene mit Konrad Wührer am Pult und Hans Siegle als Spielleiter. Siegle hatte auch für eine ganz reizende Inszenierung (zu Bühnenbildern von Hans Hartwig) der noch immer unverwüstlich jugendlichen Flotowschen „Martha" gesorgt. Und da die melodienreiche, klangfrohe Partitur von Heinz Strasser am Pult bestens betreut und das heitere Spiel auf der Bühne von trefflichen Solisten aufs anmutigste gestützt wurde, so errang das — nehmt alles nur in allem — köstliche Werk einen außerordentlich herzlichen Erfolg. Die Titelpartie sang Wally Mittelstädt, Maria Drews die Nancy. Theodor Heydorn stellte einen urwüchsigen Plumkett auf die Bühne und Walter Buckow ließ als stimmbegabter neuer lyrischer Tenor „alle Minen springen". Seine jugendfrischen Klangmittel standen übrigens auch dem Ernesto in Donizettis musikalisch reizvollem „Don Pasquale" ausgezeichnet zu Gesichte. Hier war ihm wiederum Wally Mittelstädt eine temperamentvolle, gesanglich famos fundierte Partnerin, während sich Fritz Bräuer um eine wirkungsvolle Verkörperung des verliebten alten Junggesellen verdient machte. Die Aufführung verlief unter Leitung von Konrad Wührer (Pult) und Hans Siegle (Szene) flott und anregend.

In glänzender Inszenierung (Kamillo Hechinger) zu Bühnenbildern von Hans Hartwig eröffnete uns unsere Operette unter der musikalischen Führung von Max Peter Klier einen buntfarbigen Einblick in „Das Land des Lächelns". Wilhelm Orthmann

Schwerin

Die Wiederaufnahme von Verdis „Othello" in den Spielplan der Mecklenburgischen Staatsbühne wurde sehr begrüßt. Ganz prachtvoll gleich die Ausdeutung der herrlichen Musik durch Generalmusikdirektor Gahlenbeck und nicht minder eindrucksreich die Vertreter der Handlungsträger: Lieselotte Dietl, Bednarczyk und Eichinger. Daß man sich der um Suppés Lustspielouvertüre „Dichter und Bauer" von Franz Werther herumgeschriebenen Operette gleichen Namens annahm, sei um des hübschen Erfolges willen erwähnt.

Im Rahmen der ersten Mecklenburgischen Gaukulturwoche gab es in Schwerin ein Beethoven-Festkonzert der vereinigten Schweriner und Rostocker Theaterorchester unter Gahlenbecks repräsentativer Leitung und mit Karl Freund als Solist. Eine weitere musikalische Veranstaltung dieser Gaukulturwoche diente dem Schaffen zeitgenössischer mecklenburgischer Komponisten. Von den aufgeführten Werken haben Robert Alfred Kirchners Kantate „Ritter, Tod und Teufel" und Carl Friedrich Pistors Rhapsodie für Orchester bereits anderorts ihre erfolgreiche Wiedergabe erlebt, während des in Warnemünde lebenden Hermann Lilge Streichquartett in *d*-moll hier erstmalig erklang; ein Werk, das gleicherweise durch gedankliche Tiefe und sauberen klangvollen Aufbau ungemein fesselte. Zwei Orchester-Stammkonzerte fallen in die Berichtszeit mit Orchesterwerken von Weber, Beethoven, Graener und Tschaikowsky, und man kann schon heute nach diesen beiden Abenden ohne Einschränkung sagen, daß Gahlenbeck als Konzertleiter sich als eine kraftvolle musikalische Persönlichkeit erwies, die auch für die künftigen Abende das allerbeste erhoffen läßt. Während am ersten Abend Raoul Koczalski Chopins Klavierkonzert *e*-moll in meisterlicher Weise erstehen ließ, spielte Walter Gieseking im zweiten Konzert Schumanns Konzert bezaubernd und verklärend. Auch der erste Kammermusikabend des Schweriner Streichquartetts (Haydn, Mozart, Beethoven) zeigte unter dem neuen Konzertmeister Rudolf Bayer gute, gediegene Arbeit. Auch hier scheinen die Aussichten für Künftiges nicht ungünstig zu sein. Der Liederabend der Berliner Altistin Alexandrine Schnäckel vermittelte günstige Eindrücke eines respektablen Könnens. Zu einem Sonatenabend verbanden sich Charlotte Mirow-Kadgin und Karl Freund. Das die Namen Mozart, Beethoven und Brahms tragende Programm wurde im feinsten kammermusikalischen Zusammenspiel erfüllt. Und gern denkt man auch an Georg Gothes Abendmusiken im Dom, an denen der ungemein arbeitsfreudige Domorganist Bachs gewaltige Klavierübung III zu einer tief innerlichen Wirkung erstehen ließ.

Seine Uraufführung erlebte am Staatstheater Robert Alfred Kirchners neues Werk „Der Schelm aus Flandern", eine Tanzpantomime in sechs Bildern. Sechs stark gegensätzliche Streiche Till Eulenspiegels liegen der Schöpfung zugrunde, die untereinander durch einen Sprecher verbunden werden; Episoden teils spielerischer, spukhafter und grotesker Art. Ein Vorwurf, der zweifellos Anregung genug bot, ihn musikalisch auszudrücken. Kirchners Tonausdruck verrät auch in diesem Werke ein solides Können, das gepaart mit Erfindung und dem rechten Instinkt für Klangmischungen die Geschehnisse zu plastischer Wirkung kommen läßt. Man hatte der Neuheit des einheimischen Komponisten alle erdenkliche Sorgfalt angedeihen lassen und so fand diese unter der sorgsamen Leitung des Kapellmeisters Seegelken und mit dem tänzerisch wie musikalisch gleich vorzüglichen Schauspieler Hansjoachim Krätke als Till eine sehr freundliche Aufnahme. Dem Kirchnerschen Werke ging Puccinis Einakter „Der Mantel" in einer sehr eindrucksvollen Wiedergabe unter Seegelken voraus. A. E. Reinhard

Aus dem Berliner Musikleben

Knabenchöre aus allen deutschen Gauen und sogar aus dem Ausland sind in den letzten Wochen in reicher Anzahl zu hören gewesen. Unter ihnen nimmt der **Berliner Kathedralchor St. Hedwig** einen hohen Rang ein. Domkapellmeister Dr. Karl Forster hat in dankbar belohnter Arbeit die erfrischende Klarheit der Kinderstimmen und die kraftvoll, doch weich tragenden Unterstimmen zu einer Ohr und Gemüt erfreuenden Einheit verschweißt. An geistlichen und weltlichen Gesängen von der alten Zeit bis hin zur Gegenwart (darunter war Heinrich Lemacher mit klangschönen Chorliedern vertreten) konnten die Sänger ihre Klangkultur an unterschiedlichen Aufgaben erweisen. Domorganist Prof. Joseph Ahrens sorgte an der vielseitigen Orgel des Hochschulsaals für schonende Ruhepausen der Stimmen durch den überlegenen Vortrag eines Werks von Bach und einer einfallreichen, wirksam gesteigerten eigenen Komposition.

Der Statistik zufolge versagen die Gefolgsleute der Berliner Philharmoniker sofort, wenn nur ein fremdes Werk die gewohnten Programmschemata durchbricht. Um so erstaunlicher ist es, daß die mit Hilfe desselben Orchesters veranstalteten Konzerte der **Preußischen Akademie der Künste** mit zumeist unbekannten Werken der Gegenwart stets vor überfülltem Saal stattfinden. Diesmal standen vier voneinander erheblich abweichende Werke unter Leitung ihrer Schöpfer zur Diskussion: zunächst Paul Höffer mit seiner wertvollen, zwar unprogrammatischen, im Stapfen und Dröhnen aber deutlich das Lied unserer Zeit singenden „Symphonie der großen Stadt", die leider die zu Anfang erweckte Spannung nicht ganz durchhält; sodann Paul Büchtger mit vier klanglich und rhythmisch zu wenig aufgelockerten „Hymnen an das Licht"; nach ihm Gerhard Frommel, theoretisch Gefolgsmann Strawinskys, in seinem Konzert für Klavier, Soloklarinette und Streicher aber mit großer Gewandtheit durchaus noch der Romantik und sogar — sicherlich unbewußt — großen Vorbildern nacheifernd; endlich Helmut Degen, der jüngste der vier Musiker, stilistisch irgendwie den Kreis zu Höffer hin schließend, mit seinen ehrlichen, krafterfüllten „Variationen über ein Geusenlied". Neben den dirigierenden Autoren traten in Erscheinung: Franz Notholt als sich intelligent gegen Büchtgers Klangbreiten zur Wehr setzender Bariton, ferner in Frommels dankbarem Konzert der ausgezeichnete Klarinettist Alfred Bürkner und der allem Gegenwartsschaffen aufgeschlossene vorzügliche Frankfurter Pianist Georg Kuhlmann.

Schon zwei Tage zuvor war man **Georg Kuhlmann** wieder einmal bei einem Klavierabend im Bechstein-Saal begegnet. Es gibt zur Zeit wahrscheinlich nicht viele deutsche Pianisten, die einen ganzen Abend mit Werken lebender oder jüngst verstorbener Musiker wagen. In einem klug gesteigerten Bogen bot Dr. Kuhlmann Schöpfungen von fünf etwa 1880 geborenen Meistern des Auslands: de Falla, Ravel, Szymanowsky, Strawinsky, Bartók. Seinem prägnanten, alle Schattierungen des Klaviertons mühelos aus dem Instrument zaubernden Spiel kommen deren stilistische Grundhaltungen offensichtlich besonders entgegen. Temperament und Feuer verbinden sich in Kuhlmann mit einem scharfen, wissenschaftlich disziplinierten Geist zu einer künstlerischen Erscheinung von packender Wirkung. Zweifellos ist der Künstler noch zu Höchstem berufen.

Der polnische Pianist **Niedzielski** überzeugte wieder von seiner erstaunlichen Spieltechnik. Freilich begnügt er sich zumeist mit der Andeutung der Gefühlsvorgänge. Übertriebene Furcht vor dem Sentiment verleitet ihn dazu, dem Gleichmaß großen Raum zu gewähren. Trotz starker dynamischer Effekte bleiben die Farben stets gedämpft, so daß vor allem bei den Äußerungen des romanischen Impressionismus die Ausdrucksebene verlagert erscheint. Man könnte sich denken, daß Niedzielskis glasklare Vortragsart sich am motorischen Stil mancher Gegenwartsmusik noch stärker entzünden würde. Dr. Richard Petzoldt

Am 20. November fand vor einer festlich gestimmten Hörerschaft, in Anwesenheit von Vertretern der Reichsministerien und sonstiger Staatsdienst- und Parteistellen und der Stadtverwaltung

Berlin die **100. Stunde der Musik** in der Singakademie statt. Die Bedeutung und das Wesen dieser Einrichtung zur Förderung begabter junger Künstler bedarf keiner Ausführung mehr: Ihre Veranstaltungen fanden hier von Anbeginn an ihre Würdigung. Die Patenschaft über das Jubiläumskonzert übernahmen Elly Ney, Conrad Hansen und Karl Freund, Künstler, die sich um die Begabtenförderung besonders verdient gemacht haben. Der charakter- und schwungvolle, im Ausgleich der Temperamente sorgfältig aufeinander abgestimmte Vortrag der *d*-moll-Sonate für Klavier und Violine von Brahms durch Conrad Hansen und Karl Freund leitete den Nachmittag ein. Es folgte eine Gruppe von Liedern Hugo Wolfs, in deren Dienst Walter Hauck, ein phantasievoller junger Sänger, dem es um reine Spiegelung von Musik und Dichtung geht, seinen gepflegten Bariton stellte. Der Ausklang des festlichen Konzertes war Elly Ney vorbehalten. Sie spielte die *As*-dur-Sonate aus Beethovens Spätzeit mit einer Verinnerlichung und letzten Abklärung, wie nur sie ihrer in glücklicher Stunde fähig ist.

Die Totensonntag-Aufführung des „Deutschen Requiem" von Brahms durch den **Bruno-Kittelschen Chor** unter der Leitung seines gleichnamigen Dirigenten sah die Vereinigung auf der Höhe ihrer Aufgabe. Wiederum waren es die oft gerühmten Vorzüge des Chores, die zusammengefaßte Kraft, die Fülle und der Wohllaut seines Klangs, seine Ausdrucks- und Charakterisierungsfähigkeit, die schlechthin vorbildliche Klarheit seiner Aussprache nicht zu vergessen, die das ergreifende Werk in seiner ganzen Unmittelbarkeit erstehen ließen. Helene Fahrnis beseelter Sopran schwebte in ätherischer Reinheit über den leise singenden Chorstimmen. Rudolf Watzke stellte seine eherne Stimme in den Dienst des wuchtig vorgetragenen Baritonsolos. Die Philharmoniker widmeten sich ihrer Aufgabe mit gewohnter Hingabe.

Helge Roswaenge, der gefeierte Heldentenor der Berliner Staatsoper, sah die Scharen seiner Bewunderer um das Podium des Bach-Saals versammelt, als er, im Rahmen einer Veranstaltung der „Berliner Konzertgemeinde", Lieder von Hugo Wolf und Richard Strauß vortrug, um nach diesem Abstecher in die anmutigen Gefilde der Lyrik auf den heißen, unter dramatischen Gewittern erzitternden Boden der Oper zurückzukehren. Dabei war nichts von der Herablassung zu verspüren mit der Bühnensänger sich bisweilen dazu verstehen, Lieder zu singen. Vielmehr versetzte sich Helge Roswaenge, der sich Michael Raucheisens vollendete Begleitungskunst gesichert hatte, mit größter Einfühlungsbereitschaft in den Geist der musikalischen Lyrik. Daß die Wogen der Begeisterung am höchsten aufbrandeten, als Roswaenge seine meisterliche Gesangskunst auf eigenstem Gebiet einsetzte, versteht sich von selbst.

Wir danken es der **Propstei Berlin**, daß sie die seltener zu hörende *Es*-dur-Messe Franz Schuberts durch den Propsteichor, den Deutschen Oratorienchor und das Collegium musicum am Bußtag in der Nicolaikirche aufführen ließ. In dieser aus tiefer Gläubigkeit geborenen Schöpfung des vom Tode bereits beschatteten Meisters finden wir, wenn wir von den etwas konventionellen Fugen absehen, die Eigenschaften, die Schubert die Herzen der Menschheit geöffnet haben: Die melodische und harmonische Kraft seiner aus Ewigkeitsquellen schöpfenden Phantasie, von der Tiefe und Reinheit seines Gemütslebens nicht zu sprechen. Die durch Hans-Georg Görner in sorgfältigen Proben zu rühmenswerter Einheitlichkeit des Vortrags erzogene Chorvereinigung bereitete dem Werk, vom Orchester und der Orgel gewissenhaft unterstützt, eine klanglich ausgeglichene, würdige Wiedergabe. Von den Solisten stellten Luise Balzer ihren frischen Sopran und Elisabeth Ide ihren klangvollen Alt hingebungsvoll in den Dienst des Abends. Mit gleicher Liebe nahmen sich Wolfgang Stober, Friedrich Graupner (Tenor) und Hans Adolf May (Baß) ihrer Aufgaben an.

Ein Klavierabend des Meisters **Alfred Cortot** war Beethoven, Schumann, Chopin und Liszt gewidmet. Bei einem Rückblick auf diesen Abend sehen wir das stärkste Erlebnis in Cortots Chopin-Spiel, das eigenartigste in seiner Ausdeutung der „Kreisleriana" von Schumann. Cortot ist Chopin durch den französischen Einschlag im Blut des polnischen Romantikers verwandt. Mit am reinsten prägte sich diese Gemeinsamkeit im Vortrag der *Es*-dur-Nocturne op. 9 Nr. 2 und — um nur diesen zu nennen — im Walzer in *a*-moll aus. Bezaubernder in den leisen Schattierungen des Anschlags, graziöser wird man diese Klavierpoesien kaum wieder erleben. Mit welcher Intensität sich der romanische Gast der Empfindungswelt der „Kreisleriana" von Schumann zu bemächtigen sucht, ist bewundernswert. Adolf Diesterweg

Ein Sonderkonzert der Berliner Konzertgemeinde mit dem Philharmonischen Orchester führte als Gastdirigenten wieder einmal **Adriano Lualdi** aus Neapel zu uns. Mit nichts besserem konnte dieses deutsch-italienische Konzert begonnen werden als mit Rezniceks immer wieder entzückenden Ouvertüre zu Donna Diana. An deutschen Werken waren weiterhin Beethovens 1. Symphonie und Werner Egks Variationen über ein altes Wiener Strophenlied zu vernehmen, die wir von Erna Berger gesungen schon aus der Staatsopernaufführung des Barbier von Sevilla kennen. An italienischer Musik hörten wir die bei uns völlig unbekannte Ouvertüre zur „Seidenen Leiter" von Rossini und eine feurige Tarantella von Martucci. Adriano Lualdi steuerte als Tonschöpfer zwei feinsinnige Rondos und seine Tondichtung „Samnium" bei. Es ist ein rauschendes Orchesterstück in glühenden Farben. Lualdi wurde als Tonschöpfer und als Dirigent warm gefeiert.

Das **Wendling-Quartett** aus Stuttgart steht schon seit Jahren, ja seit Jahrzehnten als eine der festesten Säulen in unserm Konzertleben. Zwar ist die Zusammensetzung nicht immer dieselbe geblieben. Aber die Persönlichkeit Carl Wendlings war so stark, daß sich die innere Haltung dieses Quartettes stets treu geblieben ist. Es ist klassischer Stil, der hier gepflegt wird. Er versteht, die letzte Ruhe über den Dingen mit innigem Hingegebensein und die Zurückhaltung im Klang mit Klangschönheit zu vereinen. Das Programm wies Werke von Beethoven, Reger und Haydn auf. Das Regersche *fis*-moll-Quartett war dabei die aufrührendste Gabe des Abends.

Das **Hilfswerk für Deutsche Kunst 1932 e. V.** ist dauernd um die Verbreitung guter deutscher Musik bemüht. Der 36. Abend war wieder der Kammermusik und dem Gesang gewidmet. Es liegt nur allzu nahe, daß dabei fast ausschließlich klassische und romantische Musik Berücksichtigung findet, weil sich die zeitgenössische Musik nun einmal keiner großen Gemeinde erfreut. Der Leiter dieses Hilfswerkes, Prof. Rudolph Schmidt, ist indessen bemüht, neben anerkannten Künstlern auch junge, ringende herauszustellen. So hörte man diesmal den Baritonisten Erwin Deblitz. Den übrigen Teil bestritt das Lutz-Quartett, dessen Qualitäten in Berlin schon seit langem geschätzt werden.

Frauenstreichquartette und Frauenorchester sind keine Seltenheit mehr. Allerdings will eine gewisse Voreingenommenheit gegen sie nicht ganz weichen. Oft ist sie auch berechtigt; um so erfreulicher sind dann die angenehmen Überraschungen. Dies war auch beim **Kolbe-Quartett** der Fall, in dem sich vier Wienerinnen zusammengetan haben. Temperamentvoller hört man selten Quartettspielen. Vor allem wird hier ein ungemein gesättigter, voller und dabei stets weicher Klang bevorzugt. Zwar führt die Primgeigerin Margarethe Kolbe-Jüllig durchaus, aber wiederum nicht so, daß die anderen Stimmen zu kurz kämen. Bei der Besessenheit des Vortrages können übrigens gelegentliche kleinere Ungenauigkeiten in Kauf genommen werden. Die Künstlerinnen spielten Schubert, Bruckner (hier hatte Dr. Hans Ahlgrimm vom Philharmonischen Orchester die 2. Bratsche übernommen) und Mozart.

Die Vortragsfolge des Lieder- und Arienabends von **Tilde v. Entress** zeigte jenen Aufbau, wie er uns heute gar nicht mehr recht zusagt. Am Beginn und am Schluß des Abends Arien, dazwischen Lieder. Warum zwei Arien aus Figaros Hochzeit? Sie gehören auf die Bühne. Und wenn es etwas von Mozart sein soll, so ist die Auswahl an Konzertstücken bei ihm doch wahrlich nicht klein. Auch Arien aus Opern von Tschaikowsky nehmen sich auf dem Konzertpodium niemals recht heimisch aus. Dagegen war man erfreut, wieder einmal Liedern von R. Franz und den Brautliedern von Cornelius zu begegnen. In diese schöne, schlichte und innige Welt hatte sich die Künstlerin offenbar auch am tiefsten eingelebt. Hier wurde sie zu einer überzeugenden Nachgestalterin. Ihr bisweilen wohl etwas klangfreudiger, sonst aber höchst geschmackvoller Begleiter war Hans Goebel. Friedrich Herzfeld

Günter Schwanbeck zeigte an seinem Klavierabend Sinn für dynamische und agogische Gegensätze, besonders in Beethovens Fantasie *g*-moll op. 77. Doch muß er im Rhythmischen straffer werden: die punktierten Noten im Trauermarsch der *As*-dur-Sonate dürfen nichts Triolenhaftes bekommen. Sein Spiel, sachlich und ohne Mätzchen, dürfte nach Konsolidierung der technischen Grundlage noch erheblich an Ausdruck und Reiz gewinnen.

Vornehmen, gepflegten Gesangsstil besitzt **Alice Maria Franck**, deren weichglänzender Sopran zwar nicht sehr großes Volumen hat, dafür aber schlackenlos fließt. Eine geringe verschärfende Überhöhung im Forte zu korrigieren, dürfte möglich sein. Das Programm zeugte von Geschmack: nur Wolf- und Brahms-Lieder, zum Teil weniger gesungene, für deren verästelte Klaviersätze der richtige Begleiter verpflichtet worden war: Prof. Michael Raucheisen. Das genußreiche Zusammenwirken schuf besonders in den Sehnsuchtspartien bei Wolf tiefe Eindrücke; der Humor in der Darstellung von Goethes „Heiligen drei Königen" hielt dazu das Gegengewicht.

Unter der Leitung von Karl Gerbert und der Mitwirkung von Aenny Siben (Sopran) fand das 1. Symphoniekonzert des Berliner **Tonkünstlerorchesters** statt. Zur Gesamtleistungssteigerung des Abends verhielt sich leider eine allmähliche leichte Verstimmung der Bläser umgekehrt proportional. Man muß indessen Gerbert als einen Erzmusiker bezeichnen, der absolutes Tempogefühl und den Sinn für spannungsreichen Aufbau symphonischer Sätze hat.

So war in der Schumann-Symphonie (Nr. 2) das romantische Weben und Drängen des 1. Satzes, das Huschende des Scherzos, das Tristanhafte des 3. Satzes und der mit Verwendung des von Schumann so geliebten Hauptthemas von Beethovens „Liederkreis an die ferne Geliebte" zum Wandern in lichte Fernen gesteigerte letzte Satz eindrucksvoll verwirklicht. An zeitgenössischer Musik gab es Fritz Büchtgers ernste und schwerschreitende „Musik zu einer Feier" für Streichorchester in merkwürdig tiefem, rauhem, glanzlosem Klang, kräftig und solide, „Schwarzbrot" in der Musik! Aenny Siben steuerte mit ihrem hellen sympathischen Sopran u. a. Lieder von Schubert, Brahms und Wolf mit Orchesterbegleitung (von wem?) bei.

Im 7. der **Konzerte junger Künstler** hörte man die eigentlich fertige Violinistin Nora Ehlert mit dem versierten Gerhard Puchelt am Flügel. Nora Ehlert liebt einen hellen, glänzenden Ton; zudem hat sie ein Instrument von einschmeichelndem Klang. Die temperamentvoll Spielende bot mit Bachs *d*-moll-Chaconne eine sehr achtungswerte, ja teilweise fesselnde Leistung. Gerhard Puchelt begleitete spannungsreich und anschmiegsam. Dann sang Elisabeth Delseit mit nicht großem, aber wendigem hellem Sopran von schmelzendem Timbre Haydn- und Schubert-Lieder und, mit besonderem Erfolg, französische Chansons aus dem 18. Jahrhundert. Karl Delseit zeigte sich dann als Pianist von energischer und konzentrierter Art, dem indes die rauschenden Partien von Schumanns Fantasie op. 17 zu hart gerieten, die zart gewobenen dagegen bezaubernd duftig.

Was konnte **Willy Domgraf-Faßbänder** mit Prof. Michael Raucheisen am Flügel anders als ein Erfolg sein!. Da war alles, was das Herz und das Ohr begehrt. Das fein auf den Bußtag abgestimmte Programm brachte Schuberts Harfnerlieder, die wundervollen geistlichen Lieder Hugo Wolfs, Mussorgskys Lieder und Tänze des Todes, in denen Domgraf-Faßbänder die donnernde Gewalt seiner Stimme erprobte, und zum Abschluß Brahms' Ernste Gesänge, von denen „Ich wandte mich", ergreifend gestaltet, die Krönung des Abends bedeutete.

In der Reihe Werke unserer Zeit der Stunde der Kirchenmusik brachte der **Grunewaldkirchenchor** unter der Leitung von Prof. Wolfgang Reimann neben einigen Berliner Erstaufführungen Hans Friedrich Micheelsens „Tod und Leben", ein deutsches Requiem für Soli und fünfstimmigen Chor a cappella (1938) als tiefeindrucksvolle Uraufführung. Das echter Eingebung entsprungene Werk muß als gelungener Wurf bezeichnet werden. Es enthält sehr feine Choralbearbeitungen, die auf neuen Wegen einmalige Ausdruckskraft erzielen. Die Soli sangen Edith Sadowski (Sopran) und Arnulf Peters (Bariton) in ausgewogen konzertierendem Stil. Johannes Ernst Köhler, Weimar (Orgel) bot Erstaufführungen verhältnismäßig eigenbrödlerischer Grabnerscher, Marxscher und Micheelsenscher Orgelwerke; Irmgard Reimann-Rühle setzte ihren mild-kräftigen Alt für drei zum Teil melismatische, zum Teil arios rezitierende Solokantaten mit schlichter Orgelbegleitung von Micheelsen ein.

„Das deutsche Lied in seiner geschichtlichen Entwicklung" ist eine Reihe sich über die Konzertwinter 1938/39 und 1939/40 erstreckender Vortragsabende der Sopranistin Bettina v. Bechtolsheim. Der erste Abend „Von den Minnesängern bis Franz Schubert" brachte siebenundzwanzig Lieder von Neithart v. Reuenthal, Wizlaw v. Rügen, Oswald v. Wolkenstein, aus dem Locheimer Liederbuch, dann aus dem 15. und 16. Jahrhundert von den Liedmeistern von Issak bis Hasler, schließlich von Joh. Herm. Schein, Joh. Staden, Thomas Selle und Heinrich Albert als Vertretern des 17. Jahrhunderts. Das mit löblichen Absichten Gebotene litt indes durch ein sowohl bei der Sängerin wie bei dem die Begleitung am Flügel ausführenden Bearbeiter der meisten Lieder, Alexander Schwartz, vorhandenes Mißverstehen der Tonart und somit der Wesensart mittelalterlicher Lieder; moll bedeutet da doch nicht traurig und langsam; Harmonisierung im Stil des 19. Jahrhunderts ist auch nicht zulässig; wozu ferner neue Bearbeitungen von bekannten Liedern des 16. Jahrhunderts, die einen originalen mehrstimmigen Satz haben, der als Begleitung gespielt werden kann? Sehr erfreulich war es übrigens, u. a. die anmutigen Weisen Wizlaws v. Rügen im Konzertsaal zu hören. Ernst Boucke

Am Totensonntag spielte in der Singakademie das **Bruinier-Quartett.** Schlanke, schlackenfreie Strichgebung, Gleichgestimmtheit der Partner und ein werktreuer, um Reife des künstlerischen Nacherlebens bemühter Vortrag zeichnen dieses oft bewährte Ensemble aus. Haydns op. 76, 2 in *d*-moll erstand schlicht, klar und echt empfunden: Besonders innig das Andante, markant das fast unwirsche Menuett mit seinen kanonischen Führungen. Große Wärme des Ausdrucks atmete die Auslegung des *g*-moll-Streichquintetts K.-V. Nr. 516 von Mozart, bei dem Otto Klust als zweiter Bratschist mitwirkte. Das Adagio entrückte ins Jenseitige. Zwischen Haydn und Mozart stand Beethoven mit dem „Schwergefaßten Entschluß" (op. 135 in *F*-dur).

Schubert, darunter manche Seltenheit, gestaltete **Lula Mysz-Gmeiner** im Bunde mit Michael Raucheisen. In der überlegten und einfühlsamen Erspürung und Erschließung des Textgehalts liegt das Besondere und Nachhaltige der Leistung, die im Gesanglichen ihre intensivsten Wirkungen bei der Führung des Pianos hat. In „Amalia" war es die Idealisierung der Klagehymnik in „Mutter Erde" und „Greisengesang" die Geistigkeit der gedanklichen Durchdringung, in dem „Einsamen" die behaglich-heimliche Stimmungszartheit, die als Beweise eines umfänglichen Künstlertums gefangennahmen.

Hoch gegriffen in der Programmwahl für ein offenbar erstes Auftreten hatte die junge Pianistin **Irmgard Hoffmann.** Die Schwierigkeiten von Beethovens geistvoller Sonate op. 2, 3 werden oft unterschätzt und so war auch die hier gedächtnismäßige Einheitlichkeit und technische Durchsichtigkeit der Wiedergabe noch nicht nach Wunsch gewährleistet. Die Spielerin hat eine gesunde Art, die Dinge zu nehmen, müßte aber in bezug auf Gliederung, Ausfeilung der Einzelheiten, Schattierung des Tones und der Auffassung noch wesentlich reifen. Gewiß war begreifliche Podiumsnervosität im Spiele, denn Schuberts *a*-moll-Sonate op. 143 trat die Ausführende schon freier entgegen. Einem späteren Auftreten wird es vorbehalten sein, ein ungetrübteres Bild der manuellen Fertigkeit zu geben.

Zwei der herrlichsten Stimmen unserer Staatsoper genoß man in dem Konzert, das **Tiana Lemnitz** und **Josef v. Manowarda** gemeinsam für das Winterhilfswerk im Beethoven-Saal veranstalteten. Das Organ der Lemnitz vereint die große Ausdrucksfähigkeit und leuchtende Expansionskraft des dramatischen Bühnensoprans mit der zart beseelten Schönheit lyrischen Empfindungsgehalts. Wie wundervoll frei wachsen diese kostbaren Mittel von der Tiefe bis zur Höhe empor! Manowardas Baß bestrickt durch seriösen Glanz, samtene Fülle und edelste Weichheit. Die Höhenlage ist von baritonaler Kultur. Beide Künstler beherrschen nicht nur die Gesetze des Opernstils, sondern sind auch verinnerlichte, geistig vielseitige Liedmittler. Von Gabe zu Gabe wuchs die Begeisterung der Hörer. Raucheisen legte sein ganzes Können in die Waagschale. Dr. Wolfgang Sachse

---

Deutsches Opernhaus. Wilhelm Bode, der Generalindentant, huldigte dem Andenken Bizets zu dessen 100. Geburtstag durch eine vollkommen durchgeführte Neuinszenierung der „Carmen". Paul Haferung hat sehr wirkungsvolle, realistische Bühnenbilder geschaffen, die in ihrer geschickten Raumausnutzung den Vorgängen in der Schenke Lillas Pastias, im Schmugglerlager sowie dem Einzug der Stierkämpfer besonders zugute kommen. Wilhelm Rodes an gegenwartsnahen Einfällen reiche Spielleitung ist auf lebensvolle Charakteristik abgestellt. Ein bedeutsames Moment der Neueinstudierung erblicke ich darin, daß Artur Rother, der Dirigent des Abends, sich die überhetzten Zeitmaße mancher früherer Carmen-Aufführungen nicht zu eigen macht. Im übrigen läßt sich Artur Rother keinen der feinen, intimen Züge der von Genialität sprühenden Partitur entgehen. Zu den stärksten Eindrücken des Abends rechnen wir die an Klangschönheit nicht zu überbietenden Chöre — ein Meisterstück Hermann Lüddeckes. Die Träger der Hauptrollen waren überwiegend neu. Friedel Beckmann stellte ihren sorgfältig geschulten, klangvollen, dunkelgefärbten Sopran in den Dienst einer überzeugend charakterisierten „Carmen", die in ihrer Herzenskälte und Grausamkeit an das Urbild in Mérimées gleichnamiger Novelle erinnert. Die „Micaela" sang mit hellem, tragfähigem Sopran Polyna Stoska. Hans Reimar, ein „Escamillo" von Kaliber, fand zugleich beseelte Töne für das Duett mit Carmen. Für den „Don José" setzte Paul Beinert die Wucht seines Tenors und seines Spiels ein. Elisabeth Schwarzkopf („Frasquita") und Karina Kutz („Mercedes") erfreuten durch den Wohllaut ihrer quellfrischen Stimmen. Die Beglückungskraft der genialsten französischen Oper ist die gleiche geblieben und wird die gleiche bleiben, so lange die Empfänglichkeit für die vollkommenste Erfüllung der Opernform nicht erloschen ist. Adolf Diesterweg

Berichtigung. Der Druckfehlerteufel spielte uns in Nr. 47, S. 722, gleich zwei Streiche. In der Aufführung des Oratorienvereins unter Johannes Stehmann war die mitwirkende Solosängerin Erika Wolfrum, nicht Wolfram, und der bekannte Leiter des Lübecker Sing- und Spielkreises heißt Bruno Grusnick, nicht Grasnick. — Die Schriftleitung.

Aus dem Leipziger Musikleben

In der repräsentativen Reihe der Gewandhauskonzerte stellte ein Lieder- und Duettenabend von **Helene Fahrni** und **Gertrude Pitzinger** mit Günther Ramin am Kliaver ein lyrisches Intermezzo von herrlichster musikalischer Vollendung dar. In Stücken von Händel und Max Reger (op. 111), von Brahms und Dvořák flossen

die beiden erlesen schönen Stimmen zur wunderbaren Einheit einer weich getönten und dabei stets charaktervollen Farbe zusammen, mit überlegenem Stilgefühl wurden die wechselreichen Inhalte der Duette erfaßt und mit verfeinerter Empfindung echt kammermusikalisch gestaltet. Dazwischen brachte Helene Fahrni Lieder von Schoeck zu einer gesanglichen Darstellung von gewähltem Geschmack und eine Meisterleistung, wie sie zur Zeit wohl einzig dasteht, war die Wiedergabe von Wolf-Liedern durch Gertrude Pitzinger. Dazu die Begleitungskunst Günther Ramins, der bei aller feinen Zurückhaltung im Tonaufwand jeden Farbwert des Klavierparts in blühender Schönheit erschloß: ein herrlicher, von keinem Wölkchen überschatteter Abend!

Mehr als nur ein aufführungspraktischer Versuch war die Wiedergabe von Händels „Messias" in der originalen Besetzung und in einer nach der Urschrift und den Handexemplaren Händels bearbeiteten Text- und Wortfassung unter **Willy Stark** in der Johanniskirche. In mehr als dreijähriger Arbeit hat Stark die Partitur von allerlei fremden Zusätzen einer späteren Zeit gereinigt, wobei die Wiederherstellung der ursprünglichen melodischen Linie und die Streichung aller Kadenzen sowie die Öffnung aller Striche, bei der auch ein bisher ganz unbekanntes Stück zutage kommt, die wichtigsten Ergebnisse darstellen. Die ungekürzte Aufführung erfordert mehr als dreiundeinehalbe Stunde — sie wird also nur in Ausnahmefällen zu verwirklichen sein, obwohl sie ihre sehr gewichtige innere Berechtigung in dem ausgeprägten Sinn des Meisters für die Form und für die Tonartenfolge im Gesamtaufbau findet. Die Arien wurden nur durch acht bis zehn Ripienisten begleitet, zu denen in den Chören noch etwa zehn weitere Streicher sowie je vier Oboen und Fagotte und, nur in vier Stücken, zwei Trompeten traten. Im klanglichen Ergebnis verlagerte sich die Charakterisierungskraft der Tonsprache dadurch wesentlich auf das melodische Geschehen, wobei das Ganze eine bemerkenswerte stilnahe Einheitlichkeit gewann. Die Aufführung mit dem sicher und tonschön singenden Johannis-Kirchenchor, dem Leipziger Symphonieorchester und dem ausgezeichneten Soloquartett Ella Stark-Hilarius, Dorothea Schröder, Hanns Fleischer und Johannes Öttel traf unter Willy Starks Führung den Stil des Werks mit rüstigem Schwung und männlichen Ernst.

Eine überaus fesselnde Begegnung vermittelte ein Konzert, das die italienische **Dante-Gesellschaft** gemeinsam mit dem Deutsch-Akademischen Ausländer-Klub veranstaltete. Man hörte hier Prof. Luigi Magistretti als einen Meister der Harfe, der in der Beherrschung seines Instruments ein wahrer Wundermann ist. In reizvollem Gegensatz stand dem Italiener die in ihren Grundzügen entscheidend anders geartete Eigenart der künstlerischen Persönlichkeit des Pianisten Anton Rohden gegenüber, die sich in sprühend virtuoser und von starken geistigen Kräften getragener Darstellung äußerte.

In einem Lieder- und Klavierabend fesselte die Mezzosopranistin **Marianne Kolb** durch das feurige Temperament ihres Vortrags, dem besonders Brahms' Zigeunerlieder ein dankbarer Vorwurf waren. Als Uraufführung gab es drei Gesänge von Georg Kießig, die bald aus der Feinheit der Tonmalerei, bald aus einem von kraftvollem Nacherleben des Textworts zeugenden, ernstem Schwung ihre Stimmungskraft schöpfen. In den Begleitungen und ebenso eindringlich in zwei solistischen Darbietungen gab Prof. Sigfrid Grundeis Proben seiner charaktervollen Klavierkunst.

Über seine Bedeutung als wertvoller Beitrag zur Erziehung der Jugend zur Musik hinaus vermittelte ein **Meisterkonzert der Hitlerjugend** einige fesselnde musikalische Bekanntschaften. In Kompositionen zeitgenössischer Meister aus den nordischen Ländern, von denen die Stücke von Sibelius und Rantzen hervorragten, setzte die Stockholmer Altistin Anna Tibell-Hergert ein Organ von wundersamer natürlicher Schönheit mit kaum zu überbietender technischer Beherrschung und gepflegtester Musikalität ein. Von den Darbietungen des Leipziger Symphonieorchesters fesselten neben einer von starker dramatischer Ausdruckskraft getragenen Darstellung der Ouvertüre aus Händels *B*-dur-Concerto grosso und Beethovens 5. Symphonie besonders die „Historischen Szenen" von Sibelius, Tonskizzen von einer hinreißenden Lebendigkeit der musikalischen Zeichnung, die weit über das Gegenständliche des Vorwurfs hinausgreifend in seelische Bereiche vorstößt. Hans Weisbach ließ das innere Feuer dieser Musik, das auch in einem Liebeslied verhalten fortglimmt, vor allem in einem köstlich eigenen und ins Geistige vertieften Jagdstück in leuchtenden Farben ausbrechen und erfaßte damit das Wesen des Werkes in all seiner wunderbaren sieghaften Lebenskraft.

Der **Richard Wagner-Verband Deutscher Frauen,** dessen Ortsverband Leipzig eine bemerkenswerte Aktivität entfaltet, veranstaltete in Gemeinschaft mit dem Reichssender Leipzig ein Werbekonzert des Leipziger Symphonieorchesters im Gewandhaus, das Gilbert Graf Gravina dirigierte. Im Vorspiel zu Siegfried Wagners „Bärenhäuter" und in Liszts „Mazeppa" erwies der Dirigent die Fähigkeit, sich auf das ihm fremde Orchester einzustellen und seinen Klang mit Überlegenheit und Feingefühl abzutönen. Spürbar aus einer von Bayreuther Traditionen befruchteten Kunsthaltung heraus wurden weiterhin Werke von Richard Wagner gegeben. Als Solistin war in letzter Minute Elisabeth Feuge eingesprungen, die ihre gereifte Kunst für zwei Arien aus „Lohengrin" und „Tannhäuser" einsetzte.

Dr. Waldemar Rosen

Westdeutsches Musikleben

Köln

In dem 1. Konzert des Bach-Vereins brachte Erich Kraack mit dem Kölner Kammersymphonieorchester seine hier bereits besprochene instrumentale Bearbeitung von Bachs „Kunst der Fuge" zu eindrucksvoller, in der Durchführung ausgezeichneter Darstellung. Neu hinzu kam diesmal die Pillneysche Ergänzung der unvollendeten Schlußfuge. Das Grundsätzliche der Frage sei nicht erörtert, sondern verwiesen auf die Aufsätze von Pillney und Waltz in der AMZ. Jedenfalls zeugt die Pillneysche Ergänzung von hoher Einfühlungskraft, überlegenem kontrapunktischem Können und lebendigen Sinn für musikalische Architektonik; die stilsichere Durchführung der vier Themen und die Gipfelung in dem gewaltigen Orgelpunkt geben dem Bau den ragenden Abschluß.

Einen großen Erfolg errang wieder das Kammerorchester Hermann Schröder mit Werken von Händel, Bach und Mozart. Frische Musizierseligkeit verbindet sich in dieser jungen Spielschar mit feiner musikalischer Zeichnung, der der Dirigent Schröder sein Gepräge gibt. R. Hauck (Violine), Prof. M. Schneider (Orgel) und W. Löscher (Oboe) boten ausgezeichnete solistische Leistungen. Mit diesem Konzert verabschiedeten sich H. Schröder, der verdienstvolle Gründer des Kammerorchesters, und R. Hauck. Der Weggang der beiden Künstler ist für das Kölner Musikleben ein schwerer Verlust. Das Prisca-Quartett bot seinem großen, lebhaft interessierten Zuhörerkreis ein erlesenes Programm in eindringlicher, klanglicher und stilistischer Deutung: ein geistvoll spielerisch behandeltes Quartett von Boccherini, das *f*-moll-Quartett von Prinz Louis Ferdinand v. Preußen zusammen mit der kraftvoll gestaltenden Pianistin M. Hoentsch (Bonn) und das mit aller Beredsamkeit der Affektausprägung vermittelte *d*-moll-Quartett von Schubert.

In den „Konzerten junger Künstler" hörte man eine bemerkenswerte Uraufführung. Lore Paxmann sang mit schöner Stimme einen charaktervollen, künstlerisch ausgereiften „Ruth Schaumann-Zyklus" des Kölners Albert Schneider, der sich mit seinen Vertonungen in plattdeutscher Mundart einen Namen gemacht hat. Der gewandt begleitende Pianist P. Traut gab solistisch sein Bestes in einer grundmusikalischen Deutung Schuberts. Mit Mozart wußte der vornehm musizierende Geiger W. Tillier besonders eindringlich zu wirken. Den ersten von der Bücherstube am Dom und der Westdeutschen Konzertdirektion veranstalteten Kammermusikabend bestritt das Wiesbadener Collegium musicum unter der feinsinnigen Leitung von E. Weyns mit Werken von Händel, Bach, Scarlatti und Telemann. Das Zusammenspiel war von vorbildlicher Einheit und getragen von sicherem Stilempfinden. Als Solisten zeichneten sich aus Elisabeth Güntzel, die entzückende kleine Klavierstücke der Rokokozeit virtuos gestaltete, und O. Wolf in einer Flötensonate von J. Ch. Bach. Bei der zweiten Veranstaltung spielte das Breronel-Quartett Pizzettis von leidenschaftlicher Kraft durchpulstes und in dem Scherzo eine Köstlichkeit besonderer Art entwickelndes Quartett in *D*-dur und das *c*-moll-Quartett von Brahms. Die vier Künstler gaben das Letzte an geistig-seelischer Ausdeutung und klanglicher Nuancierungsfähigkeit.

A. Weber

Bielefeld

Konzerte. Das Städtische Orchester eröffnete Ende September die Reihe seiner zehn winterlichen Symphoniekonzerte mit Beethovens Coriolan-Ouvertüre und Mozarts Jupitersymphonie unter der Leitung von Dr. Hans Hoffmann. Neben der hervorragenden Orchesterleistung bestimmte die wundervolle Wiedergabe des Regerschen Klavierkonzerts durch Walter Rehberg den Erfolg des Abends. Es war ein verheißungsvoller Auftakt für die Konzertreihe, für die die geräumige stimmungsvolle Rudolf Oetker-Halle durch Platzmieten für die Winterspielzeit fast voll besetzt ist. Im zweiten Konzert setzte sich der Städtische Musikdirektor Werner Gößling für Hans Wedigs „Nachtmusik" als Erstaufführung ein

und betonte die gute Tradition dieser Konzerte mit Beethovens gewaltig eindrucksvoll wiedergegebener „Neunter". Die freundliche Anmut und verschleierte Wehmut des Mozartschen Klavierkonzerts *A*-dur deutete Robert Casadesus voll aus. Im dritten Konzert, das wieder Dr. Hoffmann leitete, entzückte Helene Fahrni durch die reife Kunst ihres wohl ausgeglichenen Soprans.

Gastkonzerte gaben in den ersten beiden Wintermonaten die Dresdener Philharmoniker unter der klaren, mitreißenden Stabführung Paul v. Kempens. Als Solist schuf Max Strub Beethovens Violinkonzert in ekstatischer Versunkenheit und männlicher Straffheit nach. Weiterhin musizierte das Kammerorchester der Berliner Philharmonie unter der Leitung von Hans v. Benda vorwiegend ältere Musik. Das Collegium musicum Prof. Dieners bescherte der Bielefelder Bach-Gemeinde in drei Veranstaltungen in Konzertsaal und Kirche unvergängliche Werke des Meisters.

Einer für ihn neuartigen Aufgabe unterzog sich der Musikverein der Stadt Bielefeld, indem er Carl Orffs „Carmina burana" aufführte und für ihre Klangfarbenkraft, ihre Fröhlichkeit, ihre witzige Kleinmalerei und großzügige Rhythmik soviel Begeisterung erweckte, daß das Werk an einem weiteren Abend wiederholt werden mußte, nachdem bereits eine Voraufführung stattgefunden hatte. Die Aufführung war für den persönlich anwesenden Komponisten, für den verdienstvollen Chorleiter Dr. Hans Hoffmann ebenso wie für Chor und Orchester ein voller Erfolg. Solisten waren Gunthild Weber und Franz Notholt.

Der Bielefelder Kinderchor, geführt durch Friedrich Oberschelp, erfreute nach längerer Pause seine zahlreiche Zuhörerschaft wieder durch ein Volksliedkonzert mit vielseitiger, umfangreicher Vortragsfolge, das auch auf den Westdeutschen Rundfunk übertragen wurde. Auch die Solistenabende erfreuten sich guten Zuspruchs: Wilhelm Kempff spielte mit gewohnter Meisterschaft, Heinrich Schlusnus begeisterte auch die Bielefelder.

Oper. Die Spielzeit eröffnete eine Lohengrin-Aufführung, die neben den altbewährten Sängern und Sängerinnen zwei neue Opernkräfte stimmlich und darstellerisch zur Geltung brachte: Fritzkurt Wehner als Lohengrin mit einem sehr kultivierten Tenor und guten darstellerischen Gaben und Evamaria Riebensahm als Ortrud mit kräftigem, ausdrucksvollem Organ. Für unsere Oper bedeuten beide eine wesentliche Bereicherung. Franz Hosenfeldts Bühnenbilder gaben einen stimmungsstarken, festgefügten Rahmen, den Heinz Rückert als Spielleiter mit eindrucksvollem szenischen Leben erfüllte. Die musikalische Leitung Werner Gößlings schöpfte alle Schönheiten des Weihespiels aus. Ein schöner Publikumserfolg war Lortzings „Zar und Zimmermann". Als Dirigent bewährte sich bei dieser Aufführung der neu verpflichtete erste Kapellmeister Alfred Habermehl. Dem Zaren verlieh Georg Goll die notwendige Volkstümlichkeit. Die alle Vorzüge einer Opern-Soubrette aufs glücklichste vereinende Gisela Sinerius war eine fesche Marie, Hans Heinz Röhr ein lieber Kerl von Zimmergesell. Den Bürgermeister gestaltete Leo Falk mit sicherer Routine. Der stimmungsvoll illuminierte Terassengarten des 2. Aktes war eine originelle Idee des Bühnenbildners Hosenfeldt. Ein im großen und ganzen gelungenes Experiment war die Neubelebung von Tschaikowskys phantastisch-spukhafter Oper „Pique Dame" mit Alfred Habermehl am Pult und Fritzkurt Wehner als Hermann. Nötige Umbesetzungen bei späteren Wiederholungen gefährdeten leider die Einheitlichkeit der Wirkung.

Friedrich Lange

Duisburg

Konzerte. Im ersten städtischen Konzert rief Helmut Degens „Symphonisches Konzert" eine kleine Sensation hervor. Wie bei der Uraufführung in Baden-Baden erkannte man auch am Wohnort des Komponisten die ungewöhnliche Reife dieses, symphonische Form und konzertante Elemente geschickt verbindenden, von mitreißendem Temperament und gediegenem Können beherrschten Opus eines Siebenundzwanzigjährigen freudig an. Der schöne Mittelsatz mit weiten melodischen Bögen von Brucknerscher Tragkraft erfreute ebenso wie die musikantisch beschwingten Ecksätze mit ihrer Fülle reizvoller Einzelheiten, zumal ihnen Otto Volkmann mit seinem schlagfertigen Orchester eine wahrhaft zündende Wiedergabe bereitete. Der Solist Hans Kruschek, gleichfalls einer der Jüngsten seines Faches, durfte für die urmusikalische Art seines Vortrages von Brahms' Violinkonzert herzlichen Beifall einheimsen; er gehört heute schon zu den Hoffnungsvollsten des geigerischen Nachwuchses. In Alfred Cortots ausgereifter Meisterschaft hatte der zweite Symphonieabend seinen solistischen Kulminationspunkt. Der große Franzose spielte Chopins *f*-moll-Konzert und C. Francks „Symphonische Variationen" in unnachahmlich vollendetem Stil, während das Orchester seinen hohen Stand mit Debussys „Prélude à l'après-midi d'un faune" und Tschaikowskys „Pathétique" belegte. In beiden wie in der das erste Konzert abschließenden „Rheinischen" Symphonie von Schumann bewährte sich Otto Volkmann als der stets impulsive Gestalter und kenntnisreiche Orchesterführer, dessen Rührigkeit das Musikleben der Rhein-Ruhrstadt so viele Anregungen verdankt.

Er war auch Leiter eines erzieherisch wertvollen Konzertabends für die HJ. (mit Erwin Bischoff als Solisten) und Klavierbegleiter Carl Erbs, der in der „Gemeinschaft der Musikfreunde" einen wegen der erstaunlichen Frische seiner Stimme und Liebenswürdigkeit seines Vortrages allgemein bewunderten Liederabend gab. Unter Franz Burkharts pflegsamer Leitung sangen die uns besuchenden Wiener Mozart-Knaben in müheloser Tongebung und makelloser Reinheit alte Chorsätze und agierten mit kindlicher Unbefangenheit Glucks „Der betrogene Kadi". Raoul v. Koczalski erfreute seine vielen Verehrer durch die unverblichene Gestaltungskraft seines Chopin-Spiels, das er nun schon fünfzig Jahre mit gleicher Hingabe und Werktreue pflegt.

Oper. Die Arbeit der Duisburger Oper steht, zunächst wenigstens, ganz im Zeichen der beiden Hundertfünfundzwanzigjährigen: Wagner tritt mit dem kürzlich von Generalintendanten Dr. Hartmann sehr eindrucksvoll inszenierten „Lohengrin" und dem „Tristan" auf den Plan, Verdi mit den beiden von Werner Jacob eingerichteten „Aida" und „Rigoletto". Über die dank Josef Fennekers Bildentwürfen besonders im 2. Akt wohlgelungene „Lohengrin"-Aufführung wurde bereits berichtet; „Tristan und Isolde", als Eröffnungsvorstellung aus mancherlei Gründen vielleicht nicht besonders glücklich gewählt, erfuhr eine ebenfalls äußerst sorgfältige szenische und musikalische Erneuerung durch Dr. Hartmann und Wilhelm Schleuning. Ihre verständnisvolle Zusammenarbeit, der sich der neue Raumgestalter Dr. Fritz Mahnke mit eindrucksstarken Bildern anschloß, vermittelte einen würdigen Auftakt des Wagner-Verdi-Jahres. Die großzügige und eindringliche, nur in Einzelheiten von Wagners Vorschriften abweichende Führung der Szene, Schleunings schönheitstrunkene Partiturauslegung müssen gerühmt werden, ebenso die alle Erwartungen übertreffende Isolde der neu verpflichteten Henny Trundt. Weiter machten sich verdient Robert Hager als kraftvoller Kurwenal, Rudolf Feichtmayr als schönstimmiger Marke, die aushelfende Grete Ackermann (Dortmund) als dramatisch und stimmlich vollwertige Brangäne, endlich Karl Koßler, der neue, mit reichem Material gerüstete, gesanglich aber noch nicht einwandfreie Heldentenor als ergreifend spielender Tristan.

„Aida", von Schleuning klangblühend musiziert und von Jacob stimmungsvoll aufgezogen, erfuhr infolge überdimensionaler Aufbauten beim Sieger-Einzug leider empfindliche Bewegungsbeschränkung. Die prächtigen jungen Stimmen Dora Zschillas (Aida), Maria Pahls (Amneris) und Albert Weikenmeiers (Radames), zu denen die reife Kunst Theo Thements (Amonasro) trat, machten die Aufführung zu einem gesanglichen Genuß. Im „Rigoletto" triumphierte die prächtige Interpretationsart Berthold Lehmanns, der mit dem starken dramatischen Impuls seines Musizierens eine peinliche Sorgfalt im Kleinen glücklich zu verbinden weiß. Unter Jacobs Führung ließen wiederum junge Sänger

gute schauspielerische und gesangliche Zusammenarbeit erkennen, wenn ihnen auch zum Teil das für Verdi erforderliche Stimmformat noch fehlt. In den Hauptrollen hörten wir den weichen Bariton Fritz Schröders (Rigoletto), den hellen Tenor Einar Kristjanssons, die blühende Stimme Martha Arazyms (Gilda), Otto v. Rohrs kräftigen Baß (Bandit) und Anni Kindling (Maddalena). Hier wie in den andern genannten Werken zeichnete sich unser unter der erfahrenen Hand Richard Hillenbrands arbeitender Chor durch vorbildliche Gesangskultur aus.

Paul Tödten

Biographisches

Vor einiger Zeit (in Nr. 19) haben wir die unter dem Titel „Geliebte Freundin" von Catherine v. Drinker-Bowen und Barbara v. Meck herausgegebene Lebensgeschichte Peter Tschaikowskys (auf Grund des Briefwechsels zwischen dem Komponisten und seiner Gönnerin Nadeshda v. Meck) gewürdigt[1]). Nun will es die berühmte Duplizität der Ereignisse, daß diese Briefe kurz danach von dem jetzt in Wien lebenden russischen Komponisten Sergei Bortkiewicz ebenfalls zum Gegenstand einer Bucherscheinung gemacht wurden, betitelt „Die seltsame Liebe Peter Tschaikowskys und der Nadjeschda v. Meck" (v. Hase & Koehler, Leipzig 4.80 RM.). Bortkiewicz verzichtet auf verbindenden Zwischentext wie ihn die beiden Herausgeberinnen verwenden. Dadurch wirken die Tatsachen als solche natürlich sehr viel stärker und die Briefe oder Ausschnitte aus ihnen als Rede und Antwort. Vielleicht könnte eine vollständige Übersetzung aller (1200!) Briefe noch manche Dinge psychologischer Natur deutlicher werden lassen, die zweifellos dem „seltsamen" Verhältnis dieser beiden Menschen innewohnen. Freilich würde dadurch unendlich viel Beiwerk den Gang der „Handlung" belasten und so wird also für den Freund der Tschaikowskyschen Muse eine solche Auswahlbriefsammlung als Ergänzung der Lebensgeschichte des Meisters vollauf genügen.

Eine solche bietet uns der Zufall überdies auch noch, und zwar in Gestalt des Buches „Tschaikowsky" von Nina Berberowa (Gustav Kiepenheuer, Berlin. 5.50 RM.). Nina Berberowa legt ihrem Buch außer dem älteren Material ebenfalls den reichen, erst nach der russischen Revolution bekanntgewordenen Stoff zugrunde. Ihr Buch will keine Biographie im Sinn etwa der deutschen wissenschaftlichen Lebensbeschreibungen klassischer Prägung (Spitta, Chrysander, Abert) sein. Der Untertitel „Geschichte eines einsamen Lebens" deutet die veränderte Ausgangsstellung an. Es gelingt der Verfasserin, Tschaikowskys äußerlich wenig bewegtes Leben wie einen spannenden Roman vorüberziehen zu lassen. Das Leben wird zum dramatischen Lebensablauf mit Neben- und Gegenspielern. Beachtenswert sind ihre Abweichungen von der Meinung der Verfasserinnen der „Geliebten Freundin" in bezug auf das Verhältnis Tschaikowskys zu Nadeshda v. Meck. Der plötzliche Abbruch der Beziehungen durch die Mäzenatin wird von der Berberowa in gewisser Hinsicht dem Komponisten zur Last gelegt. Die von großer Sachkenntnis, psychologischer Kunst und schriftstellerischer Gewandheit (die ausgezeichnete Übersetzung stammt von Leo Borchardt) zeugende Neuerscheinung wird bei den Musikfreunden stärksten Anklang finden, in den Kreisen also, an die sich der liebenswerte, aller Problematik abholde Musiker mit seinen Schöpfungen wandte.

Diese Übersicht über musikbiographische Neuerscheinungen sei nicht abgeschlossen, ohne auch noch einige neuere dichterische oder romanhafte Bücher über Meister der Tonkunst zu erwähnen. Ohne jedes Bedenken ist der junge Österreicher Ernst Wurm als einer der phantasiebegabtesten, sich fast hellseherisch in den Schaffensprozeß des Musikers einfühlenden Dichter zu nennen. Nach dem Händel-Roman „Seine Kraft war in ihm mächtig" hat er auch in Musikerkreisen aufhorchen gemacht. Jetzt schildert er unter dem Titel „Musik wie ein Schwert" (G. Grote, Berlin. 2 RM.) die Begegnung Glucks mit Calzabigi, die Geburtswehen des neueren musikalischen Dramas. Die Schönheit einer echt dichterischen Sprache und die gewandte Darstellung eines so schwierigen Kapitels der Musikgeschichte erwecken freudigste Anerkennung.

Zweimal hat auch Mozart wieder als Anregung des Romanschaffens gedient. Hans Watzlik nennt sein Buch: „Die Krönungsoper" (Adam Kraft Verlag, Karlsbad und Leipzig. 4.80 RM.). Durch Erfahrungen gewitzigt, greift der Musikhistoriker nur sehr zögernd nach „historischen" Musikerromanen. In diesem Fall ist das Mißtrauen gänzlich unberechtigt. Wir erinnern uns kaum, eine dichterische Formung musikalischer Begebenheiten und künstlerischer Wesen von gleichem Schwung und ähnlicher Einfühlungsgabe gelesen zu haben. Es ist dem sudetendeutschen Dichter gelungen, vor allem die wundervolle Stimmung des reichgesegneten böhmischen Landes einzufangen. Aber auch die Menschen in ihm und der Meister selbst, um dessen Oper „Titus" es hierbei geht, sind so liebevoll und anschaulich gezeichnet, daß man immer das Gefühl hat: so könnte es wohl gewesen sein. Eine Meisterleistung. Mozarts Leben, Kämpfen und Sterben widergespiegelt in der seltsam schillernden Persönlichkeit seines Nebenbuhlers Salieri schildert Franz Farga in seinem Roman „Salieri und Mozart" (Cotta, Stuttgart. 6.50 RM.). Mit großer musikgeschichtlicher Sachkenntnis (vor allem in der belebten Zeichnung Florian Gaßmanns) und in anschaulicher Schilderung sind Lichter und Schatten gerecht verteilt.

Sodann ist noch eine dichterische Musikschilderung aus der Feder Hans Nowaks zu nennen: „Verdi oder Die Macht des Schicksals" (Keil Verlag — Scherl, Berlin. 5.80 RM.). Mit plastischer Formungskraft gestaltet Nowak einzelne Bilder aus dem Leben des Meisters. Die Wahl dieser Bilder aus den Situationen seines Lebens, in dem sich die Macht des Schicksals am unverhülltesten offenbarte, ist aber so getroffen, daß sich das Ganze liest wie eine einzige logische, zu einem gewissen Ziel hinlaufende, mitreißende Handlung. Verdi, der Sohn seines Landes, wird gezeigt im Leben und Schaffen unlösbar verbunden mit dem qualvollen Ringen seiner sich gestaltenwollenden Heimat. Und wie sein Name politisches Symbol wird für das was die Krönung dieses Ringens werden soll, so ist er selber Krone und Gipfel seines Landes auf einem anderen, seinem ureigensten Gebiet, der Musik. Verdis großer Gegenspieler, Wagner, wird schließlich lebendig in einem nun in der Form schon wieder aus der Romanreihe herausführenden,

[1]) Nachträglich wurden wir von befreundeter Seite darauf aufmerksam gemacht, daß die Auswahl und die Übersetzung dieses Buches nicht frei von Eigenmächtigkeiten sind und — schon im Titel — Wendungen der beiden Schreiber ins Zärtlich-Sinnliche verschieben.

dem Inhalt nach freilich oft mehr als romanhaften Buch des Berliner Musikschriftstellers und AMZ.-Mitarbeiters Friedrich Herzfeld: „Minna Planer und ihre Ehe mit Richard Wagner" (Goldmann, Leipzig. 8.50 RM.), auf das in diesen Spalten noch gesondert eingegangen werden soll.

Eine reiche Auswahl für den Weihnachtstisch des Musikers und des Musikfreundes! Dr. Richard Petzoldt

Kleine Mitteilungen

Folgende **Anordnungen des Präsidenten der Reichsmusikkammer** sind vor kurzem mit sofortiger Wirkung im Lande Österreich in Geltung gesetzt worden:

1. Anordnung betreffend Entstellung bayerischer Volksbräuche vom 18. Februar 1935.
2. Anordnung über die Führung von Decknamen (Pseudonymen) vom 16. Oktober 1935 und Ergänzungsanordnung hierzu vom 4. Juni 1936.
3. Anordnung betreffend Kurmusik vom 5. Februar 1935.
4. Anordnung über die Anzeige der Beschäftigung ausländischer Musiker vom 29. September 1937.
5. Anordnung über die Durchführung der gewerbsmäßigen Konzertunternehmungen und Konzertbesorgung vom 29. Januar 1938.
6. Anordnung betreffend Inanspruchnahme ausländischer Vermittler durch Musikveranstalter und Musiker vom 19. November 1936.
7. II. Anordnung betreffend Regelung der musikverlegerischen Tätigkeit vom 14. August 1935.
8. Anordnung über Verlag und Vertrieb von Emigrantenwerken vom 10. Oktober 1935.
9. II. Anordnung betreffend Regelung des deutschen Notenhandels vom 10. Dezember 1935.

Die Anordnungen und die hierzu ergangenen Durchführungsbestimmungen sowie die in Kraft gesetzten Erlasse, Verfügungen usw. werden in einem Sonderdruck herausgegeben, der den Mitgliedern der Reichsmusikkammer im Lande Österreich zur Verfügung gestellt werden kann.

Zwischen dem Reichsminister für Wissenschaft, Erziehung und Volksbildung, dem Minister des Innern, dem Deutschen Gemeindetag, der Reichsjugendführung, dem Deutschen Volksbildungswerk in der NSG. Kraft durch Freude und dem Hauptamt für Kommunalpolitik wurde über die Ausgestaltung von Musikschulen für Jugend und Volk vereinbart, daß für die musikalische Schulung der Erwachsenen und die Musikerziehung der Jugend außerhalb der Schule getrennte Einrichtungen geschaffen werden. Zu diesem Zweck werden durch das Deutsche Volksbildungswerk Musikschulen für Erwachsene und durch die Städte solche für Jugendliche eingerichtet. Eine **Berliner Jugendmusikschule** wird am 1. Dezember eröffnet. Die Wiener Stadtverwaltung errichtet im ehemaligen Ravaggebäude für die Wiener Jugend die **„Musikschule der Stadt Wien"**.

Der Präsident der Reichstheaterkammer, Ludwig Körner, hat sich nach Eger begeben, um den **Aufbau des sudetendeutschen Theaterwesens** in die Wege zu leiten. Nach dem Willen des Führers soll das zur Zeit noch arg daniederliegende Theaterleben des Sudetenlandes in kürzester Zeit auf einen der Theaterkultur des Altreichs würdigen Stand gebracht werden. Die Städte Reichenberg, Aussig und Eger sollen die Theaterzentren des Sudetengaus werden. Die Theatergebäude werden ohne Verzug baulich und technisch instand gesetzt und erhalten einen künstlerisch leistungsfähigen Spielkörper.

Durch eine Stiftung soll das bisherige Konservatorium in Helsinki in eine **Sibelius-Akademie** umgewandelt werden (mit einer Hochschule für Musikstudierende). Für diese Hochschule sind sechs Professoren vorgesehen. Die Umorganisation des Konservatoriums wird im nächsten Jahre erfolgen.

Personal-Nachrichten

Kirchenmusikdirektor **Bernhard Henking,** der seit Oktober 1936 die kommissarische Leitung der Kirchenmusikschule Aschersleben innehat, wurde vom evangelischen Konsistorium der Provinz Sachsen endgültig zu ihrem Direktor ernannt. Die Schule wird übrigens am 1. Januar 1939 nach Halle a. S. verlegt.

Der Intendant des Heidelberger Städtischen Theaters, **Kurt Erlich,** wurde mit Beginn der nächsten Spielzeit als Intendant an die Städtischen Bühnen in Magdeburg verpflichtet.

Die erfolgreiche, in Gera geborene und in München ausgebildete Pianistin **Annemarie Heyne** wurde auf eine Lehrstelle der Wiener Staatsakademie berufen.

Anläßlich seines Gastspiels als Pizarro am Deutschen Volkstheater in Erfurt überreichte Oberbürgermeister Kießling dem Generalintendanten des Deutschen Opernhauses Berlin, Kammersänger **Wilhelm Rode,** die Ehrengedenkmünze der Stadt Erfurt. Wilhelm Rode begann im Jahre 1909 am damaligen Stadttheater Erfurt als Heerrufer im „Lohengrin" seine Bühnenlaufbahn.

Am 20. November ist der 1885 geborene Wiener Komponist Dr. **Alexander Burgstaller** nach längerem schwerem Leiden in einem Berliner Sanatorium verschieden. Ursprünglich als Chemiker an der Prager deutschen Universität, sodann im Wiener Patentamt tätig, wandte er sich 1924 ausschließlich der Musik zu, mit der ihn wie seinen Brüder Siegfried und seine Schwester Valeska seit je starke Fäden verbanden. Er schuf im Laufe der Jahre die Ballettpantomime „Anemonia", Werke für Chor und Orchester, „Paradiese", „Der Föhn", „Das Gericht", für Orchester, Klavier- und Violinkonzerte mit Orchester, Kammermusikwerke, zahlreiche Klavierstücke und Lieder mit Orchester- und Klavierbegleitung.

Theater und Oper

Athen. Auf ihrer Südosteuropareise erreichten die Mitglieder des Frankfurter Opernhauses auch Griechenlands Hauptstadt, die ihnen ebenfalls eine sehr herzliche Aufnahme bereitete.

Berlin. Die Berliner Opernhäuser bereiten an Neueinstudierungen und Erstaufführungen vor: „Gianni Schicchi" von Puccini in der Staatsoper, Norbert Schulzes Märchenoper „Der schwarze Peter" im Deutschen Opernhaus.

— Der Deutschlandsender führt am 4. Dezember Max Donischs komische Oper „Soleidas bunter Vogel" auf.

Gera. Das Reußische Theater Gera bringt am 6. Dezember Malipieros neueste Oper „Julius Cäsar" zur deutschen Erstaufführung. Inszenierung: Intendant Rudolf Scheel. Musikalische Leitung: Georg C. Winkler. Ausstattung: Alfred Siercke.

Koburg. Das Koburger Landestheater brachte Haydns Oper „Die Welt auf dem Mond" in der Bearbeitung von Mark Lothar und Walter Treichlinger zur Aufführung.

Krefeld. Der erste Tanzabend dieser Spielzeit wird am 8. Dezember in den Spielplan aufgenommen. Er steht unter Leitung von Walter Kujawski und wird Boris Blachers „Fest im Süden", Kurt Stiebitz' „Kinderlied" sowie Heinz Vogts „Ritter Blaubart" als Erstaufführungen enthalten. Die musikalische Leitung dieser Werke hat Musikdirektor Werner Richter-Reichhelm. — Wie in den Vorjahren gelangen im Stadttheater Krefeld auch in diesem Jahre die Weihnachtsgeschenkkarten für fünf Vorstellungen zur

Ausgabe. Die Karten, die zu einer sehr beliebten Einrichtung geworden sind, gelten bis zum Ende der Spielzeit und dienen mit ihren einzelnen Abschnitten als Ausweis zum Besuch von fünf Vorstellungen des Krefelder Stadttheaters nach freier Wahl des Inhabers.

Landsberg a. L. Die „Bayerische Landesbühne" führte Puccinis „Madame Butterfly" mit verdientem Erfolge auf. Seit ihrer Gründung im Jahre 1933 hat die von Staatskapellmeister Karl Tutein (München) musikalisch geleitete Gruppe folgende Opern und Operetten auf das bayerische Land hinausgetragen: „Traviata", „Der Vetter aus Dingsda", „Das verwunschene Schloß", „Doktor und Apotheker", „Nacht in Venedig", „Waffenschmied", „Der Graf von Luxemburg" und „Martha".

Wien. Die Uraufführung der Oper „Königsballade" von Rudolf Wille in der Wiener Staatsoper ist auf den 19. Januar 1939 angesetzt worden.

Wuppertal. „Die Spinnstube" von Zoltán Kodály, deren deutsche Erstaufführung im Vorjahre in Braunschweig unter Ewald Lindemann stattfand, kommt demnächst am Stadttheater Wuppertal unter Leitung von Fritz Lehmann heraus.

Konzert-Nachrichten

Athen. Generalmusikdirektor Eugen Jochum (Hamburg) dirigierte im Pallas-Saale das Symphonieorchester des Athener Konservatoriums. Dieser deutsch-griechische Kulturaustausch fand herzliche Anerkennung.

Baden-Baden. Auf dem 4. Internationalen Zeitgenössischen Musikfest Baden-Baden, das in der Zeit vom 31. März bis 3. April 1939 unter Leitung von Generalmusikdirektor Gotth. E. Lessing stattfindet, kommt von Helmut Degen, dessen „Symphonisches Konzert" einen außergewöhnlich starken Erfolg auf dem letzten Internationalen Musikfest erringen konnte, eine „Klaviermusik in zwei Teilen" zur Uraufführung.

Berlin. Der Berliner Heinrich Schütz-Kreis (Leitung: Günther Arndt) veranstaltet am 6. Dezember in der Singakademie ein Konzert mit den Solisten Gunthild Weber, Sibylla Plate, Helmut Melchert, Karl Theo Wagner. Mitwirkung: Mitglieder des Orchesters des Deutschen Kurzwellensenders. Programm: Händel, Purcell, Beethoven (Elegischer Gesang op. 188), Gluck, ferner Erstaufführung der neuaufgefundenen Mozart-Messe in *B*-dur für Solostimmen, Chor und Orchester.

— Im Duo-Abend von Alma Moodie und Eduard Erdmann am 8. Dezember im Beethoven-Saal kommen Werke von Brahms, Beethoven, Schubert zur Aufführung.

— Im Rahmen der anregungsreichen Konzertnachmittage des Institut français spielte das Pasquier-Trio in tonlicher und geistiger Vollendung Musik von Beethoven, Mozart (Adagio-Einleitungen zu seinen Einrichtungen Bachscher Fugen) und Roussel.

Dresden. Intendant Prof. Clemens Krauß dirigiert am 9. Dezember ein Symphoniekonzert der sächsischen Staatskapelle.

Düsseldorf. In einem Symphoniekonzert der Stadt gelangt am 8. Dezember unter der Gastleitung von Generalmusikdirektor Rudolf Schulz-Dornburg die Originalfassung der „Penthesilea" von Hugo Wolf zur Erstaufführung.

Genf. Im Verlauf seiner Arbeit lud der Genfer Arbeitskreis für neue Musik (Cercle de Musique Contemporaine) zu seinem sechsten Konzert ein. Das Programm enthielt Kammermusikwerke von Honegger, Badings, Nin, Milhaud und Malipiero. Ausführende waren Marguerite Martin (Violine), Zina Popovitzky (Klavier), Wlady Diakoff (Violoncello) und Nelly Grétillat (Gesang). Im Zusammenhang mit dem Arbeitskreis für neue Musik wird dieses Jahr eine Gruppe für klassische Kammermusik unter der Leitung von Frank Martin gegründet. Das nächste Konzert wird ausschließlich Werken von J. S. Bach gewidmet.

Leipzig. Die Uraufführung des neuen Orchesterwerkes von Piero Calabrini „Rocca degli Ostinati" (Die Burg der Eigensinnigen) findet am 7. Dezember unter Leitung von Generalmusikdirektor Weisbach in Leipzig statt. Die Aufführung wird durch den Rundfunk übertragen.

Marienburg. Am 6. Dezember spielt das große Orchester des Reichssenders Königsberg in Marienburg. Durch öffentliche Konzerte außerhalb der Stadt Königsberg sollen die Wünsche zahlreicher Rundfunkhörer aus der Provinz erfüllt werden, die gern einmal einen unmittelbaren Eindruck des oft durch den Lautsprecher gehörten Klangkörpers empfangen wollen. Die Leitung hat Wolfgang Brückner.

Oberhausen. Der über die Grenzen Westdeutschlands hinaus bekannte Organist Wilhelm Stollenwerk beendete die Reihe seiner Bach-Abende. In einem geschlossenen Zyklus brachte er Bachs Orgelschaffen, in drei große zeitlich unterschiedene Gruppen eingeteilt, zu Gehör. Die Abende fanden das lebhafteste Interesse. — Hans Friedrich Micheelsens „Deutsches Requiem" für a cappella-Chor und zwei Einzelstimmen erlebte unter K. Hch. Schweinsberg in Oberhausen seine Uraufführung, zu der auch der Komponist erschienen war. Die evangelische Singgemeinde meisterte die schwierige Aufgabe im rechten Geiste. Sp.

Oppeln. Am Tage der Hausmusik schaltete sich in diesem Jahre erstmals die NS.-Frauenschaft mit einer sehr erfolgreichen Hausmusikveranstaltung ein. Ausführende waren das Breslauer Klaviertrio (Hanna Schmack-Urbach, Fritz Binowsky, Manfred Evers). Einleitende Worte sprach Hildegard Burwick.

Preßburg. Generalmusikdirektor Prof. Dr. Wilhelm Furtwängler wird am 16. Dezember mit den Wiener Philharmonikern ein Konzert im Städtischen Theater veranstalten.

Wiesbaden. Der große Erfolg der Internationalen Konzerte unter Leitung von Musikdirektor August Vogt veranlaßt die Kurverwaltung, auch im kommenden Jahre während der Sommermonate fünf internationale Konzerte durchzuführen, die jeweils ein Querschnitt durch das Kulturschaffen der einzelnen Länder bieten. Die Konzerte stehen unter dem Motto „Musik der Völker". Erste Solisten sind bereits gewonnen.

Zwickau. Der Städtische Musikdirektor Kurt Barth dirigierte am 24. November einen „Italienisch-Deutschen Abend" mit Werken alter und neuer italienischer und deutscher Meister. Solistin des Abends war die bekannte Geigerin Lilia d'Albore.

Aus Künstlerkreisen

Der Generalmusikdirektor der Stadt Düsseldorf **Hugo Balzer** dirigiert zwei Gastkonzerte in Italien im Rahmen des deutsch-italienischen Dirigentenaustausches.

Franz Schmidt war anläßlich einer Aufführung seiner 2. Symphonie in Wien unter Kabasta Mittelpunkt nicht endenwollenden Beifalls. In der gleichen Woche brachte Furtwängler Schmidts Zwischenspiel und Carnevalmusik aus „Notre Dame" mit den Philharmonikern zur Aufführung. Kabasta hat die 2. Symphonie auch auf seine Münchener Programme gesetzt. Die 4. Symphonie wird demnächst in Graz gespielt werden. Das abendfüllende Oratorium „Das Buch mit den sieben Siegeln" wird in diesem Jahr in Wien wiederholt. Die erste Aufführung im Altreich findet in Berlin in der Singakademie unter Georg Schumann zu Beginn des nächsten Jahres statt.

Kurt v. Wolfurts „Serenade für Orchester" ist von Dr. Haapänen für eine Aufführung im Rundfunk Helsingfors vorgesehen.

Generalmusikdirektor **Karl Friderich** (Berlin) brachte mit dem Rotterdamer Symphonieorchester die Urfassung der 4. Symphonie von Bruckner mit außerordentlichem Erfolg zur holländischen Erstaufführung. Auch die gesamte Presse zollt Friderich höchste Anerkennung.

Ruth Geers, die mit großem Erfolg einen eigenen Liederabend in Berlin gab, sang in München in der *h*-moll-Messe unter Prof. Berberich mit größter Anerkennung. Die Künstlerin singt in Eisenach und Berlin unter Dr. Forsters. Außerdem in München und Rom Reger, in Stuttgart in der Matthäus-Passion, ferner im Kölner Rundfunk Bratschenlieder von Ludwig Roselius.

Prof. **Hans Chemin-Petit** erzielte unlängst im 1. Städtischen Konzert der Stadt Potsdam mit der Aufführung der 7. Symphonie von Bruckner einen außerordentlichen Erfolg.

Dr. Otto Benecke, der Gründer und Leiter der Berliner „Stunde der Musik", überreichte dem jungen Bariton **Walter Hauck,** einem Schüler Emmi Leisners, bei Gelegenheit der 100. Stunde der Musik ein Stipendium der Stadt Berlin zum Zeichen ihrer Verbundenheit mit den jungen Künstlern.

Günther Schulz-Fürstenberg spielte zum zweiten Male in diesem Winter im Symphoniekonzert wieder vor ausverkauftem Saal in Tilsit, und ist auch für den nächsten Konzertwinter dort engagiert. Das Schulz-Fürstenberg-Trio wurde im Dezember für den Reichssender Hamburg und vom Musikverein in Innsbruck verpflichtet, außerdem für eine Serie von Schallplatten.

Die bekannte Dirigentin **Gertrud Herliczka** leitete ein Konzert der Münchener Philharmoniker mit Werken von Cherubini, R. Strauß, Skriabin und Glasunow.

Verantwortlich für die Schriftleitung: Für den Teil „Berliner Musikleben" wie für alle Berlin betreffenden Beiträge: Paul Schwers, Berlin-Südende, Doelle-Straße 48. — Verantwortlich für den gesamten übrigen redaktionellen Inhalt: Dr. Richard Petzoldt, Berlin-Wilmersdorf, Rudolstädter Straße 127. — Verantwortlich für den Anzeigenteil: Elly Schumacher, Berlin-Südende, Doelle-Straße 48. — Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel, Leipzig C 1. Erfüllungsort und Gerichtsstand Leipzig. III. Vj. D. A. 940

Wohnungs-Tafel
Künstler / Unterricht / Institute

Gesang

Sopran und Mezzosopran

Helene Fahrni Oratorien u. Lieder. Leipzig C 1 Lortzingstraße 14II, Tel. 22289

Hilde GAMMERSBACH Sopran / Oratorien-Lieder KÖLN-Roisdorf, Bonner Str. 31, Tel. Bonn 5762

Eva Gilbert-Lessmann Konzert- und Oratoriensängerin (Sopr.) Hamburg 39, Agnesstr. 37

Adine Günter-Kothé hoher Sopran SEKRETARIAT: GLIMPF BERLIN W 15, Xantener Straße 14 / Telefon 925727

Edith Laux Oratorien / Liederabende. Leipzig S 3 Kaiser-Wilhelm-Str. 69 / Ruf 33667

MARGOT MÜLLER — Oratorien • Lieder / Sopran — Hagen (Westf.), Fleyerstraße 16

HELMA PANKE — Sopran / Oratorium, Lied — München, Rosenheimer Str. 214 / Tel. 43294 Berlin-Wilmersd., Neckarstr. 1 III / Tel. 882493

ELSE REUTER-NEEB Konzert- und Oratoriensängerin - Sopran Weilburg / Lahn Adolfstraße 5, Tel. 514

ELSE RUECKER Konzert- und Oratoriensängerin — Sopran Wiesbaden, Dotzheimer Straße 51, Telefon 20897

Sopran und Mezzosopran

Marta Schilling Sopran • Lied, Oratorium Berlin-Zehld., Sven-Hedin-Str. 64 • 848622

Aenny Siben Oratorien und Lieder Frankfurt a. M., Wiesenau 11, Tel. 75637

Heddy VOSS Sopran / Berlin, Kaiserdamm 83 II Wuppertal-Barmen, Brahmsstr. 4

Hilde Wesselmann Sopran — Oratorium — Lied W.-Barmen, Oberbergische Str. 64. Tel. 60000

Alt

Lore Fischer ORATORIEN / LIEDERABENDE Stuttgart W, Gaußstr. 74, Fernruf 65394

RUTH GEERS ORATORIEN — LIEDER — ORCHESTERGESÄNGE SEKR.: BERLIN-CHARLOTTENBURG 1. TEL. 345977

Eva Jürgens ALT-MEZZO W.-Barmen, Wertherhof 6, Tel. 52291

Hede WEIMANN Oratorien, Liederabende KIEL, Schillerstraße 7 / Telefon 7089

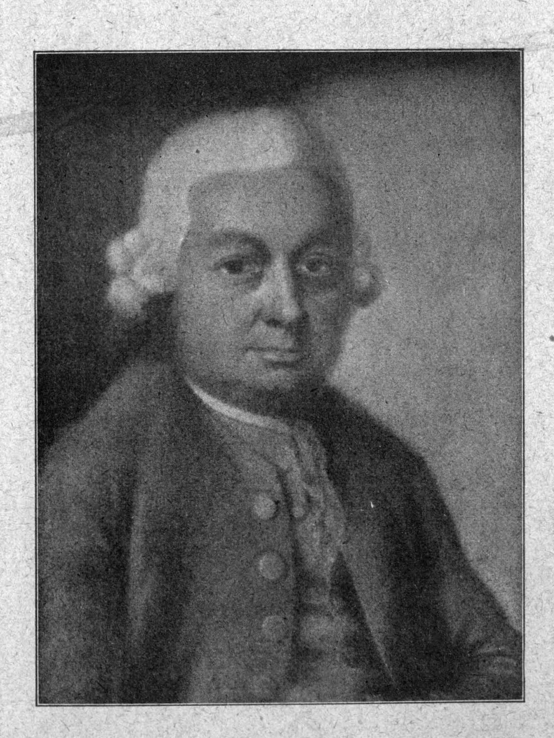
Bariton

Hans Friedrich MEYER LIED-ORATORIUM, Berlin-Neuwestend, Bolivarallee 7, Tel. 991682

Nummer 49 · 9. Dezember 1938

Allgemeine Musikzeitung

Rheinisch-Westfälische Musikzeitung · Süddeutscher Musikkurier
Berlin · Leipzig · Köln · München
65. Jahrgang



Carl Philipp Emanuel Bach
starb vor 150 Jahren am 14. Dezember

Postversand ab Leipzig

ALLGEMEINE MUSIKZEITUNG

Hauptschriftleitung und Geschäftsstelle: Berlin-Südende, Doelle-Straße 48 • Fernspr. 75 12 38

Telegramm-Anschrift: Musikzeitung Berlin-Südende. Bankkonto: Deutsche Bank und Diskonto-Gesellschaft, Depositenkasse L III, Berlin-Tempelhof. Postscheckkonto: Berlin 283 28. Zu beziehen durch die Geschäftsstelle Berlin-Südende, Doelle-Straße 48, und Köln a. Rh., Am Hof 30—36, sowie durch alle Musikalien- bzw. Buchhandlungen und Postanstalten. **Geschäftsstelle für die Rheinprovinz und Westfalen:** Musikalienhandlung P. J. Tonger, Köln a. Rh., Am Hof 30—36; Fernsprecher 225948; Postscheckkonto: Allgemeine Musikzeitung Köln 55923 • Schriftleitung: Studienrat Alois Weber, Köln-Deutz, Markomannenstraße 12; Fernsprecher 12674
Geschäftsstelle für München und Süddeutschland: Süddeutsche Konzertdirektion Otto Bauer, G.m.b.H., München, Wurzer Straße 16, u. Musikalienhandlung Otto Bauer, München, Maximilianstraße 5 • Stadtauslieferungsstelle für Groß-Berlin: Bote & Bock; Berlin W 8, Kraussenstraße 61 • Auslieferung in Leipzig: Breitkopf & Härtel, Leipzig C 1, Nürnberger Straße 36—38 • Die Zeitung erscheint jeden Freitag, vom 15. Juli bis 1. September zweiwöchentlich • Bezugspreis durch Postzeitungsamt und den Buchhandel bezogen RM. 6.25 vierteljährlich einschließl. Bestellgeld • Bei Versand nach dem Ausland werden Porto und Streifbandkosten berechnet • **Preis der Einzelnummer RM. 0.70**

Anzeigenpreise werden nach Millimeterzeilen berechnet. Zur Zeit gilt Preisliste Nr. 5 vom 1. Januar 1938. Ausführliche Auskunft auf schriftliche Anfragen
Für unverlangt eingesandte Manuskripte keine Gewähr. Rückporto ist beizufügen

Allgemeine Musikzeitung
Wochenschrift für das Musikleben der Gegenwart

RHEINISCH-WESTFÄLISCHE MUSIKZEITUNG / SÜDDEUTSCHER MUSIK-KURIER

Herausgeber: Paul Schwers

65. Jahrgang | Berlin, Leipzig, Köln, München, 9. Dezember 1938 | Nummer 49

Das „Kleine Haus" der Staatsoper . . .

Eine Anregung von Otto Eckstein v. Ehrenegg, Berlin

> . . . Man muß es ihm (Louis Masson, Direktor des kleinen „Théatre du Trianon Lyrique") danken, daß er den Mut hatte, Werke von hoher musikalischer Qualität wieder aufzuführen, die leider von den offiziellen Theatern beiseite gelassen werden, weil sie angeblich veraltet sind und auf das große Publikum nicht mehr wirken. Diese Haltung der großen Theater ist sehr ärgerlich. Ihre Leiter berauben uns Musiker eines unbezweifelbaren Genusses, und außerdem lassen sie sich die Gelegenheit entgehen, die Menge zu erziehen und ihren Geschmack in die richtige Bahn zu lenken . . .
>
> Igor Strawinsky, Erinnerungen, S. 141 ff.

Es ist außerordentlich interessant, dieser Klage Strawinskys in seinen Erinnerungen zu begegnen, beweist sie doch, daß in Frankreich die musikdramatischen Verhältnisse den unseren in dieser Beziehung ähnlich sind. Auch wir vermissen hier in Deutschland so manche reizende Kammeroper auf dem Spielplan, von denen Kenner mit hellem Entzücken sprechen, während die Allgemeinheit keine Gelegenheit hat, diese musikalischen Perlen auf ihre künstlerischen Werte zu überprüfen.

Die Ursache dafür, daß diese Kleinopern im allgemeinen bei der Spielplangestaltung übergangen werden, scheint nun weniger auf einer tatsächlichen völligen Ablehnung dieser Werke seitens der Bühnen zu beruhen, sondern der hauptsächlichste Grund hierfür wird wohl darin zu suchen sein, daß die Feinheit der auf eine ganz besonders intime Wirkung hinzielenden Kammeropern bei den üblichen Riesenausmaßen unserer Bühnen verlorengehen muß, und selbst bei musikalisch wertvollster Darbietung die notwendige Resonanz beim Publikum nicht zu erzielen ist.

Deshalb wird es eine immer dringlicher werdende Forderung, daß vor allem hier in der Reichshauptstadt die Staatsoper — dem Beispiel des Staatlichen Schauspielhauses folgend — ein „Kleines Haus" für Aufführungen solcher Klein- und Kammeropern anschließt — ja es bleibt zu verwundern, daß eine solche musikdramatische Kleinbühne nicht schon längst Wirklichkeit geworden ist. Das mißglückte Experiment der beiden zeitweise nebeneinander spielenden großen Häuser, der Kroll-Oper neben der Lindenoper, sollte nicht abschreckend wirken, denn diese unglückliche Zweiteilung der Opernkräfte war auf ganz anderen Voraussetzungen aufgebaut und mußte auf die Dauer zu einer untragbaren Zersplitterung führen. Das kleine Haus der Staatsoper jedoch hätte als der Kammeroper dienendes Institut ein völlig anderes Aufgabengebiet zu bewältigen, eben die Pflege der intimen Kleinoper und des musikalischen Lustspiels.

Man werfe nun nicht etwa ein, diese Musikbühne müßte wegen Repertoiremangels gar bald ihre Pforten wieder schließen, wenn sie — worin vornehmlich ihre Aufgabe bestehen soll — hauptsächlich Opern aufführte, die heute bei der Spielplangestaltung der Opernhäuser im Reich keine Berücksichtigung erfahren — also anscheinend die Gunst des Publikums verloren haben, so daß es vielleicht aussichtslos erscheinen mag, sie für die weltbedeutenden Bretter zurückzuerobern. Der Leiter dieser Kleinbühne wird im Gegenteil sich vor eine überraschende Fülle feiner und musikalisch wertvoller Werke gestellt sehen, bei deren sorgsamer Auswahl es des feinsten Fingerspitzengefühls eines Vollblutmusikers und erfahrenen Theaterfachmanns bedarf. Weiterhin ist sogar mit Sicherheit anzunehmen, daß, angeregt durch eine derartige Opernpflegestätte, zeitgenössische Komponisten neue Werke schaffen und einreichen werden, zumal in der jüngsten Zeit unter den Opernkomponisten sich eine besondere Vorliebe für das musikdramatische Kammerspiel erkennen läßt.

Vor allem werden unter den Frühwerken älterer Komponisten eine Unzahl von derartigen Werken zu finden sein, die, überstrahlt von dem lauten Erfolg der „Großen Opern", zu Unrecht vergessen wurden. Strawinsky beschreibt in seinen Erinnerungen — als interessantes Beispiel für das soeben Gesagte — wie er gemeinsam mit dem Meister des Russischen Balletts, Diaghilew, die Frühopern Gounods daraufhin untersuchte und dabei auf „Philemon und Baucis", auf den (zuletzt 1928 in Berlin aufgeführten) reizenden „Arzt wider Willen" und schließlich auf die entzückende komische Oper „Die Taube" stieß, die Gounod seinerzeit für das Kurtheater in Baden-Baden schrieb. Er erkannte dabei „wie bezaubernd die Note ist, die alle Musik dieses Komponisten auszeichnet", Diaghilew dagegen entdeckte Chabriers „Mangelnde Erziehung" und dessen „König wider Willen", die kleine Meisterwerke für unverdorbene Ohren sind. Mit Entzücken hörten beide Künstler Stendhals Lieblingsoper, Cimarosas „Heimliche Ehe".

So wie diese vornehmlich musikalisch französisch orientierten Künstler innerhalb der französischen und italienischen Opernliteratur zu Unrecht vernachlässigte Schätze dem Vergessen entrissen, böte sich auch innerhalb des deutschen Opernschaffens übergenug, was einer Neubelebung durch sorgfältige und stilvolle Aufführungen entgegenharrt. Wo bleiben z. B. jetzt im Gluck-Gedenkjahr jene reizenden Singspiele und komischen Opern des Meisters, die vor seinem Reformwerk entstanden sind? Außer dem bekannter gewordenen Werk „Die Pilger von Mekka", sollte man sich des Vorläufers der Mozartschen „Entführung", des „Betrogenen Kadi" erinnern. Geschickte Neubearbeitungen (allerdings nur solche, die ganz im Geiste Glucks gehalten sind) von den entzückenden Singspielen wie „L'arbre enchanté", „La rencontre imprévu" und noch vom „L'ivrogne corrigé" würden gerade der Kammeroper ganz reizende Werke schenken, deren musikalischer Wert wohl außer allem Zweifel steht, mag auch Gluck sich mit seinen Reformopern noch so sehr von diesen gefälligen, für den Wiener Hof geschriebenen, früheren Kompositionen entfernt haben.

Auch das spätere deutsche Singspiel mit den vergessenen Werken eines Hiller, Benda, Schenk, Dittersdorf, wozu auch Haydns kleine Buffo-Opern gehören, würden den Spielplan dankenswert beleben. Aber nicht nur die Opera buffa, auch die ernste Oper hat unter ihren Schätzen viele kleineren Rahmens, die wieder aufzuführen eine Ehrenschuld gegenüber ihren Verfassern einlösen hieße.

Die besondere Aufgabe aber eines solchen Hauses sollte es sein, geeignete Opern von zeitgenössischen Musikern, die zum Teil schon erfolgreich aufgeführt wurden, wieder auf den Spielplan zu setzen. Die beklagenswerte, leider immer wieder beobachtete und auch oft gerügte Tatsache, daß ein Komponist, der nicht gerade zu den „Sternen am Opernhimmel" gehört, trotz der stürmisch bejubelten Uraufführung seiner Oper und trotz außerordentlicher Bemühungen, nicht von einer zweiten Bühne aufgeführt wird, diesem aus kassenrapportlichen Gründen bestehenden Zustande müßte endlich ein Ende gemacht werden.

Schließlich bedeutete die Pflege der Kammeroper unbestreitbar einen wesentlichen Erziehungsfaktor nicht nur für das Publikum, sondern auch wegen der ganz besonderen, durch ein solches Repertoire gestellten, recht schwierigen Aufgaben auch für die Musiker und darstellenden Sänger und Sängerinnen selbst, denn gerade die Opern dieser Gattung verlangen im Gegensatz zu den großen Musikdramen, wo die Darstellung mehr großflächige und pathetische Gesten erheischt, einen sorgfältigen feingeschliffenen Stil, dessen richtige Akzente zu treffen es einer besonderen Schulung bedarf.

Philipp Emanuel Bach als Klavierkomponist

Zur 150. Wiederkehr seines Todestages am 14. Dezember

Von Fritz Müller, Dresden

Zunächst zur Auffrischung des Gedächtnisses ein paar Daten: Philipp Emanuel Bach wurde am 8. März 1714 in Weimar geboren. 1723 bezog er die Thomasschule in Leipzig und genoß bei seinem Vater einen gründlichen Musikunterricht. Später studierte er die Rechte, erst in Leipzig, dann in Frankfurt a. O., wo er sich bereits als Komponist, Musiklehrer und Klaviervirtuos einen Namen machte. 1738 ging er nach Berlin und trat bald darnach in die Kapelle des Kronprinzen, des späteren großen Friedrich, als Cembalist ein. Hier schuf er vor allem viele Klavier- und Kammermusikwerke, außerdem den berühmten „Versuch über die rechte Art, das Klavier zu spielen". 1767 wurde er in Hamburg als Nachfolger Telemanns zum Musikdirektor gewählt. Er wendete sich nun auch der Komposition geistlicher Werke zu. Am 14. Dezember 1788 starb er und wurde in der Michaeliskirche zu Hamburg beigesetzt.

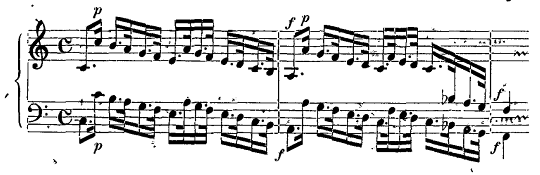
Die zahlreichen Oratorien und Kantaten Phil. Em. Bachs sind durchaus Gebrauchsmusik, ausgenommen „Zwei Holsteinsche Litaneien". Dieses sein letztes Werk bildet das Gegenstück zu Joh. Seb. Bachs „Kunst der Fuge". Während der Vater an einem Thema alle Künste des mehrweisigen (polyphonen) Satzes erschöpfte, zeigte der Sohn, wie man eine einfache Melodie mehrere hundertmal verschieden harmonisieren kann. Die Litaneien setzen in die Praxis um, was in dem bereits genannten Lehrbuch über den Generalbaß theoretisch dargelegt ist. Der „Versuch über die rechte Art, das Klavier zu spielen" ist ein allumfassendes Lehrbuch der Musiktheorie. Aus ihm haben nicht bloß Tondichter wie Haydn, Mozart und Beethoven viel gelernt, sondern es ist heute noch ein unentbehrliches Nachschlagewerk für alle Fragen des Verständnisses und der Wiedergabe älterer Musik. Während Phil. Em. Bach in seinen Kirchenkompositionen kaum Neues sagen wollte, wirkte er als Liedkomponist bahnbrechend. Seine geistlichen und weltlichen Oden sind zwar noch Strophenlieder, aber die Singweise paßt sich dem Stimmungsgehalt des vertonten Gedichts an und geht an manchen Stellen auf die Worte der ersten Strophe in einer Weise ein, daß man an „durchkomponierte" Lieder späterer Meister erinnert wird.

Am meisten beeinflußte Philipp Emanuel Bach das musikalische Schaffen der Zeitgenossen und der Tondichter nach ihm als Klavierkomponist. Einen Überblick gewährt Alfred Wotquennes 1905 bei Breitkopf & Härtel erschienenes „Tematisches Verzeichnis der Werke von Carl Philipp Emanuel Bach". Bach hat gegen fünfzig Klavierkonzerte komponiert. Die meisten sind als Konzerte „*per il Cembalo concertato*" bezeichnet. Beim 34. und 35. Konzert heißt es: „*. . . per l'Organo overa il Cembalo . . .*" Das Tutti besteht in der Hauptsache aus zwei Violinen, Violetta (d. i. Bratsche) und Baß (d. i. Violoncello und Kontrabaß). Im 27. Konzert sind „*due Trombe o Corni, Tympani, due Oboe e due Flauti ad libitum*" hinzugefügt. Einige dieser Instrumente finden sich in etlichen anderen Konzerten. Ein Konzert in *d*-moll ist in die Denkmäler Deutscher Tonkunst (Bd. 29/30) aufgenommen. Einige andere wurden in Bearbeitungen für zwei Klaviere veröffentlicht. Es sei auch auf die Konzerte für zwei Klaviere verwiesen und auf das in seiner Aufgabenstellung ungemein reizvolle Konzert für ein Cembalo und ein Fortepiano mit Orchester.
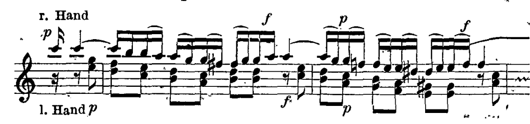
Besondere Beachtung verdient vielleicht das *Concerto in C-dur per il Cembalo solo.* Bach veröffentlichte es zuerst in einem Sammelband als Nr. 1. Es folgen einige suitenähnliche Nummern, die aus Fantasie, Minuetto I und II, Solfeggio und Alla polacca bestehen, eine Sonate, eine Symphonie, drei Oden und eine Fuge. Ein guter Neudruck, der sich peinlich genau an die Urausgabe anschließt, schließt die Sammlung „Unbekannte Meisterwerke der Klaviermusik" ab, die W. Danckert 1930 veröffentlichte. Dieses Solokonzert ist das Gegenstück zu Joh. Seb. Bachs „Italienischem Konzert". Während zur stilechten Wiedergabe vom Meisterwerk des Vaters der „Klavicymbel mit zwei Manualen" unerläßlich ist, kann man des Sohnes nicht minder gediegene Komposition auf dem Cembalo und auch auf dem Klavier von heute spielen. Die zahlreichen Vortragsbezeichnungen, die der Pianist unbedingt ein-

halten muß, erzeugen den Eindruck, als habe sie Phil. Em. Bach für den Vortrag auf dem (damals aufkommenden) Pianoforte bestimmt. Wer die Vorschrift „*per il Cembalo*“ in der Wahl des Instruments befolgen will, muß mit dem Wechsel zwischen *p*, *f* und *ff* sparsamer sein. Ob man nun das Konzert auf dem Flügel oder auf dem Cembalo vorträgt: es erzielt, wie die Erfahrung bestätigt, durchschlagende Wirkung.
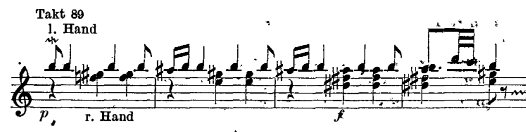
Am besten hat Bach den Wechsel zwischen Orchestertutti und Soloinstrument im 1. Satz — Allegretto — nachgeahmt. Das „Tutti“ beginnt in reinen Oktaven:



Dann wird es zweistimmig und nach einem wirkungsvollen Abschluß setzt die Solopartie ein:



die dann von den einzelnen Tuttimotiven öfter unterbrochen wird. Ganz anders ist das Largo geartet. Es ist mit Ausnahme einiger äußerst dramatischer Orchesterschläge, die *ff* zu spielen sind, solistisch gehalten. Hier zeigen sich alle Vorzüge der langsamen Sätze Phil. Em. Bachs, als da sind: äußerst gesangvolle Melodie, fein gearbeitete Verzierungen, reicher Wechsel in der Rhythmik, überraschende Modulationen und (bei aller Sparsamkeit mit Füllstimmen) kühne Harmonik. Eine Stelle diene als Probe:



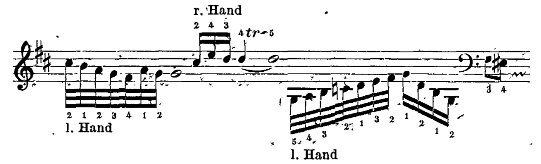
Der Schlußsatz ist ein Allegro mit reizendem Figurenspiel, das von Tuttistellen unterbrochen wird. Es wird sehr geistreiche motivische Arbeit geleistet. Dabei bringt Bach nicht bloß melodische, rhythmische und harmonische Überraschungen in reicher Fülle, sondern bedient sich als Ausdrucksmittel auch der Echowirkung und der Pause.

Seine Klaviersonaten veröffentlichte Phil. Em. Bach meist in Gruppen von je sechs Nummern. Aus der Reihenfolge des Erscheinens kann aber nicht auf die Zeit der Entstehung geschlossen werden, da der Komponist oft Jugendwerke umgearbeitet und aus der Fülle seiner Kompositionen immer die Stücke ausgewählt hat, die dem Geschmacke der hohen Herrschaften entsprachen, denen er die jeweilige Sammlung zueignete.

Die erste Sechsergruppe war König Friedrich II. von Preußen gewidmet; die zweite Karl Eugen, dem späteren Herzog von Württemberg, der in Berlin eine Zeit lang Bachs Schüler war, und die dritte der Prinzessin Amalia, der Schwester Friedrichs des Großen. Die beiden ersten Sammlungen, die später die Preußischen und die Württembergischen Sonaten hießen, erschienen bei Nürnberger Verlegern, mit denen auch Joh. Seb. Bach in Verbindung stand, die nächsten drei Gruppen in Berlin. Seine „Sechs leichten Klaviersonaten“ veröffentlichte Phil. Em. Bach 1766 bei Breitkopf & Sohn in Leipzig, welcher Verlag schon vorher[1] in Sammelbänden Bachsche Werke gebracht hatte. In einer 1770 von Hummel verlegten Sammlung bezeichnete sich der Komponist als Kapellmeister der Prinzessin Amalia, welchen Titel er bei seinem Scheiden von Berlin erhalten hatte. Dann verlegte er fünf Sammlungen, in denen sich auch andere Stücke befanden, selber und vertrieb sie u. a. an vornehme Familien in Polen, Dänemark und den baltischen Ländern.

Während Bach früher von Sonaten für Cembalo, Klavier oder Clavecin schrieb, erscheint hier die Bestimmung „für Fortepiano“. „*Una Sonata per il Cembalo*“ gab 1785 Breitkopf heraus. Es folgten dann wieder verschiedene Sammlungen im eigenen Verlag. Besonders zu nennen sind die dem „Versuch über die wahre Art . . .“ beigegebenen sechs „Probestücke“ und die „Sechs neuen Sonatinen“, sowie einige Sammelbände nach Art dessen, der mit dem bereits erwähnten Solokonzert beginnt.

Besondere Aufmerksamkeit verdienen die Kompositionen, denen Phil. Em. Bach „Fingersetzung“ beifügte. Als Beispiel sei folgende Stelle angeführt:



Von den Bachschen Klaviersonaten sind verschiedene Neudrucke erschienen. Die „Ausgaben für den praktischen Gebrauch“, bei denen die Akkorde vollgriffiger gestaltet und verschiedene technische „Mätzchen“ hineinkomponiert sind, schalten als unbrauchbar aus. Verwendet werden können nur reine Textausgaben, von denen zunächst die bei Breitkopf & Härtel erschienene und 36 Sonaten umfassende Urtextausgabe zu nennen ist. Die Preußischen und Württembergischen Sonaten veröffentlichte Steglich bei Nagel, wo auch Vrieslander je einen Band Leichte Sonatinen und Kleine Stücke herausgab. Letztgenanntes Heft enthält u. a. Variationen und Beispiele für die bereits erwähnte Anordnung „Fantasie-Minuetto I und II . . .“ Verschiedene Klavierwerke Phil. Em. Bachs erschienen in der Universaledition, wobei als Pionier für Phil. Em. Bach außer Vrieslander noch Schenker zu nennen ist. Eine Neuausgabe der sechs Sonaten aus dem „Versuch . . .“ erschien bei Schott. Empfehlend sei ferner auf einen von K. Hermann besorgten Sammelband verwiesen.

Auf die probeweise Analyse einer Sonate von Phil. Em. Bach kann verzichtet werden, da der verhältnismäßig einfache Aufbau bei jedem Werke klar hervortritt. Wer sich mit Bachs Klaviermusik befassen will, erwarte nicht Werke wie Beethovens letzte Klaviersonaten, obgleich gerade viel „Beethovensches“ vorgenommen erscheint. Zwar arbeitet der Berliner oder Hamburger Bach (wie er genannt wurde) bereits mit zwei Themen, aber Kämpfe, die bis in die äußersten Tiefen erschüttern, finden noch nicht statt. Die Zeit, da im Gegensatz zur Epoche des strengen Satzes „zwei Seelen in einer Brust wohnten“, war erst im Anbruch begriffen. Aber man halte Bachs Sonaten nicht für leichte Ware! Einmal erfordern sie zum Vortrag solide Technik und feines Stilempfinden. Man muß vor allem mit den Verzierungen gründlich vertraut und in rhythmischer Hinsicht sattelfest sein. Auf Virtuosenzutaten und auf Ausdrucksmittel der Romantik verzichte man; denn am besten klingen die Sonaten, wenn man das überlieferte Notenbild richtig in Töne umzusetzen versteht. Alles ist fürs Ohr berechnet und in jeder Hinsicht klaviermäßig gesetzt.

So groß auch die Zahl der Bachschen Klavierwerke ist, so hat man doch nie den Eindruck des Schematischen. In jeder Sonate treten neue Überraschungen auf, ganz gleich, ob sie auf satztechnischem, melodischem, harmonischem oder rhythmischem Gebiet liegen. Nie versiegt des Meisters überreiche Phantasie; und immer ist sie in wohlgeschliffene Formen gebracht. Besonders beachte man die langsamen Sätze! Phil. Em. Bach war ja nicht bloß durch sein virtuoses, sondern vor allem durch sein ausdrucksvolles (auf dem Klavichord erlerntes) Spiel berühmt. Daß diese Empfindsamkeit keine äußerliche Angelegenheit war, sondern aus einem tiefen Inneren kam, beweist z. B. das Andante der ersten Preußischen Sonate. Dieser Satz erinnert an das — ebenfalls von Rezitativen unterbrochene — Adagio ma non troppo in Beethovens Klaviersonate op. 110. Ähnliche Überraschungen erlebt öfter, wer sich in Phil. Em. Bachs Klavierwerke versenkt. Er wird schließlich auch verstehen, was den dreißigjährigen Mozart in bezug auf Philipp Emanuel Bach als Klavierkomponist erkennen ließ: „Er ist der Vater; und wir sind die Buben. Wer von uns was Rechtes kann, hat es von ihm gelernt. Wer das nicht eingesteht, ist ein Lump! Mit dem, was er macht, kämen wir jetzt schwerlich aus. Aber wie er's macht, da steht ihm Keiner gleich!“

[1]) Welche übrigen Werke Ph. E. Bachs Breitkopf verlegte und vertrieb, hat H. v. Hase im Bach-Jahrbuch 1911 auf S. 86—104 dargelegt.

Minna Planer und ihre Ehe mit Richard Wagner

Friedrich Herzfeld, den Lesern dieser Blätter nicht ganz unbekannt, bringt unter obigem Titel[1]) ein umfangreiches Buch heraus, das durch seine meisterhafte Gestaltung und Form eine Ergänzung, ja wirkliche Bereicherung der ins Riesenhafte angeschwollenen Wagner-Literatur bedeutet. Schon rein äußerlich betrachtet ist das Buch mit seinem überaus geschmackvollen Einband und dem wertvollen Bildschmuck ein prächtiges Geschenkwerk. Wahrhaft kostbar aber wird es erst durch seinen Inhalt.

Herzfeld lag daran, einer Frau gerecht zu werden, die im Leben Richard Wagners eine so große Rolle gespielt hat und der niemals Jemand gerecht geworden ist; die immer hinter Mathilde Wesendonck und Cosima hat zurückstehen müssen. Dem von seinem menschlich überaus sympathischem Gerechtigkeitsgefühl und seinem leidenschaftlichen Forscherdrang geleiteten Autor ist es gelungen, eine große Anzahl von Briefen Minna Planers, vierzig an ihre Freundin Mathilde Schiffner gerichtet, fünfzig an Cäcilie Avenarius, die Stiefschwester Wagners und einige an Dr. Pusinelli, den Dresdener Hausarzt, der Verborgenheit und Vergessenheit zu entreißen. Sie werden hier zum erstenmal veröffentlicht.

Das Buch liest sich wie ein Roman. Der Leser folgt mit Interesse, ja mit Spannung den Irrungen und Wirrungen einer Ehe, die zweiunddreißig Jahre währte. Im Liebesrausch geschlossen, war sie ein Vierteljahrhundert lang wesentlich glücklich, obschon beide Teile es mit der ehelichen Treue nicht immer genau nahmen. Sie brach schon bald nach der Eheschließung aus, um sich förderhin nichts mehr zu Schulden kommen zu lassen, während er bekanntlich erst in späteren Jahren allerlei Gefahren ausgesetzt war, in die ihn geistig hochstehende Frauen verstrickten. Minna war nicht das, was wir eine geistig hochstehende Frau nennen. Sie hatte eine bürgerliche, man könnte beinahe sagen kleinbürgerliche Auffassung von der Welt, und sie konnte es nicht begreifen, weshalb ihr Mann die unsichere Laufbahn des freien Dichterkomponisten der gesicherten Stellung eines Dresdner Hofkapellmeisters vorzog. Nach zwanzigjähriger Ehe, als Wagner bereits den „Rienzi", den „Fliegenden Holländer", den „Tannhäuser" und den „Lohengrin" geschaffen hatte — die Nibelungendichtung lag auch schon vollendet vor — fragte sie einen englischen Freund, der darüber berichtet: „Nun sagen sie mir ganz ehrlich, ist Richard denn wirklich ein solch bedeutendes Genie?" Es ist wohl niemals ganz in ihr Bewußtsein eingedrungen, wie sehr sie zu ihrem Richard hätte aufblicken müssen. Aber sie hatte außer ihren großen hausfraulichen Tugenden ohne Frage seelische Eigenschaften, die den Meister immer wieder zu ihr zogen und an sie fesselten. Wie hätte er auch sonst fast sein ganzes gewaltiges Lebenswerk an ihrer Seite schaffen können? „Sie hat in großer Liebe viel Leid und wenig Freude an meiner Seite ertragen" hat sich Wagner nach dem Tode Minnas über sie geäußert, als er schon längst in Bayreuth mit Cosima residierte.

Wir sehen Minna in großer äußerer Lieblichkeit vor uns erstehen, ausgestattet mit ungewöhnlicher seelischer Anmut und auch mit seelischer Kraft, deren Vorrat sich allerdings verbrauchen mußte unter den Anforderungen der äußeren Wechselfälle des Lebens, die das Dasein an der Seite eines „Ungeheuers von Genie" mit sich brachte, und die das gewöhnliche Ausmaß weit überstiegen. Das Werk ihrer seelischen Zerstörung wurde vollendet durch die inneren Stürme, die Richard's Untreue in ihr hervorriefen. Über das Abenteuer Jessie Laussot kam sie hinweg, das Erlebnis mit Mathilde Wesendonk hat sie nicht verwunden. Dies Erlebnis führte auch zur endgültigen äußeren Trennung. Minna lebte bis zu ihrem Tode (1866) von Wagner getrennt, aber nicht geschieden, in Dresden. Sie war tief unglücklich und verbittert, doch litt sie keine Not; denn Wagner sorgte für sie; für sie und ihre Tochter Natalie, die sie mit in die Ehe gebracht hatte, und die sie als ihre Schwester auszugeben beflissen war.

Herzfeld hat die bunte Fülle des Materials mit Eifer gesammelt und sie mit philologischer Strenge gesichtet. Aber es ist nicht allein der geschulte Historiker, der uns fesselt: die Intentionen des seherisch begabten Dichters, der die Zusammenhänge erkennt, der den Charakteren auf den Grund geht und in seelische Tiefen hineinleuchtet sind es, die uns gefangen nehmen. Das Bild Wagners, das er vor uns erstehen läßt, ist klar und von großer Plastik. Er betrachtet den Menschen und läßt den Künstler gleichsam in der Ferne geistern, und obgleich er nicht davor zurückschreckt das Menschliche, das Allzumenschliche zu betonen, auf Schwächen und närrische Gepflogenheiten hinzuweisen, obgleich er jedwede Beweihräucherung verschmäht, versteht er es doch soviel Sympathien auf den Meister zu lenken, wie vielleicht noch niemals mit so schlichten Mitteln auf ihn gelenkt worden sind. Herzfelds Sprache ist klar und geschliffen, und seine Gedankengänge sind dergestalt, daß sie auch dem großen Kreis der Leser, die den Richard Wagner-Problemen fernerstehen, verständlich und interessant sein müssen.

Um einen Eindruck von seiner Art zu geben, sei hier zum Schluß eine Stelle aus der Schilderung des Züricher Exils angeführt: „Bald wurden Bülows auch zu Wesendonks eingeladen. Hier ergab sich nun eine Zusammenkunft, wie sie sinnbildlicher und bedeutungsschwerer im Leben keines anderen Großen Ereignis geworden ist. An einer gemeinsamen Tafel saßen Minna Wagner, die rechtmäßige Frau dessen, um den hier alles ging, Mathilde Wesendonk, die Hausherrin, und Cosima v. Bülow, die Gattin des jungen Freundes. Es waren die drei Frauen, die die drei großen Stufen in Wagners Leben bezeichnen: Sinnbilder der Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft. Die Ehe mit Minna war innerlich erstorben. Allein durch gegenseitige Anhänglichkeit, Milde, Gewohnheit und Dankbarkeit waren Richard und Minna Wagner noch verbunden. Die Stimme des Blutes schrie nach Mathilde. In ihr sah Wagner die Welt. Cosima wurde die geistvolle und nimmermüde Gefährtin seines Alters. So unsinnig im Grunde das Abwägen ist, so schwer können wir es uns ganz versagen. Welche jener drei Frauen bedeutete in Wagners Leben, Schaffen und Wirken das Höchste?"

Wie sehr sich Herzfeld auch der Schilderung der interessanten Details hingibt, die er verschwenderisch bietet: er vergißt niemals die große Linie zu wahren und kulturelle Hintergründe zu beleuchten. So wird das Buch „Minna Planer und ihre Ehe mit Richard Wagner" seinen Weg machen! Max Marschalk

[1]) Im Verlage von Wilhelm Goldmann, Leipzig.

Bizets „Carmen" in der Urfassung

Aufführung der Bayerischen Staatsoper

Als Dr. Heinrich Möller vor zwei Jahren in der AMZ. die Forderung erhob, Bizets „Carmen", die in Deutschland ausschließlich in der Bearbeitung mit Rezitativen gegeben wird, „durch eine Aufführung nach der alten Fassung vor dem deutschen Publikum zur Diskussion zu stellen", hätte man auf Grund der in ähnlichen Fällen gemachten Erfahrungen nicht geglaubt, daß ihr so bald Erfüllung werden sollte. Freilich kam, sie zu stützen, der günstige Umstand zu Hilfe, daß Carmen Weingartner-Studer bereits eine vollständige neue Übersetzung der Oper einschließlich des Dialoges angefertigt hatte, und es also nur mehr galt, ein Theater zu finden, welches eine Aufführung dieser Urfassung wagen wollte. Über die Berechtigung der gestellten Forderung konnte es keinen Zweifel geben. Sie war um so uneingeschränkter zu bejahen, als die Aufführungspraxis unserer Zeit mit besonderem Eifer bestrebt ist, die Werke der großen Meister, von allen späteren Zutaten und Änderungen befreit, in ihrer unverfälschten, von ihrem Schöpfer gewollten und geschaffenen Gestalt darzubieten. Wie berechtigt das Zurückgreifen auf die Originalgestalt gerade im Falle der „Carmen" war, bewies der große künstlerische und äußere Erfolg, den die Bayerische Staatsoper mit ihrer Wiedererweckung der Urfassung zu verzeichnen hatte.

Bizet schrieb die „Carmen" für die Opéra Comique in Paris. Da in diesem Hause bestimmungsgemäß nur Opern mit gesprochenem Dialog aufgeführt werden dürfen, schuf er sein Werk mit einem solchen und bezeichnete es, trotz dem tragischen Inhalt und Ende, ausdrücklich als opéra-comique. Die „Carmen" fand bekanntlich bei ihrer ersten Aufführung am 3. März 1875 eine sehr kühle Aufnahme, die einem Mißerfolg fast gleichkam, so daß die Leiter der Opéra Comique sie unter dem Drucke der Angriffe gegen deren „bedenkliche Charaktere und schlüpfrige Situationen" und die „gelehrte, symphonische, Wagnerische Musik" vom Spielplan wieder absetzten. Unterdessen war Deutschland auf den Plan getreten, und noch im Jahre 1875 — Bizet war inzwischen gestorben — brachte Wien die Oper heraus. Für Wien nun hatte Ernest Guiraud, ein zu seiner Zeit sehr angesehener Komponist und der vertrauteste Freund Bizets, den gesprochenen Dialog durch Rezitative ersetzt. Wer oder was die eigentliche Veranlassung

für die Nachkomposition dieser Rezitative gewesen, ist nicht mehr zu ersehen. Auf jeden Fall wurde die „Carmen" mehr und mehr in der Guiraudschen Fassung gegeben, bis diese die Alleinherrschaft errang. Auch in den übrigen Ländern bürgerte sie sich ein. Nur Frankreich, wo die Opéra Comique erst im Jahre 1883 die Wiederaufnahme des Werkes wagte, hielt sich weiter an die Originalgestalt mit gesprochenem Dialog.

Dieser Dialog, bei dem sich die beiden Librettisten Henry Meilhac und Ludovic Halévy oft wörtlich an die Vorlage der Oper, Prosper Mérimées Meisternovelle „Carmen", halten, nimmt in der formalen Anlage des Buches einen verhältnismäßig breiten Raum ein. Seine Umschweißung zu Rezitativen durch Guiraud hatte notwendig eine Verkürzung des Textes zur Folge, wodurch wiederum zahlreiche, teilweise nicht unwesentliche psychologische Feinheiten der Charakterzeichnung und Bindeglieder in der Motivierung geopfert wurden. Am wenigsten fühlbar macht sich dieser Mangel im 1. Akt, obwohl er den meisten Dialog enthält. Immerhin ist für das Verständnis von Don Josés ganzem Wesen nicht unwichtig, was er von seiner Abstammung aus altem Adelsgeschlecht erzählt und von seinen Erlebnissen, ehe er in die Fesseln Carmens geriet. Im 2. Akt leidet unter solchen durch die rezitativische Umformung bedingten Auslassungen am meisten Carmen. Sie wird einer Reihe liebenswürdiger, sympathischer Züge beraubt, die sie uns in der Originalfassung menschlich näher bringen. So erfahren wir dort, wie sie dem Don José eine Feile und Gold ins Gefängnis schmuggelte, daß er sich befreien könne. Und damit wird gleichzeitig auf Don José ein erhellendes Licht geworfen, wenn er von dieser Hilfe keinen Gebrauch machte, weil ihm dies seine Soldatenehre verbot. Findet das Erscheinen Escamillos bei Lillas Pastia in der Guiraudschen Fassung keinerlei Begründung, gibt die Originalgestalt wenigstens eine kurze Erklärung dafür. Und ebenso wird, um mit einem letzten Beispiel die Bedeutung des Dialoges nach der Richtung einer besseren Motivierung zu belegen, das überraschende nächtliche Auftauchen Micaelas in der Felsenschlucht einigermaßen glaubhaft gemacht, indem ihrer Arie eine vorbereitende Szene mit einem Begleiter vorausgeschickt wird, die Guiraud völlig ausschaltete. Für den 2. und 3. Akt gewinnt der Dialog noch erhöhte Bedeutung durch die ihm innewohnende milieubildende Kraft, die das Kneipen- und Schmugglerleben in farbiger Realistik erstehen läßt. Aus dieser Umgebung wachsen dann Remendado und vor allem Dancairo, in der Rezitativbearbeitung nur Schemen, als individuell gerundete Typen heraus, und selbst Lillas Pastia erhält ein eigenes Gesicht.

Daß die „Carmen" trotz der vielen Unwahrscheinlichkeiten und Oberflächlichkeiten, trotz der Vergröberung, ja Entstellung einzelner Figuren, wie sie die Guiraudsche Fassung mit sich brachte, von unwiderstehlicher Wirkung ist, kann man doch ernstlich nicht als Grund gegen eine Wiederaufnahme der Originalgestalt anführen wollen, die einzig das Fremde aus dritter Hand durch das Bessere von des Autors eigener Hand ersetzt. Die Bühnendichtung der „Carmen" gehört nicht zu jenen, die gesungen werden müssen, weil sie zu einfältig sind, um gesprochen werden zu können, sondern ist ein logisch entwickeltes, dramaturgisch kunstgerecht gefügtes Drama. Und was sie hoch über den Durchschnitt aller Opernbücher erhebt, sind nicht zuletzt die Vorzüge ihrer klar und überzeugend motivierten Handlungsführung und einer psychologisch feinen Charakterzeichnung. Dies wieder in sein altes Recht einzusetzen, hat nichts zu tun mit einer Übertragung musikdramatischer Prinzipien auf einen Operntext. Und dann vergesse man eines nicht. Bizet schrieb die „Carmen" für die Opéra Comique, hat sie also unter diesem Gesichtspunkte mit gesprochenem Dialog konzipiert. Er würde das Kräfteverhältnis zwischen den geschlossenen Gesangsstücken und den übrigen Teilen der Oper zweifellos anders ausbalanciert haben, wenn er statt des Dialoges Rezitative gewählt hätte.

Nun liegen ja die Verhältnisse bei der „Carmen" ganz besonders, wie Guirauds Rezitative sich tatsächlich der Partitur so einfügen, als habe sie Bizet selbst geschaffen. Möglicherweise stammt ihre textliche Gestaltung sogar von den beiden Librettisten. Es muß auch zugegeben werden, daß die Umarbeitung manches kürzte, was durchaus entbehrlich ist. Aber wieviel sonst noch für sie sprechen mag, die Tatsache kann nicht bestritten werden, daß die Originalgestalt das Drama sinnvoller in Erscheinung treten läßt. Und schließlich, was jedes Argument gegen ihre Wiederherstellung entkräftet: sie allein stellt die Form dar, in der das Werk aus Bizets Händen als Verkörperung seines planvollen künstlerischen Wollens hervorgegangen ist.

Diesen Willen des über seine Schöpfung allein „verfügungsberechtigten" Autors nun auch in Deutschland durchzusetzen, hat Carmen Studer mit ihrer neuen Übersetzung, über die sie sich des Näheren im 4. Heft des 64. Jahrganges der AMZ. ausspricht, der Urfassung den Weg frei gemacht. Sie beschränkte sich nicht auf den Dialog, sondern bezog, was sehr notwendig, auch die Gesangstexte in ihre Arbeit ein und übertrug das Original in ein klares, natürliches Deutsch, das die kräftige, anschauliche, volkstümliche Ausdrucksweise der französischen Vorlage ausgezeichnet trifft. Als überraschende Neuheit fügte sie ihrer Übersetzung eine kleine Szene ein, welche bisher noch nie die Bühne gesehen hat, auch bei der Uraufführung nicht. Sie ist heute nurmehr in einem einzigen Klavierauszug nachzuweisen, der vor wenigen Jahren aufgefunden wurde. Diese Szene bringt, von Bizet charakteristisch illustriert, den Zweikampf zwischen Escamillo und Don José in breiterer Ausmalung und bereichert das Bild der beiden Figuren um einige bezeichnende neue Züge.

Die Rehabilitierung der Originalgestalt durch die Neuinszenierung der Bayerischen Staatsoper vollzog sich auf wahrhaft festliche Weise. Clemens Krauß, als souverän gestaltender Leiter, musizierte wieder mit der erlesensten Kultur. Er bevorzugte breite Tempi und stellte, allem Schmachtenden und Reißerischen der durchschnittlichen Carmen-Aufführungen eine strikte Absage erteilend, seine Interpretation in strenger stilistischer Geschlossenheit auf einen fast kammermusikalisch intimen Ton, wobei die Sänger sozusagen auf halbe Stimme gesetzt wurden. In liebevoller Kleinarbeit immer auf die Verdeutlichung des wiedererweckten Dramas in der „Carmen" hinstrebend, hob Spielleiter Rudolf Hartmann die einzelnen Handlungsmomente klar und plastisch heraus. Daß er die von Guiraud in den letzten Akt eingeschobenen Tänze dem zweiten einverleibte, ist ein entschiedener Gewinn. Die ebenso phantasievollen wie wirklichkeitsnahen Bühnenbilder Ludwig Sieverts sind mit sicherem szenischem Gefühl aus dem Geiste des Werkes geboren.

Carmen war Hildegard Ranczak. Anfänglich die Figur etwas nervös zerfasernd, gewann sie bald ihren alten Darstellungsstil zurück, mit dem sie die Carmen von je in elementarer Leidenschaftlichkeit hinreißend verkörperte. Ein naiv und vollblütig sich auslebender Don José war Karl Ostertag, ein repräsentativer, stimmgewaltiger Escamillo Hans Hotter. Trude Eipperle erfüllte die ihr als Micaela zufallende Aufgabe, schön zu singen und auszusehen, auf das vollkommenste. Die übrigen Rollen fanden die vortrefflichsten Vertreter. Orchester, Chor und Ballett hatten keinen geringen Anteil an dem glänzenden Gelingen der Vorstellung, die das begeistert mitgehende Publikum mit stürmischem Jubel aufnahm. Dr. Willy Krienitz

Uraufführung am Osnabrücker Theater: „Der Bär" von Kuno Stierlin

Der einer deutsch-schweizerischen Künstlerfamilie entstammende und seit langen Jahren in Holland ansässige (aber reichsdeutsch gebliebene) Tonsetzer trat schon 1925 mit einer komischen Oper an die Öffentlichkeit: „Die deutschen Kleinstädter" (nach Kotzebues bekanntem Lustspiel). Nach wenigen Aufführungen in Osnabrück und Essen verschwand sie vom Spielplan und erlitt damit das Schicksal, das neuen Opern — mit geringen Ausnahmen — von jeher beschieden war. Das Textbuch seines neuen Bühnenwerkes, als dessen Verfasser H. Stierlin angegeben ist, stützt sich auf Bruchstücke aus dem Nachlaß von Uhland und Justinus Kerner, ist aber im wesentlichen als selbständige Schöpfung anzusprechen.

Der Handlung liegt das alte Märchen von dem zu einem Bären verzauberten Prinzen zugrunde, der durch die Liebe einer Königstochter erlöst wird. Der Stoff ist hier allerdings des Traulich-Märchenhaften völlig entkleidet und in ein harmloses Lustspiel mit stark ironischem Grundzug umgewandelt worden. Der Prinz benutzt die Tiergestalt nur als Maske, um den ihm feindseligen Schloßherrn, zugleich Oheim seiner Angebeteten, zu schrecken und ungestört Zwiesprache mit der Auserkorenen zu halten. Zwei alberne und ältliche Ritter melden sich als Freier; wer von ihnen, so bestimmt der Oheim, den lästigen Bären erlegt, und die Haut als Triumphstück einbringt, soll die Hand der vielbegehrten Nichte erhalten. Dem begünstigten Liebhaber aber gelingt es, die beiden Jämmerlinge zu blamieren und mittels einer komischen Intrige, in welcher das Bärentier die entscheidende Rolle spielt, die Bedingung des Alten zu erfüllen. — So entsteht ein Gemisch von Kindermärchen und Don Quichotterie, das nicht einheitlich wirkt; dramaturgische Schwächen sind nicht abzuleugnen, und der Dialog hält sich nicht frei von Geschmacklosigkeiten.

Die vielen spaßigen Szenen reizten den Tondichter, seinem schon früher bewährten Witz und der Neigung zu lustiger Parodie die Zügel schießen zu lassen. Hierin beruht die Stärke der Partitur. Die Tonsprache zeigt im übrigen alle Merkmale des spätromantischen Stils. Der Komponist beherrscht in hohem Grade die Illustrationstechnik und weiß mit den Mitteln sorgfältiger und höchst verfeinerter Satzkunst die Situation und die Gefühlsregungen nachzuzeichnen. Die in dem Tongewoge häufig aufblitzenden Melodiefunken, an sich von bedeutender Erfindungsgabe zeugend, versprühen indes zu schnell und plötzlich, so daß

schließlich der unbefriedigende Eindruck eines fortwährenden Mosaiks entsteht. Möglich, daß die Anlage des Librettos nicht die Möglichkeit zu den nötigen Ruhepunkten geboten hat. Es ließe sich auch einwehden, daß das verwickelte Tongefüge und die schwergepanzerte Sprache des (übrigens meisterhaft behandelten) Orchesters nicht im rechten Verhältnis stehe zu dem leichten spielerischen Stoff.

Die Aufführung war das Ergebnis einer sauberen künstlerischen Arbeit. Das Orchester vermochte die namentlich für die Streicher sehr schwierigen Aufgaben vollauf zu bewältigen und zauberte, von Willy Krauß verständnisvoll geleitet, prächtige Klangbilder hervor. Der erfolgreiche Liebhaber war, vielleicht zum erstenmal in der Geschichte der Oper, einem tiefen Baß anvertraut, wohl um das „Bärenmäßige" der Rolle zu betonen: Hans Hofmann sang ihn mit wohllautender Stimme. Als läppische Freier wurden Ludwig Busch und Willy Walter ihren schwierigen Aufgaben mit bestem Erfolge gerecht. Auch Else Fischer als Nichte hatte gute Momente, wenngleich sie mit der meist unsanglichen Führung ihrer Partie zu kämpfen hatte. Als Schloßherr hatte Friedrich Paasch wohl den herzlichsten Erfolg. Er hatte sich seine Rolle im Sinne Falstaffs zurechtgelegt und erfüllte die Gestalt mit vollsaftigem Leben und köstlichem Humor. Die sorgfältige und geschickte Inszenierung (Intendant Nuernberger) kann einen großen Teil des Beifalls für sich beanspruchen. Die malerischen Bühnenbilder hatte Philipp Blessing entworfen.

Das Haus kargte nicht mit Applaus und rief am Schluß den Schöpfer des Werkes samt den Mitwirkenden vor die Rampe.

Dr. Hans Glenewinkel

Oberschlesische Kulturarbeit

Anläßlich der schlesischen Kulturtage in Beuthen, der Großstadt an der Südostgrenze des Reiches, gab die Sonderausstellung „Zehn Jahre Oberschlesisches Volksliederarchiv" ein schönes Zeugnis der heimatkundlichen Musikpflege. In einzelnen Abschnitten zeigte die Sonderausstellung: „Der oberschlesische Erzieher als Volksliedforscher", „Liederbücher und Notenhandschriften aus dem Volksliederarchiv", „Der Student als Volksliedforscher" und „Aus der Geschichte der oberschlesischen Volkskunde". Die Ergebnisse an Sammelmaterial und wissenschaftlicher Arbeit rechtfertigen nach jeder Richtung hin die Einrichtung eines Volksliedarchivs im oberschlesischen Grenzlande. Bei einem Bestande von etwa 9000 vorhandenen Liedern ist die gesicherte Grundlage für alle wissenschaftlichen Untersuchungsmöglichkeiten der schlesischen Volksliedlandschaft gegeben. Wenn unter der großen Anzahl von Erziehern, die sich um das Studium des heimatlichen Liedschatzes bemühen, der Lehrer Josef Schmidt (Neiße) mit einer Aufzeichnungsarbeit, die 1600 Lieder umfaßt, an erster Stelle steht, so übertrifft er mit dieser Leistung Hoffmann v. Fallersleben und Dr. Roger bei weitem.

Im Zusammenhang mit den „Beuthner Kulturtagen" sei noch einer anderen Einrichtung gedacht, der im Frühjahr 1937 mit Hilfe der Provinzialverwaltung und der Reichsmusikkammer nach dem Vorbild der Augsburger Singschule gegründeten Städtischen Singschule. Diese erste ostdeutsche Singschule, die es sich zur Aufgabe gemacht hat, die Liebe besonders der Jugend zum deutschen Lied und zur Musik zu wecken und zu pflegen, hat in der kurzen Zeit ihres Bestehens einen erfreulichen Aufschwung genommen. Im September dieses Jahres ist die Singschule durch Angliederung einer Instrumentalschule, in der vierzehn Lehrer ehrenamtlich die etwa siebzig Arbeitsgruppen unterrichten, in Zusammenarbeit mit dem Volksbildungswerk und der HJ. in eine „Musikschule für Jugend und Volk" umgewandelt worden. Insgesamt 400 Schüler besuchen die Schule.

Hildegard Burwick

Musikbriefe

Budapest

In den historischen Tagen der vergangenen Monate gab es auf musikalischem Gebiet nicht allzuviel Ereignisse, aber gewichtige. Die Konzerte der Budapester Philharmoniker stehen da in erster Linie. Das Orchester ist ausgezeichnet, besonders die Streichgruppe ist in ihrer Klangschönheit im Laufe der letzten Jahre wesentlich hervorgerückt. Die erste Besetzung der Holzbläser und das gesamte Blech ermöglichen die Höchstleistungen, die wir unter Furtwängler und Ansermet hörten. Das erste Philharmonische Konzert unter Ernst v. Dohnányi brachte die 2. Symphonie in *D*-dur von Brahms in sehr poetischer Wiedergabe. Die Kunst des großen norddeutschen Meisters ist Herzensangelegenheit Dohnányis, der immer noch neue Schönheiten seiner Partituren zu erwecken vermag.

Furtwängler stand das zweite Mal an der Spitze unserer Philharmoniker. Er brachte diesmal eine tragische, erschütternd tiefe Egmont-Ouvertüre, nachher die Pastoral-Symphonie, die uns in seiner zarten, naturechten Wiedergabe zu einem wahren Erlebnis wurde. Seine feinsinnige Agogik bewies uns, daß das Tempo selbst in einer klassischen Symphonie nicht etwas unantastbares wäre. Ganz überraschend wirkte der 1. Satz und der Hirtengesang mit seinen Tempokontrasten und der kammermusikalischen Abstufung des Orchesterklanges. Der leidenschaftliche Dramatiker entfaltete sich in dem Vorspiel zu Tristan und Isolde und Isoldes Liebestod. Zum Abschluß hörten wir noch „Don Juan" von Richard Strauß in einer glänzenden, sprühend virtuosen Ausarbeitung, die wohl kaum zu überbieten ist.

Ansermet, der als Dirigent der Modernen wohlbekannt ist, hat auch in Budapest eine besondere Anziehungskraft. Sein Programm entsprach den Erwartungen. Eine Haydn-Symphonie, die etwas trocken musiziert wurde, stand an der Spitze seiner Vorführungen. Hindemiths „Mathis, der Mahler" brachte er ausdrucksvoll zu Gehör. Bartóks neueste Schöpfung: eine dreisätzige Sonate für zwei Klaviere und Schlaginstrumente (die bloß zwei Spieler benötigen) ist wieder ein Meisterwerk von persönlichster Note. Das dunkle Kolorit der Komposition, die eigenartige Polyphonie der Ecksätze, die strengen Formengebäude, die etwas orientalisch wirkenden Rhythmen der verschiedenen Schlaginstrumente zeigen seine Kunst auf den Höhepunkt der musikalischen Konzentration. Der Autor und Frau Ditta Pásztory-Bartók spielten die beiden Klavierstimmen im idealen Einklang und prägnantester Virtuosität. Ravels „Daphnis und Chloé" gewann in dem beseelten Vortrag des Orchesters eine unvergleichliche Farbenpracht.

Das Opernhaus eröffnete seine Saison mit einer sehenswerten Inszenierung von Franz Liszts Oratorium „Christus". Ferner gab es eine Uraufführung: das musikalische Mysterium „Maria Veronika" von Jenö Adám, einem hochbegabten Kodály-Schüler. Die Musik paßt sich den filmmäßig rollenden Szenenbildern eng an und wirkt dadurch rein illustrierend, es fehlt ihr der innere Zusammenhang und die Selbständigkeit. Stilistisch ist sie etwas verwirrt, doch ist daran das Libretto schuld.

Es fanden einige Orchester- und Kammermusikkonzerte statt, die wir auch anführen möchten. Neben dem Budapester Konzertorchester stellte sich eine neue Vereinigung „Turul Szépmíves Zenekar" vor. Das Debüt erregte großes Aufsehen, dank der mustergültigen Einstudierung des hervorragenden Dirigenten Viktor Vaszy. Die suggestive, großzügige Individualität dieses Orchestervirtuosen wagte es, ein Werk wie Bartóks „Musik für Streichinstrumente und Schlagwerk" vorzuführen und erntete damit einen wohlverdienten Künstlererfolg. Der Palestrina-Chor brachte die „Cantata profana" von Bartók und die 9. Symphonie mit dem Hauptstädtischen Orchester vereint unter der trefflichen Führung seines Chormeisters Viktor Vaszy zur denkwürdigen Aufführung. Und zum Abschluß seien die beiden Kammerkonzerte von Géza Kresz, die hauptsächlich Musik des Barock ertönen ließen, mit Anerkennung erwähnt.

Prof. Géza Sauerwald

Chemnitz

Ein Wechsel in der Intendanz an einem Theater, das Oper, Schauspiel und Operette geben muß unter Rücksichtnahme auf die verschiedenen Interessen der Gesamtbevölkerung von Stadt und Umgebung, löst immer nach allen Richtungen hin gewisse Erwartungen und Spannungen aus. Der Ausgleich zwischen der kulturellen und der wirtschaftlichen Seite des vielgestaltigen Unternehmens ist dabei wohl der ausschlaggebende Faktor. Da an dieser Stelle nur die rein kulturellen Belange zur Diskussion stehen, so kann auf die wirtschaftlichen nur insofern Rücksicht genommen werden, als sie die Güte des Gebotenen notgedrungen beeinflussen. Der neue Intendant Dr. Hermann Schaffner führte sich sozusagen schlagartig beim Opernpublikum ein durch seine Spielleitung in den „Meistersingern" in neuer Einstudierung und Ausstattung. Mit dieser Aufführung bewies Dr. Schaffner, das er nicht nur etwas, sondern sehr viel kann, denn ein so musik- und handlungsreiches Werk von solcher Bedeutung als neuer Mann am Anfang einer Spielzeit in allen großen und kleinen Dingen so zu meistern, daß ein durchaus befriedigend harmonisches Ganze entsteht, dazu gehört nicht nur Praxis, sondern eine tüchtige Portion geistiger Reife und — Energie. Es erübrigt sich, auf Einzelheiten näher einzugehen, es sei nur erwähnt, daß man in dem gastierenden Hanns Braun (Berlin) einen sehr würdigen Sachs kennen lernte und daß Rudolf Wedel (Stolzing) eine sehr schätzbare Neuverpflichtung für Chemnitz bedeutet. Der Beckmesser Adolf Savelkouls, ebenfalls neu, interessierte vor allem darstellerisch, ein Herr Stadtschreiber, der sich selbst sehr ernst nimmt, durch fein akzentuierten Sprechgesang seiner Würde zur Geltung zu verhelfen sucht und dadurch gerade einen höheren Humor an Stelle billiger Komik erzielt. Die Ensembles und verstärkten Chöre (Ferd. Pöperl) haben hier wohl noch nie so klangschön und präzis gewirkt wie diesmal. Daß

Generalmusikdirektor Ludwig Leschetizky den Reichtum der Partitur mit dem wahrhaft festlich spielenden Orchester zur blühendsten Entfaltung brachte, erschien bei der so oft bewährten Gewissenhaftigkeit dieser Leitung als selbstverständlich.

Unter der gleichen Stabführung kamen noch zwei Klassiker neu eingeübt heraus: „Die Zauberflöte“ und „Fidelio“. Ersteres Werk war zunächst eine Angelegenheit des Spielleiters Dr. Fritz Tutenberg. Gemäß seinem sehr eingehenden Vorbericht im Programmbuch und den Tageszeitungen legte er der Gestaltung den Geist der Mozartschen Musik zugrunde unter Verzichtleistung auf alles sagenhaft-zeitlich Gebundene und Tendenziöse. Die unaufdringliche Andeutung von Gefühlsmomenten nordischen Einschlags gab dem Ablauf der Handlung besondere Weihe. Schlichte Gewänder und einfach erhabene Bühnenbilder unterstützten die ebenso einfache und schlichte Würde des Szenenablaufes, so daß das musikalische Gewand ohne Ablenkung voll in Erscheinung trat. Aber gerade dadurch traten einige natürlich unbeabsichtigte Mängel um so mehr hervor. Von den drei Damen konnte leider nur die erste (Margarete Bruhn) als völlig ausreichend angesehen werden. Demgegenüber standen drei ganz ausgezeichnete Leistungen: Karl Röttger (Sarastro), Karl Köther (Papageno) und Paul Goller (Monostatos) — bei allen dreien Stilgefühl und überlegene Beherrschung des Gesang-Technischen. In bezug auf letzteres darf der Dresdner Gast nicht unerwähnt bleiben: Else Bräunling, deren Königin der Nacht jede Lobeserhebung hinter sich läßt. Hannel Lichtenberg sang die Pamina elegant und tonschön, mit einem kleinen Stich ins „Wagnerische“; ähnliches gilt vom Tamino Walter Hagenböckers mit kleiner Stilfärbung ins Verdische. Nicht vergessen werden darf die Papagena der Gerda Sommerschuh.

Die Neugestaltung des „Fidelio“ erwies sich, alle Posten summiert, als harmonischeres Ganzes. Die vielgewandte Margarete Bruhn stellte in jeder Hinsicht eine Leonore auf, der man höchste Bewunderung solch reifen künstlerischen Könnens nicht versagen kann. Einen recht ansehnlichen Pizarro in scharf pointierter Tongebung und gut dazu passender Intrigantenmaske verstand Fritz Zöllner von der Wiener Volksoper vorzuführen. Der Florestan Rudolf Wedels war eine makellose geschlossene Leistung.

Für die Betreuung der Musik in Moniuszkos „Halka“, in Bittners „Das höllisch Gold“ und in der Ballett-Pantomime „Der Dreispitz“ (Manuel de Falla) zeichnete Kapellmeister Herbert Charlier verantwortlich: klar und eindeutig alle drei Werke, Bühne und Orchester wohlklingend aufeinander abgestimmt. Hildegard Ostkamp bewies ihre Eignung für Sonderrollen wie die Halka durchaus; die Besetzung in „höllisch Gold“ mit Röttger, Emmy Senff-Thieß, Goller, Armella Kleinke und Walter Siegbrecht (noch ein junger Neuling) konnte kaum besser sein und der Dreispitz bewies, daß das Chemnitzer Opernballett in Einzelleistung und Zusammenwirken ein beachtliches Niveau erreicht hat. Die durchsichtige Ausgewogenheit der Szenenbilder untereinander, ihre lineare und farbige Komposition zeigten deutlich, daß der neue Tanzleiter Herbert Freund nicht nur reiche praktische Kenntnisse mitbringt, sondern auch eine hohe Auffassung der künstlerischen Aufgabe des Tänzerischen im Sinne der Ausdeutung einer musikalischen Vorlage besitzt.

Viel und dabei wirklich gewissenhaft Durchgeführtes hat die Oper geleistet in der verhältnismäßig kurzen Spanne seit Beginn der Spielzeit; und rechnet man noch dazu die erfrischende Neubelebung von Lortzings „Waffenschmied“ mit Kapellmeister Hans Krauße am Pult und von Lars Larsson stilgewandt inszeniert, so fordert diese reiche Tätigkeit alle Anerkennung heraus.

Otto Böhme

Oldenburg

Will man für das Kunstleben Oldenburgs den zutreffenden Maßstab gewinnen, so darf man nicht von der Vorstellung einer beliebigen Stadt von 75000 Einwohnern ausgehen. Denn in der Tat ist Oldenburg, und zwar in der jüngsten Vergangenheit in ständig steigendem Maße, ein kultureller Mittelpunkt für das weite Gebiet des Gaues Weser-Ems geworden. Das gilt im besonderen für die Musik und Bühnenkunst. Wenn z. B. das oldenburgische Staatsorchester unter der Leitung des Generalmusikdirektors Leopold Ludwig in diesem Winter nicht weniger als vierzehn große Konzerte und dazu drei Konzerte für die HJ. herausbringen wird, so ist das, zusammen mit der Neueinstudierung großer Opern, wie Verdis „Don Carlos“ und Strauß' „Daphne“ und „Friedenstag“, gewiß ein Beweis angespanntesten Leistungswillens.

Unter der Fülle der Aufgaben hat indessen die Wiedergabe nie zu leiden gehabt: zwei Anrechtkonzerte und ein Schloßkonzert wurden bisher mit vollendeter Präzision seitens des Orchesters, mit hinreißendem Schwung und äußerster Hingabe von seiten des hochbegabten Dirigenten herausgebracht. Die außerordentliche Diszipliniertheit des Orchesters erwies sich besonders an Beethovens Violinkonzert, das Hugo Kolberg als Solist mit untadeliger Technik spielte. Auf Beethoven und Brahms folgten im 2. Anrechtkonzert die Ausländer Mussorgsky(-Ravel), Busoni und Tschaikowsky. Busonis „Indianische Phantasie für Klavier mit Orchester“ bot in ihrer gewollten Formlosigkeit dem Solisten Willi Stech fast nur Gelegenheit, seine treffliche Technik zu beweisen.

Sehr viel tiefer wirkte das erste Schloßkonzert des Staatsorchesters auf die Zuhörer, in dem eine ganze Reihe von Orchestermusikern solistisch hervortraten (Kammermusik von Mozart) und Haydns 5. und Beethovens 2. Symphonie stilvoll wiedergegeben wurden. Es ist, gerade nach unseren hiesigen Erfahrungen aus früheren Jahren, das sehr bedeutungsvolle Verdienst Leopold Ludwigs, in der gewissenhaften Abwägung der Pflege klassischer und zeitgenössischer Musik die vorbildliche Linie gefunden und den rechten Weg beschritten zu haben.

Die vorzügliche Kammermusikvereinigung Oldenburg, vertreten durch die Herren Volkmar Flecken und Hans Kufferath, brachte in ihrem 1. Kammermusikabend ein Programm, das sich dem Gedanken der „Woche der Hausmusik“ angepaßt hatte. Klaviertrios, Klavier- und Violinsonaten von Haydn, Mozart und Beethoven wurden auf einem Original-Hammerflügel aus dem Jahre 1800 von Wolf Pahlitzsch (Emden) stilgerecht begleitet und vorgetragen.

Was soeben über das rechte Verhältnis in der Pflege klassischer und zeitgenössischer Musik von Leopold Ludwig gesagt wurde, gilt nun auf dem Gebiete der gesamten Bühnenkunst in gleichem Umfange auch von dem Generalintendanten Hans Schlenck, so daß ohne jede Einschränkung ausgesprochen werden kann, daß die Kunstpflege bei diesen beiden Männern in den allerbesten Händen liegt. Zwei große, von Leopold Ludwig selbst geleitete Opernaufführungen, Wagners „Lohengrin“ und besonders Verdis „Don Carlos“, überzeugten uns von den guten Fähigkeiten des neuen Opernensembles, in dem wir mit Freuden große Künstler, wie Georg v. Tschurtschenthaler und Hildegard Delp, wiederbegrüßen und auf neue Kräfte, wie Ly Betzou und die junge Altistin Friedel Hoffmann, begründete Hoffnungen setzen dürfen. Mit der musikalischen Leitung von Puccinis „Bohème“, deren Hauptrolle Hildegard Delp unübertrefflich schön gestaltete, beging der in Oldenburg lange und allgemein hochgeschätzte Musikdirektor Willy Schweppe sein vierzigjähriges Bühnenjubiläum. Lange Jahre hat er an dem Aufstieg des Staatstheaters Anteil gehabt und treu mitgewirkt.

Eine besondere Anerkennung verdient endlich der neue Chor des Staatstheaters, der mit seinen frischen, strahlenden Stimmen einen ganz unverkennbaren Fortschritt gegenüber dem Vorjahre erkennen läßt. So wächst überall, im Staatsorchester wie im Staatstheater, auf dem Boden bester Tradition neues, blühendes Leben hervor; die bevorstehende Gaukulturwoche wird uns davon wieder ein umfassendes Bild vor Augen stellen.

Hans Wagenschein

Rostock

In vorbildlicher Weise hatte Kapellmeister Karl Reise die allgemeinen Bestrebungen zur Hebung der Kurmusik durch zehn Sonderkonzerte während der sommerlichen Saison in Warnemünde zu fördern gewußt. Man erlebte nicht nur beachtliche solistische Leistungen der Rostocker Kammermusiker Brückner (Pfitzner-Violoncellokonzert), Tietze (Paganini-Konzert) und Winkler (Hornkonzert von R. Strauß), sondern auch eine Reihe erfolgreicher Erst- und Uraufführungen zeitgenössischer Werke. So u. a. Max Fiedlers dankbare „Serenade für kleines Orchester“ op. 15, Hans Uldalls liebenswürdige „Hamburger Humoresken“ und Johann Straußens unverwüstliches „Künstlerleben“, vom Dirigenten als wirkungsvoller Gesangswalzer bearbeitet und der jungen Stralsunder Operettensängerin Karin Dahlbom mit Charme aus der Taufe gehoben. Brachte die Ouvertüre zur Oper der „Alchimist“ und eine Orchesterrhapsodie des Rostocker Bratschisten Carlfried Pistor neuerdings den Beweis, daß hier eine erzmusikantische Begabung am Werk sei, so ließ die anmutige „Suite für kleines Orchester“ des frühverstorbenen Rostocker Geigers Heinrich Ashauer die Schwere dieses Verlustes nachhaltig empfinden.

Auf dem Rostocker Festspielplatz gab es „Cavalleria rusticana“ und den für die Freilichtaufführung von Spielleiter Fritz Heyse geschickt eingerichteten „Vogelhändler“. Überdies bewährte sich der mit Leuchtbrunnen und Musikpavillon gezierte „Rosengarten“ als stimmungsvoller Platz nächtlicher Tanzvorführungen. Kapellmeister Wenzel Preis bewährte sich auch hier mit vielseitig verwendbarer Begabung.

Im sommerlichen Warnemünde stellte sich auch noch Heinz Schubert, der neue Rostocker Musikdirektor und Opernchef, als Komponist mit seiner „Concertanten Suite für Violine und Orchester“ (Solist: Erich Seidl) vor. Sein „Tannhäuser“, Eröffnungsvorstellung des baulich neugestalteten Theaters mit Tiana Lemnitz und Reiner Minten (Hannover) im Rahmen der 5. Rostocker Kulturwoche, überzeugte ebenso von Schuberts ausnehmenden

Dirigentenfähigkeiten wie späterhin „Figaro“ und „Fidelio“. Die Kulturwoche brachte überdies das „Deutsche Requiem“ von Brahms in der Jacobikirche und den „Zigeunerbaron“ auf dem Festspielplatz. In einer Morgenfeier konnte Oberbürgermeister Volgmann, der Schöpfer der Rostocker Kulturwochen, die Errichtung einer „Städtischen Musikschule für Jugend und Volk“ bekannt geben, mit der einem dringendem Bedürfnis entsprochen wurde, und den diesjährigen Musikpreisträger Rostocks, Curt Beck, vorstellen. Der heute achtundzwanzigjährige Komponist ist gebürtiger Rostocker und Schüler Hermann Grabners. Orchesterwerke, ein Klavierkonzert und zwei Opern („Florenz“, „König Lear“) liegen vor. Im sommerlichen Warnemünde bereits 1935 mit der „Kleinen Symphonie“ op. 1 und in diesem Jahr mit einer „Tanzsymphonie“ op. 6 zu Wort gekommen, hatte er in der Morgenfeier mit dem Streichquartett op. 7 besonderen Erfolg. Ebenso Heinz Schubert mit „Präludium und Toccata“ und Maria Dombrowski (Berlin) als Interpretin klassischer Klaviermusik.

Einen weiteren Einblick in das mecklenburgische Musikschaffen der Gegenwart vermittelte ein Orchesterkonzert der Gaukulturwoche. Gustav Havemann, der gebürtige Güstrower, kam mit „Improvisation für Violoncello und Orchester“ und „Symphonischer Suite“, der Schweriner Kammermusiker Robert Alfred Kirchner mit dem außerordentlich beifällig aufgenommenen „Divertimento“ op. 40, Heinz Schubert mit „Präludium und Toccata“ und Carlfried Pistor mit der Ouvertüre zur Oper „Kniesenack“ zu Worte. Diese Oper, textlich nach einer Novelle John Brinckmans gestaltet, stellt erstmalig einen ursprünglich mecklenburgischen Stoff in die Mitte des Handlungsgeschehens.

Prof. Dr. Erich Schenk

Aus dem Berliner Musikleben

Das **3. Philharmonische Konzert** strafte alle diejenigen Lügen, die Wilhelm Furtwänglers Programmen die fehlende Aufgeschlossenheit gegen Neueres nachsagen. Man muß freilich feststellen, daß es ihm sein Publikum — wenigstens in den Hauptkonzerten — in dieser Hinsicht eben nicht gerade bequem macht. Denn der geringe Widerhall, den Hans Brehmes „Tryptichon“ fand, fiel nicht dem Autor oder den Ausführenden zur Last, sondern den Hörern. Brehmes „Fantasie, Choral und Finale über ein Thema von Händel“ (van Kempen hat das „Tryptichon“ schon einmal in Berlin gebracht) offenbart wieder die Handschrift dieses unbeirrbar seinen Weg gehenden Musikers. Man würde nur Äußerlichkeiten bezeichnen, wenn man im einzelnen hinweisen wollte auf die Verwendung der scharf profilierenden Bläserakkordketten, auf die gestraffte rhythmische Kraft, die Händels schönes Fugenthema in geistvollem Spiel vielfältig abwandelt, auf die Gesamthaltung des Werks, die deutlich auf ein anderes musikalisches Tryptichon unserer Zeit hinweist, dessen Quellen aber im Visuellen, nicht, wie hier, im Akustischen liegen. Wesentlich ist dagegen die Feststellung, daß hier ein Musiker von grundehrlicher Haltung, dazu mit einem sicheren handwerklichen Können ausgerüstet, am Werk ist, dessen zuchtvolle Tonsprache in unserer an solchen Begabungen nicht überreichen Zeit freudigste Aufmerksamkeit finden müßte. Furtwängler unterstrich weniger die Härten dieser Musik, als daß er sie zu mildern schien. Im überlegenen Aufbau des Ganzen und in der mustergültigen Wiedergabe durch das unübertreffliche Orchester erstand eine Leistung wie aus einem Guß. Solist des Abends war Gaspar Cassadó. Mit bekannter Virtuosität vermittelte er „das“ Violoncellkonzert von Haydn (von dem man immer noch nicht weiß, ob es nicht von Anton Kraft stammt!). Beethovens Pastorale in Furtwänglers liebevoll ausbreitender Darstellung ließ abschließend die zu Anfang des Abends besorgten Mienen der Zuhörer dankbar verklären!

Mit teilweise geändertem Programm und an Stelle des seinerzeit angekündigten Generalmusikdirektors Karl Dammer von seinem Pultkollegen Arthur Rother geleitet, fand das **2. Symphoniekonzert des Orchesters des Deutschen Opernhauses** statt. Es brachte durchweg gewohnte Werke von Debussy, Liszt und Tschaikowsky in der gewohnten Nachformung dieses durch vielfältige Anpassungsfähigkeit ausgezeichneten Klangkörpers. Solist des von den Abonnenten dieser Konzertreihe mit stürmischer Begeisterung aufgenommenen Abends war Walter Rummel mit einer geschmeidigen Darstellung des Lisztschen *Es*-dur-Konzerts.

Der zweite Abend des von **Schle Michalke** (Cembalo) und **Irene v. Dubiska** (Violine) durchgeführten Bach-Zyklus, in dessen Mittelpunkt die sechs Sonaten für Cembalo und Violine stehen, bestätigte die Erfahrungen der ersten Veranstaltung. Diese Bach-Stunden tragen den Charakter einer kultivierten Hausmusik: der verdunkelte Saal unterstützt diesen Eindruck noch. Beide Spielerinnen lassen beachtliche Vertiefung in die Ausdruckswelt des Barockmeisters erkennen, wenn auch in manchen vortragstechnischen Dingen noch nicht immer letzte Übereinstimmung erzielt ist. Das Cembalo erweist sich meistens als führend: etwas weniger Zaghaftigkeit im Violinpart könnte nicht schaden.

Ebenfalls Werke der barocken Stilepoche hörte man in einer Veranstaltung der **Vereinigung „Alte Kammermusik München“.** In stilistischer Einheitlichkeit boten Käthe Hecke-Isensee (Sopran), Eleanor Day (Viola da gamba), Paul Niemeyer (Flöte) und Werner Dommes (Cembalo) im gepflegten Zusammenspiel ältere französische Musik. Noch stärkere Hervorhebung von klanglichen und dynamischen Gegensätzen und im großen und ganzen etwas mehr Zügigkeit hätten den Reiz dieser seltene Genüsse vermittelnden Kammermusikstunde noch erhöht.

Die Weimarer Kammersängerin **Lea Piltti** hat auch in der Reichshauptstadt ihre treue Gemeinde. Das ist nun einmal Ziergesang, wie man ihn sich wünscht: nicht geist- und seelenloses Prahlen mit sich überstürzenden Tonraketen in unwahrscheinlichen Höhenregionen, sondern eine vollendet ausgeschliffene Kehlfertigkeit im Dienst des musikalischen Ausdrucks. Da sitzt jeder einzelne Ton und blitzsauber reihen sich die Tonketten aneinander. Die Weite der Ausdrucksmöglichkeiten findet in einem klug aufgebauten, vielseitigen Programm dankbare Objekte. Besonders reizvoll gelingen die weniger bekannten Strauß-Lieder, darunter der in der Nähe der Zerbinetta-Arie beheimatete Gesang „Amor“. Ein Abend ungetrübten Genusses, an dem Michael Raucheisen als festlich gestimmter Klavierpartner offenbar ebenfalls seine Freude hatte.

Im Beethoven-Saal konzertierten mit einem ungewöhnlich bunten Programm die beiden Römerinnen **Lilia und Mina d'Albore.** Die in Berlin schon bekannte Geigerin Lilia entzückte wieder durch gesangvolles Pianospiel, das sie besonders kunstvoll in Beethovens Sonate op. 30, 2 einzusetzen wußte. In mehr virtuos gehaltenen Stücken verleitet sie ihr Temperament mitunter noch zur Überbetonung: der Klang ist dann von Störgeräuschen nicht frei. Die Sopranistin Mina d'Albore weiß aus ihrer von Natur nicht sehr ergiebigen Stimme recht schöne Wirkungen herauszuholen. Das Material ist klug und sorglich durchgebildet und wird allen Anforderungen gerecht, die ältere und neuere Gesangsmusik stellen. Etwas weniger „vox humana“-Klangfarbe, d. h. größere Festigkeit der einzelnen Töne würde noch zum Vorteil gereichen. Am Flügel begleitete gewandt Bruno Hinze-Reinhold.

Die Altistin **Karin Schenk** stellte sich in der Singakademie mit einer geschmackvollen, auch die Gegenwart berücksichtigenden Vortragsfolge vor. Das angenehme, vorzugsweise für den Liedvortrag geeignete Material läßt vorzügliche Durchbildung erkennen. In der Höhe klingt die Stimme etwas flach: hier vor allem dürfte noch Arbeit zu leisten sein. Manches wirkt heute noch allzu bewußt. Auch das wird sich bei stärkerem Über-der-Sache-Stehen zweifellos geben. Prof. Michael Raucheisen war Karin Schenks aufmerksamer Begleiter. Bei drei eigenen Liedern saß der Herr des Hauses, Prof. Georg Schumann, selbst am Flügel.

Dr. Richard Petzoldt

Das 4. Abonnementskonzert des Philharmonischen Orchesters, ein Beethoven-Abend, sah **Hans Knappertsbusch** am Dirigentenpult. Wir begrüßen den heute fünfzigjährigen Künstler. Er ist der Reichshauptstadt bisher allzu ferngeblieben. Gleich an den ersten Takten der Egmont-Ouvertüre war der überlegene Orchesterbeherrscher zu erkennen. So sparsam die Stabbewegungen Knappertsbuschs sind, so groß ist die Beeinflussungskraft dieses energiegestrafften Meisters der Schlagtechnik. Die Musiker sind vollkommen im Bann seiner von strenger Selbstzucht gezügelten Willensäußerungen. Man erlebte eine dramatisch höchst bewegte, geschlossene Aufführung der Eroica. Es begegnete uns kein im Wesen des Werkes nicht begründeter Zug in dieser an Spannungen reichen, die Höhepunkte scharf herausarbeitenden Wiedergabe. Der Trauermarsch erstand in seiner ganzen inneren Wucht. Die Überschrift des Scherzo („Allegro vivace“) nimmt Knappertsbusch nicht allzu wörtlich. Er bietet den Hauptteil in einem Zeitmaß, das volle Klarheit der Wiedergabe verbürgt. Der Abend wurde durch das Violinkonzert bereichert. Erich Röhn trug es, in vollkommener Beherrschung der Technik, mit einem Adel in Ton und Ausdruck vor, der von der musikalischen Reife des ausgezeichneten Künstlers Zeugnis ablegte. Dirigent, Solist, das herrlich musizierende Orchester nicht zu vergessen, waren Gegenstand begeisterter Huldigungen.

Die **Pariser Sängerknaben** sind auf einer Konzertfahrt ins Ausland nunmehr in Berlin eingekehrt. Sie trugen, im Rahmen einer Veranstaltung der „Internationalen Gesellschaft für Erneuerung der katholischen Kirchenmusik“, unter der Leitung des Chormeisters Abbé Ferdinand Maillet, alte und neue geistliche und weltliche a cappella-Chorwerke vor (Bach-Saal). Der Chor besteht aus etwa dreißig Knaben und zehn Männern. Seine vortreffliche Schulung wirkt sich hauptsächlich in der Geschlossenheit seines äußerst lebendig akzentuierten Vortrags aus. Ein leichtes „vibrato“ der Knabenstimmen verleiht dem Klang besonderen Charakter. Unter den geistlichen Chören altfranzösischer Meister war ein in zartestes „pp“ sich verlierendes, wundervolles „Ave Maria“ Moutons von besonderer Eindruckskraft. Von neuen geistlichen Gesängen zeichnete sich P. Berthiers „Psalm der

„Freundschaft“ durch Zartheit der Tonsprache und Wiedergabe aus. Im Vortrag alter und neuer weltlicher Gesänge erfreute der Chor durch echt romanische Lebendigkeit. Der Chor sang in Gestalt einer Zugabe „Es ist ein Ros entsprungen“ in deutscher Sprache. Der Abend wurde durch vortreffliche Orgelvorträge Maurice Duruflés bereichert. Er klang in das in deutscher Sprache gesungene Deutschlandlied und in die Marseillaise aus.

Das **Dresdener Streichquartett** widmete sich an einem Abend im Bechstein-Saal Werken von Beethoven, Schubert und Schumann. Die Vereinigung, deren auf Werktreue und lebendige Klangcharakteristik abgestelltes Musizieren hier schon mehrfach gewürdigt worden ist, sah ihr Streben nach Vervollkommnung durch einen bemerkenswerten Fortschritt belohnt: sie trägt dem Wunsch nach noch strengerer Vereinheitlichung des Zusammenklangs nunmehr Rechnung. So durften sich die Hörer des dem jeweiligen Stil sorgfältig angepaßten Spiels der vortrefflichen Künstler erfreuen, das im beseelten Vortrag des Adagio in Schumanns *A*-dur-Quartett seine Ausdruckshöhe fand.

Erich Röling (Geige) und **Lena Tyllack** (Klavier) maßen ihr Können an Sonaten für Violine und Klavier von Mozart, Beethoven, Brahms und an einer Sonatine Schuberts. Der strebsame junge Geiger ist noch mitten auf dem Wege zu einer künstlerischen Entwicklung. Seine Grifftechnik muß an Zuverlässigkeit, seine Bogenführung an Freiheit und Geschmeidigkeit gewinnen. Darüber hinaus sollte er durch Anhören von Meisterspielern um die Läuterung seines Klangempfindens bemüht sein. Dagegen durfte man an dem musikalisch und technisch gereiften Spiel Lena Tyllacks, in dem sich ausgesprochenes Verständnis für ein charaktervolles und stilgetreues Zusammenspiel offenbarte, seine Freude haben.

Der 1. Klavierabend **Joachim Seyer-Stephans** war im wesentlichen einer Gruppe aus Liszts verwegenen Paganini-Etüden und einigen der genialsten Chopin-Werke gewidmet. Schien es zuerst, als erschöpfe sich die Kunst des jungen Musikers in der Überlegenheit, mit der er die kristallklar und äußerst geschliffen dargebotenen schwierigen Etüden von Liszt meisterte, so waren seine Chopin-Vorträge durchaus nicht nur blendende Zeugnisse einer hochentwickelten Virtuosität: sie offenbarten vielmehr ein inneres, wenn auch noch entwicklungsfähiges Verhältnis zu der Eigenwelt des polnischen Meisters. Der weiche und schattierungsfähige Anschlag des Künstlers war ganz dazu angetan, die Schönheit der Gesangsmelodie in der *E*-dur-Etüde in helles Licht zu rücken. Eine Gefahr für Joachim Seyer-Stephan bildet allein die dem überlegenen Virtuosentum von jeher drohende Neigung zu übereilten Zeitmaßen.

Adolf Diesterweg

Carl Schuricht begann auch sein zweites Konzert im Deutschlandsender, wie man es von ihm auch kaum anders erwartet, mit zeitgenössischen Werken. Ihre Schöpfer stammen beide aus dem „Jahrgang 1907“. Beide haben auch geistig verwandte Schulen durchgemacht. Der Ungar Miklós Rózsa studierte bei dem Reger-Schüler Hermann Grabner, Karl Höller bei Hermann Zilcher. Beide stammen also aus der Brahms-Nachfolge. Dennoch haben sie sich zu ganz verschiedenen Zielen entwickelt. Thema, Variationen und Finale op. 13 von Rózsa ist ein schillerndes Orchesterstück in gewählten, aber immer glänzenden Farben. Der thematische Gehalt tritt hinter der blendenden Form zurück. Höller dagegen zeigt in seinem Violinkonzert op. 23, daß er immer reiner das Reich der deutschen Mystik zu seiner Heimat macht. Der letzte Satz dieses Werkes gehört zweifellos zu den innerlichsten Tonschöpfungen, die uns in den letzten Jahren geschenkt wurden. Georg Kulenkampff spielte das Werk, das ihm gewidmet ist, in höchster Vollendung. Welch hervorragender Mittler Schuricht für solch neue Werke ist, wissen wir aus vielen Beispielen. Auch Mozart und Brahms würde er zu einem leidenschaftserfüllten Vermittler. Das Orchester des Deutschlandsenders hatte seinen großen Tag.

Charlotte Teichmann besitzt wohl die kleinste Stimme, die wir je im Konzertsaal gehört haben. Selbst ein Mezzoforte wird nur selten erreicht. Diese Beschränkung in der natürlichen Veranlagung wäre ein kaum überwindbares Hindernis, wenn nicht Charlotte Teichmann durch kluge Einsicht sich solche Aufgaben stellte und sie so anpackte, daß dieser Mangel fast zu einem Plus wird. So sang sie z. B. eine Gruppe französischer Lieder und entwickelte dabei eine Feinheit des Vortrages, die stark überzeugte. Ihrem Piano gewinnt sie eben so viele Farben ab, daß ihr Ausdrucksbereich schließlich nicht geringer ist als bei andern Sängerinnen. Durch eine wunderbar weiche Begleitung fiel Friedrich Rolf Albes auf.

Über die Orgelkompositionen von **Otto Priebe** ist naturgemäß nichts Neues zu sagen, nachdem sein Orgelabend im Mai dieses Jahres ausführlich besprochen wurde. Man stellt als Ausgangspunkt wiederum Bach und seine Nachfolger der kontrapunktischen Schulen fest, findet dann aber auch einige durchaus neuzeitliche Lichter, besonders in der Harmonie, aufgesetzt. Im ganzen überzeugt die grundehrliche, aufrichtige Art dieser Kompositionen. Die seinerzeit uraufgeführte Passacaglia in *cis*-moll erklang auf vielseitigen Wunsch auch diesmal. Die Werke wurden von Hans Jürgen Ziehm mit bestrebter Anteilnahme gespielt. Die viele Verwendung von Mixturen macht das Verständnis der Linien bisweilen allerdings ziemlich schwierig.

An einem Liederabend wirkten **Gerda Jahn** und **Elsa v. Oettingen** zusammen. Erstere sang mit ausdrucksstarker Stimme Arien und Lieder von Bach, Mozart und Schumann. Bei den Arien hatte Eve Engelmann die Violine übernommen. Der noch fesselndere Teil des Abends war der zweite, der Werke von Elsa v. Oettingen brachte. In Klavierstücken, Liedern und Duetten erwies sie sich als feinsinnige Gestalterin, die im wesentlichen in den Bahnen der Romantik empfindet. Die Komponistin am Flügel wurde stark gefeiert. Die zweite Stimme in den Duetten sang Ingeborg Blancke.

Friedrich Herzfeld

Tschaikowsky, Strauß, Respighi — ein Programm voll Farbe und Ausdruck! Das **Landesorchester Berlin** spielte Werke der Genannten, dirigiert von Heinrich Steiner, für die Berliner Konzertgemeinde. Von Strauß hörte man in zündender Wiedergabe und verblüffendem Zusammengehen die Burleske, deren Solopart Karl August Schirmer mit vollendeter Eleganz spielte, und den „Till“, der Heinrich Steiner als sicheren Führer durch Tempi und Stärkegrade zeigte. Mit großem Beifall aufgenommen wurden die von Respighi für Streichorchester bearbeiteten Altitalienischen Arien und Lautentänze, drei von der kräftig blühenden Schönheit der Hochrenaissance und des Barock erfüllte dankbare Stücke, und Tschaikowskys eingängige klassizisierende Serenade für Streichorchester.

In der vollbesetzten St. Georgenkirche am Alexanderplatz konzertierten **Berthold Schwarz** (Orgel) und Prof. **Georg Kempff** (Baß). Von den alten italienischen Orgelmeistern war Michelangelo Rossi mit einer Toccata und Corelli mit einer Air, von den deutschen Bach, Buxtehude, Pachelbel und Krebs hauptsächlich mit Fugen, Bach mit Choralvorspielen, stilvoll und poetisch registriert, vertreten; sehr verinnerlicht ward Bachs Choralvorspiel „Allein Gott in der Höh“ in ausgezeichnetem Triospiel gestaltet. Prof. Kempff sang mit angenehm volltönender Stimme, rhythmisch ziemlich frei, drei eindrucksvolle Introiten der deutschen „Böhmischen Brüder“ (1566) mit einer von ihm selbst gesetzten zurückhaltenden feinen Orgelbegleitung, ferner geistliche Lieder und Arien von Bach und Schütz, dessen geistliches Konzert „Was hast du verwirket“, von wundervoller Schützscher Deklamationslinie und steigernder Harmonik, am stärksten ergriff.

Der letzte der in der Hedwigskirche von Domorganist Prof. Joseph Ahrens gegebenen drei Abende **„Orgelmusik aus fünf Jahrhunderten“** ist wie die anderen, auf seine Weise anregend, positiv zu buchen. Die sehr vitale, im Aufbau strenge und klare, klanglich für morgen oder übermorgen geborene Ohren genußreiche Toccata *d*-moll von Karl Marx eröffnete den Abend. Virtuos, pathetisch beginnend, mit volksliedhaften Lyrismen und französisch beeinflußten Impressionismen, deren reiche Registrierungsmöglichkeiten Sinn für letzte Ausnutzung der Klangwelt der Orgel bezeugten, schloß sich dann des Mechelner Flor Peeters' „Flämische Rhapsodie“, ein affektvolles Stück von großer Wirkung, an. Als Gegensatz folgte wieder ein unsentimentaler Deutscher: der Regensburger Max Jobst mit seiner Partita „Mitten wir im Leben“, deren geringstimmig gesetztes Thema bald nur manualiter, bald mit Cantusfirmustechnik im Triospiel bearbeitet und zum strahlenden Durchschluß gesteigert wird. Besonderes Interesse nach diesen Erstaufführungen beanspruchte dann die Uraufführung von Ahrens' „Fünf kleinen Stücken“, die, hier gleichsam zur Suite vereinigt, auch auf musikinteressierte Laien von anziehender kräftiger Wirkung gewesen sein dürfte, was man nicht aller modernen Orgelmusik nachsagen kann. Eine wuchtige Intrada eröffnete den Reigen; stimmungsvoll singende und prägnant gemeißelte Stücke folgen aufeinander, beschlossen von einer wie unter Glockengeläut prozessionsartig schreitenden, im vollen Werk ausklingenden Improvisation. Mit seiner zwei Fugen bringenden Dorischen Toccata beendete der als produktiver und reproduktiver Künstler in der vordersten Reihe der katholischen Kirchenmusik stehende Orgelmeister sein großes klingendes Tryptichon, das ihn als tadellosen Interpreten alter und neuer Orgelmusik zeigte.

Einen sehr anregenden Abend erlebte man im Haus der Presse bei der **„Gemeinschaft junger Musiker“**; das Münchner Duo Elisabeth Bischoff (Violine) und Udo Dammert (Klavier) und der Bariton Günther Baum errangen sich und den anwesenden zeitgenössischen Komponisten schöne Erfolge: Heinrich Sutermeisters Konzertstück für Violine und Klavier bezieht im 2. Satz den modernen Tanz in die ernste Musik ein, erhebt im 3. Satz durch eine gut aufgebaute Kantilene von gewaltigem Atem und schließt mit einem heiteren, einen Walzerschlager lustig parodierenden Rondo; wahrlich „per divertire“! Ein ganz anderes Gebiet betrat man mit geistlichen Ruth Schaumann-Liedern von Hermann Simon, der in seiner bekannten sehr beseelten schlichten

Art größte Ausdruckssteigerungen erzielt, die Günther Baum überzeugend gestaltete. Die uraufgeführten Rilke-Lieder von Erich Zweigert beweisen ursprünglich quellende Musikalität und starke Formungsgabe. Grandios, von Baum mit erschütternder Gewalt vorgetragen, das letzte „O Leben, wunderliche Zeit"!

Ernst Boucke

Der als Gambist wie als Violoncellist künstlerisch erfahrene Prof. **Walter Schulz** und sein aufmerksamer Cembalopartner **Hans Pischner** gaben einen Kammerduoabend im Meistersaal. Werke alter Meister überwogen, doch wurde auch die Schöpfung eines Zeitgenossen erstaufgeführt, die den Versuch zeigte, musikalisches Gedankengut der Gegenwart mit den instrumentalen Mitteln einer weit zurückliegenden Epoche auszudrücken. Es handelte sich um C. H. Grovermanns Rondo für Gambe und Cembalo, das harmonisch manche Kühnheiten bringt, allerdings auch zuweilen in den vorklassischen Stil einlenkt. Die Haltung ist im ganzen mehr pathoshaft als spielmusikalisch. Die Wiedergabe der schwierigen Komposition war eindringlich. Prof. Schulz bewährte sich als Könner u. a. mit der Solo-Violoncellosonate in *C*-dur von Bach und aparten Gambenstücken von Marais und d'Hervelois. Pischner trat auch solistisch als Cembalospieler anerkennenswert hervor.

Helma Panke verwirklicht an ihrem hell timbrierten, resonanzreich ausschwingenden, schlanken und doch strahlenden Sopran in hohem Maße die Forderungen gleichmäßiger technischer Durchbildung. Schöne Schwelltöne, weiche Bögen, feine Pianoansätze, differenzierte Ausdrucksbehandlung erfreuen den Hörer. Die Intonation ist sehr gewissenhaft, wie überhaupt Klarheit des Singens der Künstlerin als Gesetz gilt. Ein ganz selten noch zu bemerkendes Nachlassen der Stütze bei Haltetönen und minimale Unebenheiten der Atemeinteilung wären das einzige, was man der Aufmerksamkeit der hochbegabten Konzertgeberin empfehlen möchte. Die Auffassung atmet Liebreiz des Lyrischen. Ein voller Erfolg, zu dem Max Sonntag als Begleiter durch klangvollen Anschlag das seinige beitrug.

Der 3. Kammermusikabend der **Fachschaft Komponisten** in der Reichsmusikkammer wurde eröffnet mit Karl Schäfers Serenade für Violine und Klavier über eine alte Weise von Conrad Paumann. Der herbe melodische Gedanke des deutschen Frühmeisters der Orgel wird Schäfer Anlaß einer wesentlich linienhaften Ausspinnung, die stark verstandesmäßig wirkt. Maria Neuß, von Graf Wesdehlen gepflegt begleitet, setzte ihr makelloses, gereiftes Können dafür ein. Die sechs Gesänge von Bruno Wild sind empfindsame Stimmungsgebilde, bei denen die Begleitung der Solostimme zuliebe erfreulich sparsam behandelt ist. Sehr innig „Immergrün" und „Glockenblume". Kurt Schramek, von Rudolf Schramek am Flügel aufmerksam unterstützt, war mit seinem baritonalen Tenor ein einfühlsamer Interpret. Satzmäßig auf überlegener Stufe des Könnens, wechselte das *e*-moll-Streichquartett von Theodor Berger zwischen den Polen sensitiven Ausdrucks und geistvoller musikantischer Aufgekratztheit. Überaus kultiviert die Darstellung durch das ausgezeichnete Lasowski-Quartett der Berliner Staatsoper.

Stark gefesselt wurde man im 8. Konzert Junger Künstler durch den Pianisten **Jürgen Uhde.** Seine Wiedergabe der *As*-dur-Sonate op. 111 von Beethoven war das Ergebnis einer wirklichen geistigen Auseinandersetzung. Uhde hat die notwendige technische Konzentration und Stoffbeherrschung, er besitzt auch schon die Kraft gestalterischer Verdichtung, um sich an dieses Gipfelwerk heranwagen zu können. Das letzte hier zu sagen, bleibt wohl einer gereifteren Lebensstufe vorbehalten. Eine reine Freude war auch **Tilly Eckards** Darstellung der *D*-dur-Violinsonate von Händel. Ihr Geigenton ist voll und blühend, reich an Feinheiten und Schattierungen, namentlich bei ruhigen Kantilenen. Mit künstlerischem Verständnis und Stilgeschmack begleitete Isolde Dobrowolny.

Dr. Wolfgang Sachse

Theater des Volkes. Die deutsche Uraufführung der Operette „Das große Rennen" des italienischen Komponisten **Giuseppe Pietri** zur KdF.-Fünfjahrfeier kann als Wahrzeichen des deutsch-italienischen Kulturaustausches nicht warm genug begrüßt werden. Der heiter-natürliche Text Luigi Bonellis ist von Rudolf Frank und Rolf Sievers für die deutsche Bühne bearbeitet worden. Das liebenswürdige Werk gewinnt für uns dadurch besondere Anziehungskraft, daß es im italienischen Volkstum wurzelt und daß die Musik keine den Stil verfälschenden Einwirkungen aufweist. Den Hintergrund der Vorgänge bildet das in Siena (Toscana) alljährlich gefeierte, im „Großen Palio-Rennen" gipfelnde Volksfest. Sport- und Liebesszenen lösen einander in unterhaltsamem Wechsel ab. Der Komponist ist ein aller Künste des Satzes und der Instrumentation mächtiger Könner. In seiner melodiösen und sinnfälligen Musik spiegelt sich die Heimat Toscana in Gestalt von Volkstänzen und Volksweisen. Diese gipfeln im blutvollen „Maremma-Lied". Der große Erfolg der Operette war nicht zum wenigsten einer hervorragenden Aufführung zu verdanken, an deren Gelingen Edmund Nick, der temperamentvolle Dirigent, Ludwig Hornsteiner, der Schöpfer der Gesamtausstattung, und — als an hübschen Einfällen reicher Spielleiter — Rudolf Zindler den gleichen Anteil hatten. Aus dem mit Lust und Liebe spielenden Bühnenvölkchen ragten Martl Koch, Hilde Slipp, Willy Frey und Christian Gollong in Gesang und Darstellung hervor. Als die vier Fahnenwerfer aus Siena im 2. Akt die kunstvoll geschwungenen Phantasiefahnen mit den Fahnen Italiens und Deutschlands vertauschten, nahm der Beifall der Zuschauer stürmische Formen an.

Adolf Diesterweg

Oper. Immer wieder empfindet man, daß **Mignon** eine ganz nette Oper wäre, wenn der Schatten Goethes nicht beständig über ihr geisterte. Aber die Verbindung des deutschen Dichterfürsten mit dieser triefenden Sentimentalität empfinden vermutlich selbst die als peinlich, die Wilhelm Meister noch nie gelesen haben. Die geschmeidige Linienführung und den silbernen Klang der französischen Partitur kann man dessen ungeachtet ruhig als Meisterarbeit bezeichnen. Nur im 3. Akt versagt auch der beste Wille. Dieses allgemeine Treffen im Süden und die geheimnisvolle Geschichte mit dem Wunderkästchen mutet einem doch allzuviel zu. Wie die Dinge nun aber einmal liegen, darf Mignon im Spielplan einer Volksoper nicht fehlen. Wenigstens hatte die Berliner Volksoper wieder eine blitzsaubere Aufführung herausgebracht. Die musikalische Leitung und die Spielleitung wurde von Gustav König und Hans Hartleb in bewährten Bahnen geführt. Von den Solisten entzückte Ingeborg Schmidt-Stein als Philine. Mignon war Gertrud Lüking, die wir zum ersten Male hörten. Wilhelm Meister, einstmals eine begehrte Tenorrolle, die uns heute ziemlich blaß erscheint, stattete Ferdinand Müller-Heldrich mit allen tenoralen Reizen aus. Auch die andern Mitwirkenden, dazu Chor, Ballett und Orchester, bemühten sich erfolgreich um eine gepflegte Darbietung.

Friedrich Herzfeld

Aus dem Leipziger Musikleben

Das erste **Chorkonzert** des Gewandhauswinters brachte eine Aufführung von Verdis Requiem, in der Hermann Abendroth aus künstlerisch besonders glücklichen Voraussetzungen eine Leistung von großartiger Geschlossenheit und erregender Lebendigkeit erstehen ließ. Das herrliche Orchester und der so wunderbar musikalisch singende Chor sind hier von vornherein eine künstlerische Einheit, aber wie das Soloquartett sich klanglich zusammenfügt und sich dann dem Gesamtstil der Wiedergabe einordnet, dies wird sich bei noch so sorgfältiger Erwägung der Besetzung immer mehr oder weniger erst bei der ersten Probe zeigen. Mit Ria Ginster, Gertrude Pitzinger, Helge Roswaenge und Rudolf Watzke waren für diesen Abend nun vier Stimmen gefunden, die fast in gleichmäßiger Schönheit dem dunklen vollen Chorklang die hellen Lichter aufsetzten, vier Sänger, die bei aller Individualität der Gestaltung, die bei dem Tenor mehr nach einer opernhaft anschaulichen musikalischen Geste, bei der Altistin dagegen auf eine ergreifende Verinnerlichung des Vortrags ausgerichtet war, den künstlerischen Absichten des Dirigenten in vollem Maße gerecht wurden. So konnte Abendroth die dramatische Wucht und die stille Klage, die düstren Bilder vom Tage des Gerichts und die freudevollen Verheißungen in dieser Partitur in einem wunderbar klaren Ausdrucksstil Gestalt werden lassen, der in seinem affektgeladenen Spannungsreichtum dem inneren Wesen des Werkes unmittelbar nahekam und der der naheliegenden Gefahr, in diese so eindeutig italienisch empfundene Klangwelt die Vorstellungen einer anderen Gefühlshaltung hineintragen zu wollen, mit ausgesprochenem Stilbewußtsein begegnete.

In einem Sonderkonzert des Gewandhauses war wiederum **Alfred Cortot** zu Gast, und wieder zog er die Hörer mit seiner so einzigartig persönlichen und daher unnachahmlichen Darstellung Chopinscher und Schumannscher Klavierkunst (24 Präludien und „Karneval") unwiderstehlich in seinen Bann. Der unendlich feingliedrigen und bei aller Leidenschaft von zartester Empfindung beseelten Auffassung dieser romantischen Meister steht in fast überraschendem Gegensatz, und doch aus den Gegebenheiten des Zeitstils und der Nationalität unmittelbar überzeugend seine Wiedergabe Debussyscher Klavierkunst entgegen. In den hauchfeinen Poesien der Suite „Childrens corner" weiß der Künstler seine Klangphantasie, die über eine unübersehbare Stufenleiter von Mischfarben verfügt, klug zu zügeln. Diese Bilder zerfließen nicht, sondern gewinnen eine Gestalt von einer in ihrer Art fast klassischen Klarheit; dabei aber tritt nun die ureigenste Wesensart des großen französischen Impressionisten, der das Unsag- und Unwägbare in seinen Klängen einzufangen weiß, erst recht in ihrer genialen Sparsamkeit des Ausdrucks hervor.

In die Musik Rußlands führte ein Konzert mit Chor und Orchester im **Landeskonservatorium,** das eine hervorragend gelungene Wiedergabe von Tschaikowskys pathetischer Symphonie unter Walter Davissons leidenschaftlich anfeuernder und zugleich

klug zügelnder Hand einleitete. Der glanzvollen Leistung des Orchesters, die peinliche Genauigkeit im rhythmischen Zusammenwirken mit höchster Intensität und Schönheit des Klanges vereinte, stand die des Chors in Strawinskys „Psalmen-Symphonie" nicht nach. Die fast übermenschlichen Schwierigkeiten des Werks wurden unter Johann Nepomuk David mit letzter Hingabe und mit einer großartigen Sicherheit gelöst, die aber vielleicht einer wertvolleren Sache wert gewesen wären als dieser Partitur. In Mussorgskys unvergänglichen „Liedern und Tänzen des Todes" setzte Evi Tibell einen prachtvoll weichen Alt mit verinnerlichter Vortragskunst ein, wogegen Willy Heese im Trepak durch den Schönklang seines Tenors wohl zu fesseln wußte, im „Feldherrn" aber noch einige Wünsche offen ließ.

Für ein Konzert des **Lehrer-Gesangvereins** im Gewandhaus hatte Günther Ramin eine überaus fein durchdachte Vortragsfolge ausgearbeitet, die, von wenigen Stücken anderen Inhalts aufgehellt, im wesentlichen um die Erlebnisbereiche von Schlummer, Traum und Tod kreiste. Von Franz Zeilingers in herben Farben gehaltenem Chor „Media in vita" führte sie über Höllers an packenden Höhenpunkten reiche Motette zu Wilhelm Bergers „An den Schlaf" und schließlich zu Schubert, und immer bewährte sich dabei die wundervolle Disziplin des Singens, die diesen Chor in der Kraftentfaltung, in der Reinheit der Tongebung und der Lebendigkeit des Vortrags dank Ramins überlegener Führung auszeichnet. Dazu gab es inhaltlich dem Leitgedanken der Vortragsfolge fein angepaßte Klaviersoli Walter Bohles, der mit hinreißendem virtuosen Schwung, feinem Kunstverstand und tiefer Beseelung Stücke von Reger, Debussy und Schumann (*C*-dur-Fantasie) spielte. Für die Soli in den Chören setzte Horst Günter seinen gepflegten Baritonklang ein.

Eine überaus interessante Begegnung vermittelte ein Werkkonzert der NS.-Gemeinschaft „Kraft durch Freude": Man hörte hier, von Fritz Weitzmann ausgezeichnet am Flügel unterstützt, die Sopranistin **Paola della Torre** aus Turin, die ein Material von leuchtender metallener Schönheit und gewaltiger Fülle mit dem Scharm einer großen künstlerischen Persönlichkeit einsetzt. In Liedern und Opern-Arien italienischer Meister ersang sie sich einen glanzvollen Erfolg. Dr. Waldemar Rosen

Westdeutsches Musikleben

Köln

Oper. Der nach Entwürfen des Architekten E. Meves durchgeführte Umbau des Zuschauerraums der Oper trägt unserer neuen Baugesinnung Rechnung durch großzügige Vereinfachung. Alles Unruhige und Verwirrende ist ausgemerzt und ein Festraum geschaffen, der in seiner schlichten Linienführung und Farbengebung das Gefühl der Ruhe und Feierlichkeit unmittelbar ausströmt. Der vergrößerte Orchesterraum ist tiefer gelegt; der instrumentale Ausklang ist dadurch sehr zugunsten der Verständlichkeit der Sänger verhaltener geworden bei aller Wahrung tonlicher Fülle und klarer Zeichnung in den einzelnen Gruppen. Auch die technischen Einrichtungen wurden wesentlich verbessert. So konnte Oberbürgermeister Dr. Schmidt bei der festlichen Aufführung von Wagners Rheingold all denen Dank und volle Anerkennung aussprechen, die in der für den Umbau kurz bemessenen Frist von drei Monaten eine so vollendete Arbeit geleistet haben. Die von Eugen Bodart im Auftrag von Reichsminister Dr. Goebbels geschaffene „Festliche Musik" für großes Orchester und Orgel kam unter Leitung des Komponisten zur Uraufführung und gab in der Steigerung ihres Aufbaus, in der polaren Gegenüberstellung lyrischer Versunkenheit und dramatischer Entfesselung, in dem wirkungsvollen Gegenspiel der Orgel — H. Werner spielte die neuerbaute Opernhaus-Orgel — und dem feierlichen Einsatz einer Bläsergruppe dem Abend festliche Weihe. Der Aufführung des „Rheingold" kamen die neuen akustischen Auswirkungen zugute. Das Orchester klang unter der Stabführung von Generalmusikdirektor Fritz Zaun bei aller satten Farbengebung und tonlicher Differenzierung gebändigter und gab dadurch den Sängern größere Auswirkungskraft und plastischeres Hervortreten. Generalintendant Alexander Spring setzte bei seiner Inszenierung die neuen technischen Mittel erfolgreich ein. Die Bühnenbilder und die Rollenbesetzung waren die gleichen wie bei früheren Aufführungen. Als neue Kräfte stellten sich vor Charlotte Hoffmann (Freia) und Gisela Thury (Erda und Floßhilde). Sie fügten sich gesanglich und schauspielerisch in das hoch zu wertende Gesamtspiel gut ein.

Die Neuinszenierung von Pfitzners „Palestrina" war Beweis für die hohe Leistungsfähigkeit des Orchesters, das dem künstlerischen Ziel Zauns, das Liniengeflecht der Stimmen zu erhellen und das dramatische Spiel mit starken Impulsen zu durchglühen, vollendeten Ausdruck gab. Im Rahmen der von Alf Björn großzügig und farbenfroh entworfenen Bilder entwickelten sich die von dem Spielleiter Hans Schmid scharf umrissenen, aus seelischen Spannungen erwachsenden Gegensätze, denen die zahlreichen Spieler in feiner Charakteristik plastische Gestalt gaben. Die Rolle des Palestrina spielte Josef Janko, innere Kräfte in der Geschlossenheit der Persönlichkeit offenbarend. Mit starker Ausdruckskraft umriß Emil Treskow den leidenschaftlichen Kardinal Borromeo, von echtem, persönlichem Leben erfüllt waren die Gestalten der Kardinallegaten (W. Alsen und F. Knäpper), der Patriarch (H. Bensing), der drastisch gezeichnete Bischof von Budoja (R. Riedel), der spanische Bischof (A. Griebel), der lothringische Kardinal (H. Mertens), der Kardinal Madruscht (S. Tappolet) und der Graf Luna (R. Frese). Gesanglich ausgeglichen waren die Erscheinungen der neun Meister, ebenso die von P. Hammers sorgfältig einstudierten Chöre. Die Frauenrollen waren mit Loni Nowigk und Käthe Russart gut besetzt. A. Weber



Düsseldorf

Die Opernspielzeit begann diesmal mit erheblicher Verspätung. Dafür konnte der Thespiskarren in ein gründlich erneuertes Haus und eine verbesserte Bühne seinen Einzug halten, mit welchen Arbeiten jedoch der Ruf nach einem größeren, wirtschaftlicheren Theater nicht zum Schweigen gebracht worden ist, zumal die von KdF. herangeführten Besuchergruppen ständig wachsen.

Die festliche Wiedereröffnung des Hauses und der Auftakt der Spielzeit wurde durch die „Meistersinger" besorgt. Generalintendant Prof. Kraus hatte die szenische Gestaltung selbst in die Hand genommen und dem Lustspielhaften durch genaue Verkettung der Vorgänge mit dem Musikalischen und das Ausspielen alles Episodischen seinen besonderen Akzent gegeben, wie er auch nachdrücklich sich für letzte Deutlichkeit der „kleinen Noten" einsetzte und die Aktschlüsse einschließlich der hinreißend aufgezogenen Festwiese mit kraftvoller Dramatik sättigte. Generalmusikdirektor Hugo Balzer musizierte mit vollem Einsatz, symphonisch-breit und farbig-reich. Leider mußte unser trefflicher Sachs, Josef Lindlar, wegen Erkrankung in letzter Stunde absagen. Der Kölner Kammersänger Treskow fand begreiflicherweise nicht voll den Anschluß an die Aufführung. In Bernd Aldenhoff als Stolzing durfte man eine erfreuliche Neuverpflichtung mit strahlendem heldisch-männlichen Organ begrüßen. Vera Manzinger, die neue Jugendlich-dramatische wußte ihren wohlklingenden Sopran noch nicht vollständig durchzusetzen. Als David stellte sich der neue Buffo Otto Albrecht mit quicklebendigem Spiel und ausreichendem, beweglich behandeltem Organ vor. Schließlich bedeutet auch Josef Greindl als neuer Bariton (Pogner) mit kerniger, spannungsfähiger Stimme und gewandtem Darstellungsvermögen eine Bereicherung unseres Singkörpers. Elisabeth Höngen als vorzügliche Magdalene, Berthold Pütz als ausgezeichneter Beckmesser und Alfred Poells ulkiger Kothner dienten der Aufführung in alter Bewährung.

Die Gaukulturwoche stellte dann die Oper vor die nicht geringe Aufgabe einer geschlossenen Ring-Aufführung in festlicher Gestalt. Dabei konnte als letztes Glied die „Götterdämmerung" in neuer Bühnenform den Neuinszenierungen der vorigen Spielzeit zugefügt werden. Prof. Kraus' von den dramaturgischen Grundproblemen ausgehender Spielführung krönte seine konsequente Durchführung werkgetreuer Veranschaulichung und Deutlich-



machung, soweit sie innerlich gefordert wird, mit dieser erlebnisstarken Steigerung. Die dramatische Linie gipfelte hier im Sinne der Trilogie und ihrer dramatischen Zielsetzungen. Hugo Balzers impulsives Temperament, sich dem Wagner-Stil besonders verpflichtet fühlend, war der Trilogie ein aufgeschlossener, die Partituren zu festlichem Klingen bringender Ausdeuter. Groß als singende Künderin stand Erna Schlüters Brunhilde im Mittelpunkt des Geschehens. Die strahlende Siegfried-Erscheinung Eyvind Laholms kontrastierte gegen Josef Greindls dämonischen Hagen. Elisabeth Höngen als Waldtraute, Vera Manzinger und Alfred Poell als Gibichungenpaar ergänzten vollwertig den Kreis der übrigen Gestalten. Gustav Vargos Bühnenbilder betonten das Überwirklich-Mythische kräftig. Die der „Götterdämmerung" voraufgehenden Ringteile waren durch Gäste ebenfalls festlich gesteigert. Der Wotan Jaro Prohaskas trug dazu bei wie der ihm ebenbürtige Josef Lindlar als großgestaltender Wanderer. Der jugendlich frische Siegfried G. Pistors, Julius Poelzers beweglicher Loge, Joachim Sattlers ausgezeichneter Siegmund, Karl Walthers charakteristischer Mime hoben die festlichen Abende über das Alltägliche hinaus. Wir haben nun wieder eine würdige Ring-Inszenierung, wie sie jede Bühne von Rang einsetzen können muß.

Das Arbeitsprogramm der etwas eingeschränkten Städtischen Konzerte geht diesmal dem Experiment aus dem Wege und bewegt sich vornehmlich in den Bahnen beglaubigter Werke. Auch die Kammermusik tritt mehr zurück und wird in erweitertem Umfang von der Gesellschaft der Musikfreunde durchgeführt. Dafür führt die Stadt mit der „Stunde der Musik" als einzigste im Westen die Pflege des offiziell geförderten Künstlernachwuchs durch. Im ersten Städtischen Konzert hörte man neben Händel das von Alfred Hoehn poetisch geformte Schumannsche Klavierkonzert und eine temperamentvolle, von Beethovenschem Brio erfüllte Darstellung der *A*-dur-Symphonie durch Hugo Balzer, der mit kräftigen Akzenten das spannungsstarke thematisch-symphonische Gerüst überlegen aufrichtete. In der 1. „Stunde der Musik" stellten sich mit Willy Hülser und dem Bresser-Quartett als Paten Hans Dünschede als technisch vorzüglicher und grundmusikalischer Geiger und Rolf Pfarr als begabter Liedersänger mit ausdrucksreichem Baritonmaterial vor. Das erste Meisterkonzert bescherte das große Erlebnis von Alfred Cortots überragender Klavierkunst. Die ganzen „Préludes" und zweimal zwölf Etüden zu spielen, bedeutet an sich eine Riesenleistung, das Wie seiner Wiedergabe läßt alle kritischen Stimmen schweigen. Anders, doch in gleicher, mehr deutsch erfüllter Meisterschaft stand neben ihm Walter Gieseking. Von Bach bis Ravel führte seine hinreißende Kunst beglückend durch die große und kleine Welt des Klaviers.

Ernst Suter

Gelsenkirchen

Daß eine Kammermusikveranstaltung an der Spitze des Konzertwinters steht, ist für Gelsenkirchen schon etwas Außergewöhnliches. Wenn es auch in erster Linie durch die Reisetermine des dazu verpflichteten Quartetts bedingt war, so haben die wenigen Kammermusikfreunde, die es in Gelsenkirchen gibt, doch ein Symptom einer Besserung darin gesehen, daß eine so qualifizierte Vereinigung wie das Dresdener Streichquartett mit seinem Abend an der Spitze der städtischen Konzertveranstaltungen stand. Dank des ausgezeichneten Spiels der vier Künstler wurde er ein voller Erfolg.

Die Reihe der vorgesehenen acht Hauptkonzerte wurde mit dem Klavierkonzert *B*-dur von Brahms durch Alfred Hoehn eingeleitet, der einer zahlreichen Hörerschaft eine Offenbarung seiner reifen Künstlerschaft schenkte, groß, imponierend in seiner erschütternden Werkdarstellung, eine lebendig gewordene Aussprache mit dem schöpferischen Geist des großen Norddeutschen. Alfred Hoehn wurde außerordentlich herzlich gefeiert. Im Orchester ließ die Solo-Violoncellostelle im Andante darauf aufmerksam werden, daß die frei gewordene Stelle des ersten Solo-Violoncellisten mit Herrn Mahlke, der bisher im Türkischen Staatsorchester in Ankara tätig war, mit einem Meister seines Instruments besetzt worden ist. Der Städtische Musikdirektor Dr. Hero Folkerts setzte das Orchester auch in Rudi Stephans Musik für Orchester mit straff zupackendem rhythmischem Instinkt verständnisvoll ein, so daß die stark konzentrierte und in konsequenter Logik aufgebaute Form dieser Musik in ihrem freudigen Klangsinn und ihrer musikantischen Art den Hörern voll erschlossen wurde. Max Regers „Romantische Suite" mit ihren schillernden Orchesterfarben schloß den Abend ab.

Dr. K. W. Niemöller

Literarisches

Verlag Huber & Co. A.-G., Frauenfeld und Leipzig.

Robert Bory: Richard Wagner. Sein Leben und sein Werk in Bildern.

Der Gedanke, Richard Wagners Leben in Bildern zu berichten, ist nicht neu. Chamberlains Wagnerbuch war ungemein reich bebildert. Engel, Kapp u. a. haben weitere Beiträge herzugeschafft. Die Sammlung von Bory zeichnet sich nicht einmal so sehr durch neues Bildmaterial aus, obwohl auch hier selten oder noch gar nicht veröffentlichte Bilder erscheinen. Aber noch niemals sind Bilder von Wagner in so vorzüglichem Druck gezeigt worden. Besonders die ganzseitigen Bilder sind von prächtiger Wirkung in der Tönung. Aber auch noch in den kleinsten Abbildungen bewundert man die Feinheit der Zeichnung. Zweifellos besitzen wir in diesem Band mit seinen rund 600 Abbildungen die bisher glänzendste Bildsammlung über Wagner. Eine knappe Einleitung zeigt Wagners Leben und Werk im Überblick auf. Von einigen kleinen Unebenheiten abgesehen, dient sie ihren Zwecken.

Friedrich Herzfeld

Verlag Dr. Heinrich Buchner, München.

Anton Schiegg: Das ABC des praktischen Redners und Sängers. Stimmkundliches Lexikon.

Der Stimmpädagoge Schiegg versucht in diesem Nachschlagewerk, auf einige hundert Fragen, die in das Gebiet der Stimmbildung, der Stimmheilkunde, des Schul- und Kunstgesangs fallen, in möglichst knapper und klarer Form eine Auskunft zu erteilen. Wenn Schiegg auch dem Fachmann nichts Neues sagt, so dürfte dieses Büchlein jeden angehenden Gesangskünstler und den Laien, der sich mit gesanglichen Studien befaßt, über manche Fachausdrücke wie Falsett, Registerdivergenzen, Appoggio, amphotere Töne, funktionelles Hören, Staumethode und ähnliche schwierige Materien aufklären. Es handelt sich bei diesem Werke ausnahmsweise nicht um eine Kampfschrift, sondern um eine möglichst unparteiische Stellungsnahme eines Stimmpädagogen, der ganz objektiv und außerordentlich taktvoll die heikelsten Gebiete streift.

Dr. Walter Krone

Deutsche Verlags-Anstalt, Stuttgart-Berlin.

Sir James Jeans: Die Musik und ihre physikalischen Grundlagen. 291 Seiten. 6.75 RM.

Die AMZ. hat dieses Werk des englischen Physikers und Astronomen schon beim Erscheinen der Originalausgabe besprochen (Nr. 4, Jahrg. 1937). Die deutsche Übersetzung ist uns sehr willkommen, denn wir haben in unserem Schrifttum bisher kein Buch, das so klar und anschaulich, allgemein verständlich und doch wissenschaftlich fest begründet Wesen, Entstehung, Fortpflanzung und Aufnahme der Klänge beschreibt. Als Grundlage dienten dem Verfasser natürlich vorwiegend die angelsächsischen Forschungsergebnisse. Gern gibt er indessen die noch heute überragende Stellung des Deutschen Helmholtz zu. Die neuere deutsche Forschung scheint ihm aber unbekannt geblieben zu sein. So hätte er z. B. mit Heranziehung des von Hornbostel herausgearbeiteten Blasquintenzirkels manches über die Leiterbildung der Südostasiaten Gesagte einwandfrei deuten können. An verschiedenen Stellen hat die Übersetzung — nicht immer zur Freude des deutschen Lesers — die englischen Maßberechnungen beibehalten. Wo von „Zimbeln" die Rede ist, sind offenbar „Becken" gemeint.

Dr. Richard Petzoldt

Vom Musikalienmarkt

Verlag B. Schotts Söhne, Mainz.

Cesar Bresgen: Es ist ein Ros' entsprungen. Weihnachtskantate.
Robert Bückmann: Kleine Weihnachtskantate.
Hermann Schroeder: Drei Weihnachtslieder. Für vierstimmigen Chor.
Ernst Pepping: Weihnachtslieder. Zwei und dreistimmig.

Bresgens Kantate zeigt wieder die klare Handschrift des leicht formenden, auf die Bedürfnisse der musizierenden Jugend eingehenden Komponisten. Wieweit sich die Notwendigkeit erstreckt, zu alten Liedworten neue Weisen zu erfinden, bleibt Geschmackssache des einzelnen. — Bückmanns freundliche Kantate ist mehr ein lose gereihtes, durch Deklamation unterbrochenes Liederspiel. Im Gegensatz zu Bresgen verzichtet der Komponist nicht auf die heute im Geruch der „Romantik" stehenden Melodien „Stille Nacht" oder „O du fröhliche". — Schroeders Chorsätze empfehlen sich durch ungekünstelte, geschmackvolle Art. — Pepping hat fünfundzwanzig Weisen in seinem herben, überzeugendem Stil für zwei und drei gleiche Stimmen gesetzt. Zum Singen und Spielen, etwa auf Geigen und Blockflöten, gesunde Kost.

Dr. Richard Petzoldt

Georg Kallmeyer Verlag, Wolfenbüttel und Leipzig.

Gerhard Maasz: Wunder der Weihnacht. Kleine Kantate.
Ilse Lang: Tut auf das Tor.. Alte und neue Lieder zur Weihnacht für Klavier.

Maasz verwendet für seine kleine Kantate dreistimmigen Mädchenchor, Blockflöten, Geigen und Violoncello. Technische Aufgaben bestehen kaum. Geschickter Wechsel von Instrumentalmusik und Liedgesang sowie formale Rundung durch Wiederaufnahme des Anfangs am Schluß (mit hinzutretendem Kanon) zeichnen das Werk aus. Die Schlichtheit der Maaszschen Tonsprache empfiehlt es für unsere Jugendgruppen. Ilse Langes Sammlung wendet sich dagegen an das häusliche Singen am Klavier. Sie bringt alte und neue Lieder in ganz leichten Sätzen von Zeitgenossen. Inwiefern die neuen, eher dem Julfest als dem christlichen Weihnachtsgedanken zugeneigten Lieder Allgemeinbesitz werden, wird die Zukunft zu entscheiden haben.

Dr. Richard Petzoldt

Verlag Breitkopf & Härtel, Leipzig.

G. F. Händel: Kammersonate Nr. 22, Kammertrio Nr. 24 (Erstausgaben von Max Seiffert);
G. Ph. Telemann: Sonate für zwei Flöten und Cembalo (Schreiter);
Karl Stamitz: Trio-Sonate op. 14, Nr. 5 (Hillemann).

Immer noch tauchen aus dem Dunkel des Vergessens unbekannte Werke selbst der großen Klassiker auf. Die beiden Händelschen, hier zum erstenmal veröffentlichten, also auch in der Gesamtausgabe noch nicht enthaltenen Kammermusikwerke gehören zum Schönsten, was der junge Meister geschrieben hat, ehe er sich Italien und damit auch dem italienischen Kammermusikstil zuwandte. Der Herausgeber macht für das prächtige Kammertrio (für Oboe, Fagott, Baß und Cembalo) Händels letzte hallische Zeit, für die wundervolle Sonate (Querflöte und Continuo) ebenfalls noch Halle oder auch Hamburg als Entstehungsort wahrscheinlich. Zweifellos werden beide Werke in kürzester Zeit zum künstlerischen Besitz unserer Kammermusizierer im Konzertsaal und vor allem auch im Hause gehören. — Etwas von Händels Geist, aber auch schon das erwachende Rokoko lebt in Telemanns Sonate für zwei Flöten mit Continuo. Jedes Werk des einst als Vielschreiber belächelten Meisters bedeutet für uns Nachgeborene eine Offenbarung, erregt in uns Neid vor so viel selbstverständlichem „Gegenwartsstil". Auch Karl Stamitz, dessen Lebensabschnitt den Mozartschen je um ein Jahrzehnt überragt, hat uns wieder etwas zu sagen. Es ist, als ob in der vorliegenden reizenden Triosonate für Flöte und

Violine (oder zwei Violinen) mit Klavier und Violoncello (die Ablösung der selbständigen Streichbaßstimme vom Continuo ist historisch sehr hübsch zu beobachten) der Salzburger Genius dem Sohn des berühmten Stamitz etwas über die Schulter geschaut hat. Die beiden letztgenannten Kammermusiken erschienen in der wertvollen, einst von Hugo Riemann begründeten Reihe „Collegium musicum" des Verlages.

Dr. Richard Petzoldt

Die künstlerische Schallplatte

Bei dem heute erreichten hohen Stand der Technik ist es eine angenehme Aufgabe, der Öffentlichkeit die Neuerscheinungen auf dem Schallplattenmarkt vorzustellen. Denn es ist dadurch möglich, sich ganz der künstlerischen Seite der Angelegenheit zu widmen. Begonnen sei unser Rundgang durch die Neuheiten der letzten Monate wieder bei den symphonischen Werken. Da ist Beethoven zweimal vertreten: mit der Zweiten und der Neunten. Erstere ersteht klangschön und warmblütig musiziert durch das Belgische Nationalorchester unter Erich Kleiber, die große Chorsymphonie (der klangliche Einbau des Chors läßt auch bei der Platte nicht alle Wünsche schweigen) durch das Philharmonische Staatsorchester Hamburg unter der energischen Leitung Eugen Jochums (beides Telefunken). Eine saftig ausgewogene Darstellung von Schuberts göttlicher *h*-moll-Symphonie beschert Beecham mit den Londoner Philharmonikern (Columbia). Die von gewaltigem Ethos erfüllten Episoden, aus denen ein Werk wie Bruckners 5. Symphonie zusammengesetzt ist, arbeitet ebenfalls Jochum mit seinem Hamburger Orchester in überzeugender Klarheit heraus (Telefunken).

Aus Respighis „Arie e danze" gefällt eine hübsche „Arie di Corte" von Besardo, gespielt von den Berliner Philharmonikern unter v. Benda (Telefunken). Das klassische Concerto grosso wird vertreten durch Händels op. 6 Nr. 5 in einer klangschönen Interpretation durch das Boyd Neel Streichorchester (Grammophon) und durch eine ganz und gar unromantische Darstellung von Bachs 5. Brandenburgischen Konzert (freilich mit Klavier) durch das Turiner Rundfunkorchester mit den ausgezeichneten Solisten Zecchi, Tassinari, de Vito (Odeon). An Bizets 100. Geburtstag erinnert eine temperamentvolle Wiedergabe der Carmen-Vorspiele durch die Dresdener Philharmoniker unter van Kempen und eine wohl schon etwas zurückliegende schöne Aufführung der Arlésienne-Suiten durch die Berliner Philharmoniker (beides Grammophon). Stokowski beweist wieder seine alte Meisterschaft im Plattenbespielen mit Debussys „Clair de lune" und Strawinskys energiegeladener Petruschka-Musik (beides Electrola). Die Erinnerung an Ravel weckt die silberhelle Darstellung des reizvollen Klavierkonzerts durch Marguerite Long, noch unter des Meisters Leitung, und die Rhapsodie espagnole, die Pierné verständnisvoll nachformen läßt (beides Odeon).

Auf dem Gebiet der Kammermusik ist die Ausbeute diesmal etwas geringer. Das Calvet-Quartett entzündet sich an Haydns unbeschwertem op. 3, Nr. 5 — mit der berühmten Serenade — (Telefunken), Kempff spielt in klassischem Ebenmaß Beethovens op. 110 (Grammophon), und die wieder nur stiefmütterlich bedachte Gegenwart ist vertreten mit dem spritzigen Scherzo aus Karl Höllers Streichquartett op. 24, vom Strub-Quartett authentisch und blitzsauber dargestellt (Electrola). Erfreulicherweise fand einmal das Liedschaffen der Zeitgenossen bei den Aufnahmegewaltigen Gnade: Günter Baum singt kultiviert Robert Oboussiers ausdruckskräftige „Weihe der Nacht" und Wolfgang Fortners stimmungsvollen Hölderlin-Hymnus „Geh unter, schöne Sonne", zwei voneinander unterschiedliche, für das Lied der Zeit aber sehr charakteristische Proben (Grammophon).

Von Opernaufnahmen ist nochmals die von hervorragenden italienischen Kräften unternommene Darstellung von Bellinis melodiöser „Norma" zu nennen (Odeon); die vorliegenden Proben aus der verdienstlichen Gesamtaufnahme des dritten Meistersinger-Akts durch vorwiegend Dresdener Künstler (Teschemacher, Ralf, Nissen, Fuchs usw. unter Karl Böhm) ergeben einen bühnennahen, schwungvoll lebendigen Eindruck (Electrola).

Dr. Richard Petzoldt

Kleine Mitteilungen

Nach Abschluß des Internationalen Musikfestes in Brüssel, über das wir demnächst berichten werden, wird bekannt, daß das nächste **Musikfest des Ständigen Rats für die internationale Zusammenarbeit der Komponisten** in Frankfurt a. M., und zwar vom 15.—25. Juni 1939 stattfinden wird. Hierzu haben schon zwanzig Nationen ihre Beteiligung angesagt. Das Programm, das von dem deutschen Delegierten, Prof. E. N. v. Reznicek, bearbeitet wird, sieht drei Opernaufführungen, drei Orchesterkonzerte, ein Chorkonzert und drei Kammermusikveranstaltungen vor.

Der **Musikpreis der Stadt Münster** ist zum ersten Male an Leo Bensch in Münster vergeben worden, der sich auf dem Gebiete der Komposition und als Chorleiter und Dirigent im Rahmen der Westfälischen Schule für Musik ausgezeichnet hat. Der Musikpreis der **Warschauer Kulturpreise** wurde dem Komponisten Waclaw Lachmann zuerkannt. Zu seinen bedeutendsten Kompositionen gehört die Goralen-Suite, eine Musik, die einen Beitrag zur Kenntnis des Goralen-Volkes in den Karpathen bedeutet. Lachmann hat viel zur Entwicklung des Chorgesangs in Polen beigetragen. — Beim Komponistenwettbewerb in **Bad Cannstadt** wurde Musiklehrer Wolfgang Lebrecht als Preisträger festgestellt.

Anläßlich der feierlichen **Erhebung der Badischen Musikhochschule Karlsruhe zur Staatsschule** (Leitung: Prof. Franz Philipp) teilte als Vertreter des Reichserziehungsministeriums Oberregierungsrat Dr. Miederer mit, daß die **Gründung musischer Gymnasien** in verschiedenen Teilen Deutschlands in Aussicht genommen sei. Auf diesen Anstalten sollen künftig die ihrer Veranlagung nach befähigten und besonders ausgewählten Kräfte eine lebendige Musikerziehung erhalten. Vom Gesang als der echten und natürlichen Betätigung in der Musik ausgehend, werde man zum Instrument schreiten. Aus diesen musischen Gymnasien werde künftighin die Auslese für die Unterrichtskräfte an den Musikschulen erfolgen.

Eine **Arbeitstagung des Tonika-Do-Bundes E. V.** wird für 7. bis 10. Januar 1939 in Hannover vorbereitet. Die Leitung hat Landeskirchenmusikdirektor Alfred Stier (Dresden).

Der Magdeburger Domchor unternahm unter Leitung seines Dirigenten **Bernhard Henking** in der zweiten Hälfte des Oktober eine Reise nach Niedersachsen, die mit einer Abendmusik anläßlich des 35. Reichskirchengesangstages in Lüneburg begann. Im Anschluß daran sang der Chor in Soltau, Cuxhaven, Harburg, Bremen, wo er Gast des Bremer Domchores war, Rotenburg, Hermannsburg und Peine. Die Aufnahme war überall äußerst herzlich. Die Presse berichtet mit großer Anerkennung über den Chor und seinen Leiter, sowie über das Orgelspiel des Magdeburger St. Johannisorganisten Martin Günther Förstemann, dessen Improvisation von Choralpartiten besondere Beachtung fand.

Heinrich Spittas neue Kantate „Der Weg ins Reich" erfuhr ihre Hannoversche Erstaufführung durch Chor und Orchester der Hochschule für Lehrerinnenbildung (Leitung: Dozent R. Junker) und durch die gleichen Ausführenden eine Wiederholung aus Anlaß des Studententages in Hannover. Aus vielen anderen Aufführungen seien noch hervorgehoben die zur 75-Jahrfeier des Oberlyzeums Braunschweig und eine unter persönlicher Leitung des Komponisten mit der neugeschaffenen großen Orchesterbesetzung im Reichsmusiklager der Reichsstudentenführung zu Schloß Klessheim bei Salzburg. Spittas Kantate „Von der Arbeit" brachte der Wiener Sender mit dem Chor des Wiener Volksbildungsvereins in zweimaliger Aufführung zu Gehör.

Personal-Nachrichten

Als Nachfolger des nach Rostock gegangenen städtischen Musikdirektors Heinz Schubert wurde der bisher in Neustrelitz tätige Dirigent **Otto Miehler** nach Flensburg berufen.

Sechsundsiebzigjährig starb der Direktor des Domchors in Hannover, Kirchenmusikdirektor **Arnold Dedekind.**

Der musikalische Leiter der Berliner Propstei, **Hans Georg Görner,** Organist und Chordirigent an St. Nicolai, erhielt die Amtsbezeichnung Musikdirektor.

Prof. **Hermann Behr** blickt auf seine fünfundzwanzigjährige Tätigkeit als Leiter des Waetzoldtschen Männergesangvereins in Breslau zurück, mit dem er in Breslau selbst und auch auf zahlreichen Konzertreisen im In- und Ausland stets höchste Ehre eingelegt hat.

Die namhafte schweizerische Musikerzieherin Prof. **Frieda Schmidt-Maritz** starb unerwartet in St. Gallen.

Der als Anerkennung der fünfundzwanzigjährigen Mitgliedschaft beim Wiener Philharmonischen Orchester gedachte Ehrenring des Orchesters wurde Prof. **Schreinzer** (Kontrabaß), Prof. **Fidelsberger** (Flöte) und Prof. **Jellinek** (Harfe) verliehen.

Studienrat **Richard Stegmann** am Bayerischen Staatskonservatorium in Würzburg wurde zum Professor ernannt.

Theater und Oper

Berlin. Norbert Schultze, der junge Komponist der Oper „Der Schwarze Peter", die am 9. Dezember im Deutschen Opernhaus zur Erstaufführung gelangt, wird in dieser und einer Reihe weiterer Vorstellungen die musikalische Leitung übernehmen.

Monte Carlo. Im Mittelpunkt der neuen Spielzeit der Oper von Monte Carlo, die am 21. Januar beginnt, wird eine Reihe deutschsprachiger Wagner-Aufführungen stehen. Zur Aufführung kommen unter der musikalischen Leitung Franz v. Hoeßlins der „Nibelungenring" und „Tristan". Die Hauptpartien werden von hervorragenden deutschen Kräften gesungen.

Paris. Zu melden ist eine erfolgreiche Wiederaufnahme von Berlioz' „Einnahme von Troja" in der Großen Oper. Als Neueinstudierung wird „Aida" vorbereitet.

Konzert-Nachrichten

Berlin. Eine kurze Dezemberreise führt die Philharmoniker nach Kiel, Hamburg und Stettin. Am 19. Januar findet im Verlauf einer größeren Konzertreise ein Sonderkonzert unter Furtwängler statt, in dem Edwin Fischer das „Symphonische Konzert für Klavier und Orchester" des Dirigenten spielt, das in der vorigen Spielzeit in mehreren Großstädten stärksten Erfolg hatte.

— Glockenmeister Wilhelm Bender widmet seine auf ein besonderes Thema abgestimmten regelmäßigen Glockenspiele auf dem Turm der Parochialkirche (mittwochs 13 Uhr) im Dezember dem Weihnachtsgedanken.

— Die Schweizer Pianistin Bertie Biedermann bringt in ihrem Klavierabend im Meistersaal am Donnerstag, den 8. Dezember neben der Uraufführung „Lyrische Tänze" von Heinrich Hofer Werke von Brahms, Schumann und Beethoven zu Gehör.

— Der einzige diesjährige Berliner Violoncelloabend Cassadós findet am 10. Dezember im Beethoven-Saal statt.

Karlsbad. Im Dienste des Winterhilfswerkes wird das Karlsbader Kurorchester unter Leitung des Generalmusikdirektors Robert Manzer in diesem Winter eine Reihe von Konzerten veranstalten, die Höhepunkte des Kunstlebens im Egerland werden sollen.

Klagenfurt. Das neuaufgebaute Kärntner Gau-Symphonieorchester stellte sich unter seinem Leiter Hermann v. Schmeidel, dem Direktor des Musikvereins für Steiermark und des Grazer Konservatoriums, als beachtlicher Kulturfaktor der deutschen Ostmark vor. Solistin des Konzerts war Helene Vierthaler mit Orchesterliedern von Ernst Geutebrück (Wien).

Paris. Die bestens bekannte Dirigentin Gertrud Herliczka dirigierte im Pleyel-Saal das Pariser Symphonieorchester. Das Programm enthielt Werke von Tschaikowsky, Atterberg, Ravel. Solistin war die berühmte Konzertsängerin Germaine Martinelli mit Werken von Wagner und Duparc.

Rom. Die Winterprogramme der Augusteo-Konzerte verheißen Beethovens Symphonien in chronologischer Folge. Als Dirigenten wurden eingeladen: Schuricht, Defauw, Mascagni, Marinuzzi, Guarnieri, Previtali, Gui, Molinari.

Stettin. Das dritte Städtische Konzert unter Leitung von Musikdirektor Gustav Mannebeck brachte die Uraufführung des symphonischen Heldengedichts „Alcazar" für großes Orchester von Florizel v. Reuter. Die Komposition behandelt den Heldenkampf der Nationalspanier in Toledo.

Zwickau. Gerh. F. Wehles symphonische Kantate „Die ewigen Mütter" für gemischten Chor a cappella, Baritonsolo und Klavier op. 59 wurde vom Zwickauer Kammerchor unter Leitung von Kantor Paul Kröhne und Mitwirkung von Johannes Oettel, Leipzig (Bariton) sowie Heinrich Kurek, Zwickau (Klavier) zu erfolgreicher Uraufführung gebracht, so daß sich der Komponist für die glänzende Wiedergabe persönlich bedanken konnte. Der nur zeitgenössischer Produktion (Distler, Otto Jochum, Mattiesen) gewidmete Abend hob noch „Fünf Mädchenlieder" für Frauenchor a cappella op. 27 von Paul Barth erfolgreich aus der Taufe.

Aus Künstlerkreisen

Die „Variationen über ein Choralthema" von **Wilhelm Jerger** wurden mit großem Erfolg unter Reichwein in Bochum gespielt. Eine Aufführung des Werkes unter Herbert v. Karajan findet in Stockholm statt und der Komponist wird die Variationen in München dirigieren.

Der ostpreußische Komponist **Herbert Brust** wurde mit der Gestaltung einer Kantate beauftragt, die das „deutsche Gold", den Bernstein, verherrlichen soll.

Elisabeth Höngen, die Altistin der Düsseldorfer Oper, wurde nach einem Gastspiel im Troubadour als dramatische Altistin an die Staatsoper Dresden verpflichtet.

Das Sonaten-Duo **Karl Windeck** (Violine) und **Clemens Ingenhoven** (Klavier) spielte mit großem Erfolg bei Publikum und Presse Werke von Haydn, Beethoven, Reger und Brahms.

Das Allegro symphonique von **Marcel Poot** wurde u. a. in letzter Zeit aufgeführt in London (Henry Wood), München (Reichssender), Chicago (Frederick Stock), Leipzig (Weisbach), Chemnitz (Leschetizky), Wiesbaden (Vogt), Concertgebouw Amsterdam (van Beinum). Aufführungen in Berlin, Deutschlandsender (List), Stockholm (Rundfunk), Detroit, Paris, Braunschweig stehen bevor.

Irmgard Roehling sang im Gohliser Schlößchen in Leipzig die fünf ersten Gesänge aus Hermann Zilchers Marienlieder-Zyklus für Sopran und Streichquartett.

Prof. **Alfred Hoehn** wurde in die Jury des von Reichsminister Dr. Goebbels gestifteten Nationalen Musikpreises berufen.

Der Violoncellist **Folkmar Längin,** der in diesem Frühjahr ans Ulmer Stadttheater berufen wurde, trat in den Symphoniekonzerten der Stadt Ulm mehrfach als Solist hervor. Er ist auch Mitglied des städtischen Trios und des neugegründeten Ulmer Streichquartetts.

Erfreulicherweise mehren sich neuerdings Aufführungen von Kompositionen des Salzburger Domkapellmeisters **Joseph Meßner.** In Zwickau unternahm Kantor Kohlmayer einen Meßner-Abend, der Freiburger Domchor sang Meßners Messe in *G*, der Regensburger Domchor hat eine Choralmotette Meßners im Repertoire und Generalmusikdirektor G. E. Lessing (Baden-Baden) führte vor kurzem die „Symphonische Festmusik", op. 45, erstmals auf.

Ein Klavierkonzert von **Werner Egk** wird bei den Reichsmusiktagen 1939 durch Udo Dammert uraufgeführt.

Walter Niemann schrieb eine viersätzige „Arkadische Musik" für Klavier mit Kammerorchester.

Kapellmeister **Rudolf Moralt** vom Grazer Opernhaus hat die Einladung erhalten, bei den Deutschen Opernfestspielen in San Sebastian im Januar 1939 Wagners „Tristan und Isolde" und die 9. Symphonie von Beethoven zu dirigieren.

Boris Blachers Concertante Musik für Orchester erscheint demnächst auf der Schallplatte.

Der auch in Berlin erfolgreich hervorgetretene Pianist **Dr. Heinrich Eckert,** der zur Zeit als Nachfolger von Hermann Drews an der Folkwangschule wirkt, gab in seinem Essener Klavierabend Proben seines vielseitig durchgebildeten, künstlerisch hochstehenden Könnens. In der Vortragsfolge befanden sich erfreulicherweise auch Werke von Zeitgenossen: Ottmar Gersters „Divertimento" und Alfredo Casellas „Toccata".

Otto Besch hat die beim Tonkünstlerfest 1930 mit großem Erfolg uraufgeführte Adventskantate im ersten Teil einer völligen Neugestaltung unterzogen. Die Neufassung gelangt am 18. Dezember im Reichssender Königsberg zur Erstaufführung.

Verantwortlich für die Schriftleitung: Für den Teil „Berliner Musikleben" wie für alle Berlin betreffenden Beiträge: Paul Schwers, Berlin-Südende, Doelle-Straße 48. — Verantwortlich für den gesamten übrigen redaktionellen Inhalt: Dr. Richard Petzoldt, Berlin-Wilmersdorf, Rudolstädter Straße 127. — Verantwortlich für den Anzeigenteil: Elly Schumacher, Berlin-Südende, Doelle-Straße 48. — Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel, Leipzig C 1. Erfüllungsort und Gerichtsstand Leipzig. III. Vj. D. A. 940

Wohnungs-Tafel
Künstler / Unterricht / Institute

Gesang

Sopran und Mezzosopran

Helene Fahrni Oratorien u. Lieder. Leipzig C 1 Lortzingstraße 14II, Tel. 22289

Hilde GAMMERSBACH Sopran/Oratorien-Lieder KÖLN-Roisdorf, Bonner Str. 31, Tel. Bonn 5762

Eva Gilbert-Lessmann Konzert- und Oratoriensängerin (Sopr.) Hamburg 39, Agnesstr. 37

Adine Günter-Kothé hoher Sopran SEKRETARIAT: GLIMPF BERLIN W 15, Xantener Straße 14 / Telefon 925727

Edith Laux Oratorien / Liederabende. Leipzig S 3 Kaiser-Wilhelm-Str. 69 / Ruf 33667

MARGOT MÜLLER — Oratorien • Lieder / Sopran — Hagen (Westf.), Fleyerstraße 16

HELMA PANKE — Sopran / Oratorium, Lied — München, Rosenheimer Str. 214 / Tel. 43294 Berlin-Wilmersd., Neckarstr. 1 III / Tel. 882493

ELSE REUTER-NEEB Konzert- und Oratoriensängerin - Sopran Weilburg/Lahn Adolfstraße 5, Tel. 514

ELSE RUECKER Konzert- und Oratoriensängerin — Sopran Wiesbaden, Dotzheimer Straße 51, Telefon 20897

Sopran und Mezzosopran

Marta Schilling Sopran • Lied, Oratorium Berlin-Zehld., Sven-Hedin-Str. 64 • 848622

Aenny Siben Oratorien und Lieder Frankfurt a. M., Wiesenau 11, Tel. 75637

Heddy VOSS Sopran / Berlin, Kaiserdamm 83II Wuppertal-Barmen, Brahmsstr. 4

Hilde Wesselmann Sopran—Oratorium—Lied W.-Barmen, Oberbergische Str. 64. Tel. 60000

Alt

Lore Fischer ORATORIEN / LIEDERABENDE StuttgartW, Gaußstr. 74, Fernruf 65394

RUTH GEERS ORATORIEN — LIEDER — ORCHESTERGESÄNGE SEKR.: BERLIN-CHARLOTTENBURG 1. TEL. 345977

Eva Jürgens ALT-MEZZO W.-Barmen, Wertherhof 6, Tel. 52291

Hede WEIMANN Oratorien, Liederabende KIEL, Schillerstraße 7 / Telefon 7089

Bariton

Hans Friedrich MEYER LIED-ORATORIUM, Berlin-Neuwestend, Bolivarallee 7, Tel. 991682

Leben und Werk der Meister

Eine neue Reihe
zeitgemäßer kleiner Musikerbiographien
in Geschenkausstattung

Die Bändchen — im Format 11,7 × 18 cm — haben 80 bis 100 Seiten Text, zahlreiche ganzseitige Abbildungen auf Kunstdruckpapier, Notenbeispiele, Faksimile-Beilagen, Ahnentafel des betreffenden Komponisten, mehrfarbige Umschläge und kosten gebunden je . . . . . . **RM. 1.—**

Bisher erschienen:

Johann Sebastian Bach von Walther Vetter
Ludwig van Beethoven von Dr. Richard Petzoldt
Joseph Haydn von Alfred Baresel
Giuseppe Verdi von Alfred Baresel
Richard Wagner von Ferdinand Pfohl

In Vorbereitung befinden sich:

Die Söhne Johann Sebastian Bachs / Johannes Brahms / Wolfgang Amadeus Mozart / Robert Schumann / Franz Schubert

Das Bemühen unserer Tage geht in biographischer Hinsicht dahin, dem Musikfreund, dem Konzertbesucher und den zu unserem Musikleben neu hinzukommenden Hörermengen als Ersatz für schwer erreichbare dickleibige „Wälzer" kleinere Arbeiten in die Hand zu geben, die alles Wichtige über die Meister bringen, aber vom Leser keine oder wenigstens keine wesentlichen Voraussetzungen verlangen, die sich nicht mit wissenschaftlichen Einzelheiten belasten, sondern die ein lebendiges Bild des Lebensganges der Meister bieten und dadurch Anteilnahme und Begeisterung bei den Hörern wecken. In der Knappheit zeigt sich erst recht die Kunst der Darstellung: in den bisher vorliegenden fünf Bändchen dieser neuen Sammlung dürfte eine vollendete Form für die biographische Darstellung in knappen Umrissen gewonnen sein. In der inneren Haltung einander gleich, trägt dennoch jede der Darstellungen ein eigenes Gesicht; überall jedoch tritt uns das Werk als Ergebnis von Persönlichkeit und Umwelt, überzeugend und klar dargestellt, entgegen. Anekdotisches belebt die Darstellung, andererseits wieder wird allerhand Törichtes, was sich im Lauf der Zeit eingebürgert hat, richtiggestellt, und das Bild der Persönlichkeit im Wandel der Zeit gebührend berücksichtigt. Die Bändchen eignen sich in ihrer lebensnahen Art der Schilderung und ihrer einheitlichen Ausstattung vorzüglich als Geschenk und bilden in ihrer Gesamtheit eine schmucke kleine Bibliothek.

Zu beziehen durch jede Buch- und Musikalienhandlung und durch

BREITKOPF & HÄRTEL IN LEIPZIG

MAX REGER

Orgelstücke op. 145

Nr. 1 **Trauerode**
Dem Gedächtnis der im Weltkriege Gefallenen gewidmet . . . . RM. 1.50

Nr. 2 **Dankpsalm**
Dem deutschen Heere gewidmet . . . . RM. 1.80

Nr. 3 **Weihnachten** . . . . RM. 1.50

Nr. 4 **Passion** . . . . RM. 1.50

Nr. 5 **Ostern** . . . . RM. 1.50

Nr. 6 **Pfingsten** . . . . RM. 1.50

Nr. 7 **Siegesfeier** . . . . RM. 2.—

Daraus einzeln:

Weihnachten. Op. 145 Nr. 3
Für Violine oder Flöte, Violoncell und Klavier.
Bearbeitet von Karl Hoyer . . . . . . RM. 2.—

Für Streichquintett
Bearbeitet von Otto Meyer . . . Partitur RM. 1.50
Stimmen RM. 1.50

Für Orchester
Bearbeitet von Otto Meyer . . . Partitur RM. 1.50
Stimmen RM. 4.—

Für Salonorchester
Bearbeitet von Otto Meyer . . . . . . RM. 1.80

Ehre sei Gott in der Höhe!
„Hoch am dunklen Himmelsbogen"
Weihnachtslied von Ludwig Hamann für hohe, mittlere oder tiefe Singstimme mit Orgel- oder Klavierbegleitung . . . . je RM. 1.50

Introduktion u. Passacaglia d-moll für Orgel
Edition Breitkopf 2198 . . . . RM. 2.—
Für Klavier zu 4 Händen : Edit. Breitkopf 4350 RM. 2.—

Präludium zu „O Haupt voll Blut" für Orgel
Enthalten im zweiten Band der Orgelkompositionen für den Gebrauch in Konzert und Gottesdienst

Liebeslieder
für eine Singstimme und Klavier. Ausgabe für hohe und tiefe Stimme. Edit. Breitkopf 3461/62 je RM. 3.—

Blätter und Blüten. **Zwölf Klavierstücke**
Edition Breitkopf 3419 . . . . RM. 3.—
Bearbeitet für Violine und Klavier von Adalbert Lindner. Edition Breitkopf 5495 . . . . RM. 4.—

Romanze in G-dur
erschien in folgenden Ausgaben: Für Violine und Klavier / Für Viola und Klavier / Für Violoncell und Klavier / Für Flöte und Klavier / Für Klarinette und Klavier / Für Oboe und Klavier / Für Horn und Klavier / Für Trompete und Klavier. Preis jeder Ausgabe RM. 1.—

Die Werke sind zu beziehen durch jede Musikalienhandlung und durch

BREITKOPF & HÄRTEL IN LEIPZIG

Nummer 50 · 16. Dezember 1938

Allgemeine Musikzeitung

Rheinisch-Westfälische Musikzeitung · Süddeutscher Musikkurier
Berlin · Leipzig · Köln · München
65. Jahrgang

Vom Funk

Der Präsident der Reichsmusikkammer, Prof. Dr. Peter Raabe:
Über den Mißbrauch des Rundfunks

Dr. Kurt Schlenger-Königsberg i. Pr.: Zur Frage der Dynamik im Rundfunk

Heinrich Burkard-Berlin:
Die Oper im Äther. Zur Dramaturgie der Rundfunkoper



Postversand ab Leipzig

ALLGEMEINE MUSIKZEITUNG

Hauptschriftleitung und Geschäftsstelle: Berlin-Südende, Doelle-Straße 48 • Fernspr. 75 12 38

Telegramm-Anschrift: Musikzeitung Berlin-Südende. Bankkonto: Deutsche Bank und Diskonto-Gesellschaft, Depositenkasse L III, Berlin-Tempelhof. Postscheckkonto: Berlin 283 28. Zu beziehen durch die Geschäftsstelle Berlin-Südende, Doelle-Straße 48, und Köln a. Rh., Am Hof 30—36, sowie durch alle Musikalien- bzw. Buchhandlungen und Postanstalten. **Geschäftsstelle für die Rheinprovinz und Westfalen:** Musikalienhandlung P. J. Tonger, Köln a. Rh., Am Hof 30—36; Fernsprecher 22 59 48; Postscheckkonto: Allgemeine Musikzeitung Köln 559 23 • Schriftleitung: Studienrat Alois Weber, Köln-Deutz, Markomannenstraße 12; Fernsprecher 126 74 **Geschäftsstelle für München und Süddeutschland:** Süddeutsche Konzertdirektion Otto Bauer, G.m.b.H., München, Wurzer Straße 16, u. Musikalienhandlung Otto Bauer, München, Maximilianstraße 5 • Stadtauslieferungsstelle für Groß-Berlin: Bote & Bock, Berlin W 8, Krausenstraße 61 • Auslieferung in Leipzig: **Breitkopf & Härtel, Leipzig C 1,** Nürnberger Straße 36—38 • Die Zeitung erscheint jeden Freitag, vom 15. Juli bis 1. September zweiwöchentlich • Bezugspreis durch Postzeitungsamt und den Buchhandel bezogen RM. 6.25 vierteljährlich einschließl Bestellgeld • Bei Versand nach dem Ausland werden Porto und Streifbandkosten berechnet • **Preis der Einzelnummer RM. 0.70**

Anzeigenpreise werden nach Millimeterzeilen berechnet. Zur Zeit gilt Preisliste Nr. 5 vom 1. Januar 1938. Ausführliche Auskunft auf schriftliche Anfragen
Für unverlangt eingesandte Manuskripte keine Gewähr. Rückporto ist beizufügen

Wohnungs-Tafel
Künstler / Unterricht / Institute

Loli EBELING-Heelein Hoher Sopran / Unterricht: Berlin W 30, Speyerer Str. 4 / 2641 14

Ella Schmücker Gesangsmeisterin, Unterricht, Berlin-Steglitz Klingsorstraße 34. Fernsprecher 725302

Friedrich Herzfeld Begleitung, Lieder- u. Opernstudium Berlin-Wilmersdorf, Jenaer Straße 28 / 87 65 44

Gesangschule **Antonie Stern** Berlin W 62, Schillstr. 9 Fernsprecher 254665

Musikseminar **Dr. Kurt Johnen** Vorbereitung in allen Nebenfächern für die Privatmusiklehrerprüfung / Einzelfächer können zur Fortbildung belegt werden
Berlin-Charlottenburg, Rönnestraße 4 / Fernsprecher: 31 1846

OSKAR REES Gesangspädagoge **Berlin W 50** Prager Straße 33 III Fernsprecher 264529

Klavier

Sascha Bergdolt KLAVIERVIRTUOSIN Köln, Am Botanischen Garten 12. Tel. 76892

Else BLATT Berlin-Halensee Westfälische Straße 54. Fernruf 972783

WOLFGANG BRUGGER Berlin-Charlottenburg Neue Kantstraße 9 / Fernruf 936285

Elisabeth DOUNIAS-SINDERMANN Berlin W 30, Bamberger Straße 38 / Fernsprecher 264577

HERMANN HOPPE PIANIST Berlin-Wilmersdorf Bayerische Straße 20 Fernsprecher 86 31 81

DR. GEORG KUHLMANN Frankfurt a. M. Mörikestr. 1 / Ruf 91140

Hedwig Schleicher PIANISTIN / Heidelberg, Schloßberg 1, Fernruf: 4506



Hanna Menzel CEMBALO Bochum Alexandrinenstr. 14, Tel. 61885

SCHLE MICHALKE
Berlin-Wilmersdorf, Hohenzollerndamm 26 / Telefon 863741

Violine-Violoncell

MARION HOFFMANN GEIGE / BERLIN W 9 Hotel Askanischer Hof / Tel. 945 88

Steffi Koschate Violinistin — Köln — Berlin Ständige Adr.: Lüdenscheid i. W. Telefon 3383

MARTA LINZ Sekretariat Berlin Giesbrechtstraße 16. Fernsprecher 320343

GERDA REICHERT Berlin N 58 Weißenburger Straße 54. Fernruf 442891

Allgemeine Musikzeitung

Wochenschrift für das Musikleben der Gegenwart

RHEINISCH-WESTFÄLISCHE MUSIKZEITUNG / SÜDDEUTSCHER MUSIK-KURIER

Herausgeber: Paul Schwers

65. Jahrgang | Berlin, Leipzig, Köln, München, 16. Dezember 1938 | Nummer 50

Über den Mißbrauch des Rundfunks

Von Prof. Dr. Peter Raabe, Berlin

Die Menschheit gleicht einer unkultivierten Familie, die mit den herrlichsten Geschenken, die man ihr bringt, nichts anzufangen weiß. So hat sie auch mit den beiden Geschenken, die an sich von märchenhafter Schönheit sind, nämlich mit dem Rundfunk und der Schallplatte nur etwas Falsches anzufangen gewußt. Sie hat, was Wohltat sein sollte zur Plage gemacht, und zwar in einem Maße, daß es nun Zeit wird dagegen einzuschreiten, wenn nicht die Kultur, und besonders die Musikkultur, dauernden Schaden davontragen soll.

Es gibt bekanntlich verschiedene Arten von Rundfunkhörern: die einen, und das sind nicht die schlechtesten, suchen Stationen, d. h. sie freuen sich immer wieder daran, daß sie ein Gerät haben, durch das sie weit in die Welt hinaushören können. Eine zweite Gruppe sucht aus den Programmen aus, was ihr Interesse erweckt, und hört das ab.. Es braucht kaum gesagt zu werden, daß dies die Gruppe ist, die es am richtigsten macht und die nur dann vom rechten Wege abirrt, wenn sie glaubt, an mehr Dingen Interesse zu haben, als es wirklich der Fall ist. Schließlich gibt es aber noch eine dritte Gruppe — sie ist außerordentlich zahlreich besetzt —, die von morgens bis abends den Rundfunk anstellt, wenigstens wenn in ihm Musik zu hören ist. Das sind Barbaren, die mit der Kultur überhaupt nichts zu tun haben. Sie würden, wenn sie umsonst zu essen und zu trinken bekämen, auch nicht von dem Gebotenen nehmen, was zur Stillung ihres Hungers und Durstes nötig ist, sondern sie würden sich überfressen und besaufen, weil's ja doch da ist und nichts kostet. Die Barbarei erreicht aber ihren Höhepunkt, wenn diese Leute keine Rücksicht darauf nehmen, ob andere, die in der Nähe wohnen, durch ihr kulturloses Treiben gestört werden oder nicht.

Dagegen müßten polizeiliche Maßnahmen ergriffen werden. Es handelt sich ja um dasselbe wie bei dem Musizieren bei offenem Fenster. Wenn jemand auf der Straße lärmt, so greift die Polizei ein mit der Begründung, daß andere dadurch gestört würden. Sie lehnt es aber ab, einzugreifen, wenn bei offenem Fenster musiziert wird. Der Polizeipräsident von Aachen hat einmal diese Ablehnung damit begründet, daß die Polizei doch Musik nicht als ruhestörenden Lärm bezeichnen könne, und nur wenn es sich um den handele, habe sie ein Recht einzuschreiten. Diese Auffassung ist irrig. Auch die vortrefflichste Kunstleistung kann ruhestörend sein und ihrer Wirkung nach genau so peinlich empfunden werden wie Lärm, wenn z. B. in der Nähe jemand krank ist oder gar im Sterben liegt. Man braucht aber gar nicht so weit zu gehen: durch das unerwünschte Anhören von Musik kann ein jeder bei seiner Arbeit gestört werden. Der Musiker wird es in dem Maße, daß er überhaupt aufhören muß zu arbeiten. Und das sollte nicht durch polizeiliche Vorschriften zu unterbinden sein?

Der gegenwärtig herrschende Zustand ist aber so unerträglich, daß man nicht darauf warten kann bis die Behörde die Berechtigung des Ruheschutzes anerkennt. Hier könnten die Zeitungen eine außerordentlich wirksame erzieherische Arbeit übernehmen, und zwar eine, die schon ein Vorbild hat: die in Weimar erscheinende Zeitung „Deutschland“ hat früher auf diesem Gebiete etwas Beispielgebendes geleistet. Sie hat nämlich täglich auf ihrer letzten Seite in auffallendem Druck die Worte gebracht: „Es ist ein Zeichen von schlechter Erziehung, wenn man Papier auf die Straße wirft.“ Das war Monate lang zu lesen und konnte nicht übersehen werden. Die Folge davon war, daß niemand mehr in Weimar Papier auf die Straße warf, ja daß Kinder, die es dennoch taten, von anderen Kindern darauf aufmerksam gemacht wurden, daß sie offenbar schlecht erzogen seien, sie müßten doch in der Zeitung gelesen haben, daß man das nicht dürfe. Wenn nun täglich in allen Zeitungen an sichtbarer Stelle die Worte stünden: „Wer von morgens bis abends den Rundfunk anstellt, ist ein Prolet“ oder ein Barbar, oder ein unerzogener Mensch, so würde die beklagenswerte Unsitte wahrscheinlich sehr bald wesentlich eingedämmt werden.

Es handelt sich bei dem Kampf gegen das Übermaß des Rundfunkhörens aber nicht nur um den Schutz gegen Störung, sondern um etwas noch viel Wichtigeres. Dieses Übermaß vernichtet nämlich in den Rundfunkhörern jedes Urteil über das Gehörte und erstickt die Ehrfurcht vor dem Kunstwerk.

Wahre Kunst stellt immer Ansprüche an den Kunstgenießenden, vor allem den Anspruch der Sammlung. Diesen Anspruch erhebt auch die Unterhaltungsmusik, wenn es sich bei ihr um wirkliche Kunst handelt. Es gibt da freilich Abstufungen. Zum Anhören eines Walzers oder eines Marsches gehört ein geringeres Maß von Sammlung als zu dem einer Symphonie oder Sonate. Immerhin müßte man auch von denen, die Unterhaltungsmusik hören, so viel Sammlung verlangen, daß sie wenigstens aufmerksam zuhören. Das geschieht weder in den Kaffeehäusern, in denen Unterhaltungskapellen — oft übrigens sehr gut — spielen, noch vielfach da, wo Radio gehört wird. Es ist sehr schade, daß das System des Kopfhörers sich nicht durchgesetzt zu haben scheint. Seine Anwendung bietet den meisten Schutz gegen Störung.

Wie unempfindlich man schon gegen die störenden Wirkungen des Rundfunklautsprechers geworden ist, geht daraus hervor, daß in vielen Gaststätten unablässig Rundfunkmusik zu hören ist. Es wird behauptet, daß solche Musik die Gaststättenbesucher grade in eine gute Stimmung brächte, daß sie also erwünscht sein müsse. Man macht ja auch bei allen Festtafeln Musik und nach der Behauptung derer, die diesen Brauch gut finden, gelingt hier der Musik sogar das Wunder, daß sie die Stimmung erhöht, obwohl niemand hinhört.

Es ist für den guten Unterhaltungsmusiker bestimmt keine Freude, Musik zu einem allgemeinen Stimmengewirr zu machen. Seine Leistung hätte so gut wie die im Konzertsaal gebotene das Recht darauf, mit Aufmerksamkeit angehört zu werden. Da er die herrschende Sitte aber nicht ändern kann, so wählt er wenigstens solche Stücke aus, die es noch am ehesten vertragen, vor einer zerstreuten Menge gespielt zu werden.

Auch wer den üblichen Gesellschaftsgewohnheiten noch so viel Berechtigung zugesteht, wird anerkennen müssen, daß die großen Werke von Meistern wie Bach, Beethoven, Bruckner und allen ihres Ranges das nicht vertragen. Sie werden aber vielfach durch Lautsprecher über den Rundfunk auch in Gaststätten gesendet, in denen bis zum Lärm gesteigertes Stimmengewirr herrscht. Man wird diejenigen nicht für volksfremde Ästheten halten dürfen, die diesen Zustand beklagen und wünschen, daß er abgeändert werde.

Zur Frage der Dynamik im Rundfunk

Von Dr. Kurt Schlenger, Königsberg i. Pr.

Nachdem in den letzten Jahren durch die Entwicklung der neuesten Mikrophontypen wie z. B. Nierenmikrophon, Kugelmikrophon usw. die Rundfunksendungen in klanglicher Beziehung ungemein gewonnen haben, ganz abgesehen von der Entwicklung der Empfangsapparate, steht auch der klanglich anspruchsvolle Musiker vom Fach dem Rundfunk freundlicher gegenüber. Außerdem hat sich die Umstellung von den ausgesprochen stark gedämpften zu halligeren Senderäumen vorteilhaft besonders bei Übertragungen von großen Klangkörpern wie Orchestern, großen Chören usw. vorteilhaft ausgewirkt. In derselben Richtung ist die Anwendung der Ein-Mikrophon-Methode zu werten.

Mit der Berührung dieses Problems ist auch gleichzeitig die Frage der Dynamik im Rundfunk angeschnitten. Bis noch vor wenigen Jahren war es üblich und zum Teil bei den heute veralteten Mikrophontypen wie dem Reiß-Mikrophon sogar nötig, z. B. bei Übertragung eines Orchesterkonzerts mehrere Mikrophone zu verwenden. Man stellte ein Mikrophon in der Nähe der Geigen, ein anderes bei den Holzbläsern, ein drittes bei den Bässen auf usw. und alle Mikrophone wurden dann auf dem Mischtisch in der Regiezelle je nach den Erfordernissen der Partitur oder aber sicher noch häufiger nach den Intentionen des Tonmeisters gemischt bzw. auf- und zugedreht. Da bis vor etwa vier Jahren die Tonmeistertätigkeit hauptsächlich durch ausgesprochene Techniker ausgeübt wurde, ist es erklärlich, daß die hinter dem Mikrophon wahrzunehmende Dynamik in den meisten Fällen weniger den Intentionen des Kapellmeisters als vielmehr den Gegebenheiten des Aussteuerungsvorganges in der Regiezelle entsprach.

Es wurde also in unserem Beispiel sowohl auf die „innere Dynamik" (nach R. Merten) als auch „äußere Dynamik" ein Einfluß ausgeübt, der dem Klangbild Gewalt antat. Unter „innerer Dynamik" verstehen wir das Abgleichen der dynamischen Stärkegrade vor dem Mikrophon innerhalb der einzelnen Instrumentengruppen durch den Kapellmeister, während die „äußere Dynamik" in der Regiezelle am Regelglied des Regietisches reguliert wird. Das Aufgeben der Mehr-Mikrophon-Methode zugunsten der Ein-Mikrophon-Methode bringt also dem Kapellmeister die Gewißheit, daß wenigstens nicht durch mehr oder minder gewissenhaftes Aufdrehen der einzelnen Mikrophone ein außerhalb seiner Person liegender Einfluß auf die „innere Dynamik" genommen wird. Allerdings: die Regelung der „äußeren Dynamik" geschieht unter Zugrundelegung der Partitur nach den Intentionen des Tonmeisters. Mit Recht kann man an dieser Stelle die Frage erwarten, wozu denn überhaupt noch eine Nachregulierung der Dynamik nötig ist. Folgende Überlegung wird eine Antwort auf diese Frage geben: Man rechnet bei einer Darbietung mit großem Orchester, Solisten und Chor mit einer Dynamik von etwa 1:1000, während im Rundfunk infolge des zur Verfügung stehenden elektrischen Spannungsbereichs und anderer technischer Daten das Verhältnis von kleinster zu größter Nutzlautstärke etwa 1:100 betragen darf. Nun ist aber eine Dynamik von 1:500 selbst bei dynamisch bis ins Letzte ausgefeilten Aufführungen schon ein sehr gutes Ergebnis. Auf jeden Fall überschätzt man in Musikerkreisen häufig die Dynamik, also das Verhältnis von größter zu kleinster Lautstärke. Das Ohr läßt sich nämlich leicht täuschen, und vor allem ergänzt ja das Auge bei direkter Darbietung einiges. Es sei nur an die Pianissimostellen erinnert, die nach Forderung des Kapellmeisters unbedingt unhörbar sein müssen, vom Zuhörenden aber doch noch gehört werden, weil er sieht wie die Geiger um dieses unhörbare Pianissimo ringen. Also: wenn bei einer Rundfunkübertragung im Lautsprecher ein Klangbild mit einer Dynamik mit 1:100 zu hören ist, so wird man selbst den Ansprüchen verwöhnter Musiker gerecht.

Ist bei entsprechend bestmöglicher Aufstellung des Mikrophons auch bereits die innere Dynamik durch den Kapellmeister ausgearbeitet, dem ja der Tonmeister ein guter Berater ist, so kann dann in der der Sendung voraufgehenden Probe mit Mikrophon die vorläufige Festlegung der äußeren Dynamik nach den Erfordernissen der Partitur in der Regiezelle erfolgen. Am besten ist es, wenn bereits in der Mikrophonprobe alles so ausgearbeitet und mit dem Kapellmeister besprochen worden ist, daß während der Sendung eine Nachregulierung ganz unterbleibt. Allerdings läßt sich bei Werken mit großen Steigerungen, plötzlichen Fortissimo- oder Pianissimostellen usw. eine Nachregulierung der äußeren Dynamik nicht vermeiden. Handelt es sich um breit angelegte, große Steigerungen, so wird bereits vorsorglich bei Beginn der Steigerung die Lautstärke durch Zurückdrehen des Regelglieds so weit vermindert, daß an der stärksten Stelle der zulässige Spannungswert nicht überschritten wird, der Eindruck einer großen Steigerung jedoch erhalten bleibt. Oft erleichtert ein sorgfältiges Ausarbeiten der Steigerung durch den Kapellmeister (Bläser steigern erst zum Schluß) die Aussteuerung ungemein oder macht ein Nachregulieren überflüssig. Ja, es zeigt sich sogar, daß diese so ausgearbeiteten Steigerungen auch bei direkter Darbietung viel mächtiger klingen, als wenn sogleich das ganze Orchester mit Gewalt steigert. Umgekehrt ist es beim Zurückgehen zum Pianissimo, in diesem Fall wird sofort nach dem dynamischen Höhepunkt das dynamische Niveau etwas angehoben, so daß das Pianissimo nicht in Störgeräuschen untergeht. Bei einer gewissenhaften und in der Probe sorgfältig ausprobierten Regulierung der äußeren Dynamik wird nie ein Werk, seine Steigerungen seien so groß wie sie wollen, verfälscht werden können, und bezüglich der inneren Dynamik erstrecken sich die Retuschen auch hauptsächlich auf die Pauke und hier und da auf das schwere Blech. Das, was sich in Retuschen bezüglich Abgleichung der einzelnen Instrumentengruppen gegeneinander beim Abhören ergibt, erweist sich zumeist auch recht

tretenden, er hat die Ankunft des Eremiten bemerkt. Wie ist aber dem Hörer am Lautsprecher die neue Situation zu erklären, der Träger der Stimme vorzustellen, der ihm noch fremd ist und die ihm zum erstenmal im Verlauf der Oper erklingt? Der Dramaturg hat sich an dieser Stelle erlaubt, durch einen eigenen kleinen musikalischen Zusatz den Hörer über die Person des Neuankommenden zu unterrichten. Der Chor weist auf das Erscheinen des Klausners hin mit den zum Rhythmus des Orchesters gesungenen Worten: „Seht dort! Der Eremit!"

Eine ähnliche Stelle findet sich in der „Margarete"-Partitur, 2. Akt. Brander ist mit seinen Studenten allein. Das Volk ist abgezogen. Nun schlägt dem Hörer eine ihm bis dahin unbekannte Stimme ans Ohr: „O heiliges Sinnbild, das mein Gretchen mir gab". Hier hat der Dramaturg aufzuhellen. Zunächst hat er den Ankommenden dem Hörer bekannt zu machen. Das erreicht er durch einen Ausruf, den er Brander in den Mund legt: „Da kommt Valentin!" Überdies deutet er noch auf die seelische Stimmung des Ankommenden hin durch die sich anschließenden Worte Branders: „Seht, wie ernst er ist!". Die Worte, mit denen Valentin nun auftritt, sind ebenfalls geändert. Statt des unklaren: „O heiliges Sinnbild ..." hören wir: „Seht dieses Medaillon, das mein Gretchen mir gab!" Ohne Änderung muß auch der Schluß des 1. Aktes von „Carmen" unverständlich bleiben. Carmen versetzt, während sie abgeführt wird, Don José einen Stoß und entflieht. In der Rundfunkfassung ist dieser Vorgang für den Hörer durch wenige Worte verdeutlicht: Man hört einen erregten Ausruf Don Josés: „Hah! — Teufel!" und das in der Ferne verklingende Lachen der entspringenden Carmen. Der Chor schreit auf: „Carmen — sie ist entflohen!"

Zur Verdeutlichung des Geschehnisses wird es oft nötig sein, unwichtige Nebenepisoden wegzuschneiden, um dadurch einen leicht verfolgbaren geraden Ablauf der Handlung zu erzielen. Vorgänge, die sich in erster Linie an das Auge wenden, die zur Erzeugung farbiger Theaterbilder, zur Entfaltung des Balletts oder rein äußerlichen Regiezaubers eingefügt worden sind, wird man bei einer Rundfunksendung leicht streichen können, es sei denn, daß durch ihre Entfernung der musikalische Organismus des Kunstwerkes in Gefahr geriete. So wird man bei einer Sendung der Oper „Margarete" gänzlich auf die Walpurgisnacht-Szene verzichten können — niemand wird es aber einfallen, den ausgedehnten Aufmarsch der siegreich heimkehrenden Krieger in der Oper „Der Cid" von Cornelius zu streichen. Bei älteren Opern wird es oft unerläßlich sein, die Zwischendialoge zu kürzen, die gesprochenen Szenen zu straffen. Auch die dramatische Wirkung der Musik kann durch Striche gehoben werden. In der klassischen Oper geht der Dialog oder das Rezitativ häufig in eine Arie oder in einen Ensemblesatz über, denen längere instrumentale Einleitungen vorangestellt sind. Auf der Bühne ist diese Einleitung durchaus am Platze, ja notwendig, um Zeit zum Auftritt der Personen oder zur Bildung von Gruppen zu haben. Am Lautsprecher wirken diese Vorspiele oft leer und handlungshemmend. Hier können mit Takt vorgenommene Beschneidungen den dramatischen Ablauf wesentlich fördern.

Oberstes Gesetz für jede funkdramaturgische Bearbeitung ist: Ehrfurcht vor dem Kunstwerk. Wie jedes musikdramatische Werk seinen eigenen Stil hat, so birgt es auch sein eigenes Gesetz der Bearbeitung. Ein allgemein gültiges „Rezept" für die rundfunkgerechte Einrichtung gibt es nicht.

Internationales Musikfest in Brüssel

Zum achten Male veranstaltete der „Ständige Rat für internationale Zusammenarbeit der Komponisten", der 1934 unter dem Präsidium von Richard Strauß gebildet wurde, sein halbjährlich stattfindendes Internationales Musikfest. In Wiesbaden, Venedig, Hamburg, Vichy (Frankreich), Stockholm, Dresden und Stuttgart fanden die bisherigen Feste statt; diesmal war Brüssel (und bei einigen Veranstaltungen auch Antwerpen) der Schauplatz der Festwoche. Neunzehn Nationen waren mit ein oder zwei Werken vertreten, Belgien als Gastland natürlich mit einer größeren Anzahl, Deutschland durch drei Komponisten: durch den achtundsiebzigjährigen Altmeister Emil Nikolaus v. Reznicek, durch den einundachtzigjährigen Österreicher Kienzl und durch den jüngeren, bei uns noch wenig bekannten Georg Fuhr. Die stilführende jüngere Generation kam also diesmal nicht mit charakteristischen Zeugnissen ihres neuen Wollens zu Wort, eine Feststellung, die allerdings wohl nicht allein nur für den deutschen Programmanteil galt. Hier wird das nächste Musikfest des „Ständigen Rates", das im Frühjahr in Frankfurt a. M. stattfinden soll, einiges nachholen können.

Mit einem festlichen Konzert im repräsentativen Saal des in großzügig-modernem Stil erbauten neuen nationalbelgischen Rundfunkhauses wurde die Woche eröffnet. Rezniceks „Donna Diana"-Vorspiel, allbekannt als ein glücklich inspiriertes kleines Meisterwerk geistsprühender komödiantischer Musik, machte den herzlich begrüßten Anfang. Ein großer Anteil des Abends entfiel auf die nordische Musik, die insbesondere durch die 3. Symphonie von Jean Sibelius gewichtig und repräsentativ vertreten wurde. Den spezifisch landschaftlichen Klang, wie er der Musik des finnischen Altmeisters eigen ist, prägen in ähnlicher Weise auch die Skandinavier aus: der Norwege Arne Eggen, gleichsam ein etwas jüngerer Grieg, in den Bruchstücken aus der Oper „Olav Liljekran", mehr noch als der Schwede Kurt Atterberg in seinen „Sommernachtstänzen". Beide schreiben einen bis zur Harmlosigkeit unproblematischen Stil, der bei Eggen die hellen, klaren Farben nordischer Folklore annimmt, während Atterberg in seinem neuen Orchesterwerk klanglich reizvoll, musikantisch unterhaltsam (mit einer hübschen Leierkastenparodie), aber stilistisch farbloser musiziert. Folkloristische Anklänge gab es auch in der „Jonischen Suite" des Griechen Petro Petridis, die in dem farblich gewählten, impressionistisch geweiteten Klang der ersten Sätze mehr ansprach als in der kontrapunktisch „maskierten" Fuge. Der geistvolle Komödienton Rezniceks klang noch einmal bei den Italienern auf: in Jacopo Napolis Ouvertüre „Pene d'amore perdite", hier allerdings kräftiger und breiter. Die ostinat-motorisch abgewickelte „Toccata" der Italienerin Barbara Guiranna packt die alte Form sehr modern an; von starkem klanglichem Ausdruck die breite Schlußsteigerung. Belgien war durch Joseph Jongen vertreten, der als Repräsentant der wallonischen Musik gilt; sein breit ausgeführtes Orchesterscherzo erweist gediegenes, traditionsgesichertes Können. Für die junge holländische Musik waren die vier Orchesterstücke von Guillaume Landré mit ihrer herben, etwas zum Konstruktiven neigenden Lyrik in manchem bezeichnend. Von der gehaltlich anspruchsvolleren Sibelius-Symphonie abgesehen, konnte das ganze Konzert als Zeichen dafür aufgefaßt werden, daß das Streben nach einer breiteren Wirkungsbasis der neuen Musik, wie es in Deutschland z. B. Graener mit dem Ruf nach der guten neuen Unterhaltungsmusik betont, ziemlich allgemein ist. Ein solcher Weg braucht ja nicht immer ein Abstieg in eine wertmäßig niedere Sphäre zu sein.

Das zweite große Orchesterkonzert begann mit einer Ehrung Wilhelm Kienzls; der Einundachtzigjährige dirigierte mit erstaunlicher Rüstigkeit seine symphonischen Zwischenspiele aus der Oper „Don Quixote". Ein Gegenstück hierzu und noch deutlicher zu Richard Strauß' „Till Eulenspiegel" bot der Antwerpener Komponist Flor Alpaert mit seinem wirkungsvollen Orchester-Scherzo „Uilenspiegel". Nicht nur kompositorisch, sondern auch pianistisch glänzen konnte der Bulgare Pantscho Wladigeroff mit seinem virtuosen dritten Klavierkonzert. Effektvolle, von der orchestralen Aufmachung her fesselnde Orchestermusik boten der Schweizer A. F. Marescotti mit dem Vorspiel „Grand Meaulnes" und der Franzose Tony Aubin mit seinem „Poème pour Cressida"; beide Komponisten waren jünger als ihre Musik. Ein trotz seiner Knappheit gehaltvolleres Orchesterstück bot Ernst v. Dohnányi (Ungarn) mit seinen brillanten „Minutes symphoniques". Aus der zeitgenössischen Musik Englands, die auch in den Kammerkonzerten mit einem in pastoraler Delius-Stimmung gehaltenen vokalen Kammermusikstück von Herbert Bedford sympathisch hervortrat, gab es mit der Streichorchesterfantasie Ralph Vaughan-Williams' ein bedeutungsvolles Werk, das zu dem gewählten barocken Thema von Thomas Tallis ein lebendiges, inneres Verhältnis gewinnt und Persönliches zu ihm auszusagen vermag: eines der wenigen beachtlichen Werke, die man aus der notwendig summarischen Betrachtung des Brüsseler Programms hervorheben möchte, weil hinter ihm — wie hinter dem „Donna Diana"-Vorspiel Rezniceks und der Symphonie von Sibelius — eine in sich geschlossene, gefestigte, überzeugende Persönlichkeit steht.

Ausgezeichnet war die Wiedergabe der neuen Werke durch das nationalbelgische Rundfunkorchester; mit bewundernswerter Einfühlsamkeit folgte es den einzelnen selbst dirigierenden Autoren; für die Italiener setzte sich Adriano Lualdi ein; eine Reihe von Werken dirigierte Franz André, der 1. Kapellmeister des belgischen Rundfunks. Als halboffizieller Auftakt war im Palast der schönen Künste ein Wagner-Konzert voraufgegangen, das unter Louis de Vochts temperamentvoller Direktion Bruchstücke aus „Tannhäuser", „Parsifal" und den „Meistersingern" mit großem Erfolg vorführte.

In den Kammerkonzerten, deren drei im Palais des beaux arts stattfanden, waren belgische Komponisten zahlreich vertreten, insbesondere mit Liedern (van Moulaert, Peeters, Candael, Huybrechts, De Boeck, Gilson, Brenta, Delcroix, Blomme, Verees), die fast allesamt den Impressionismus und Debussysmus zur Grund-

lage haben. Auffallend ist es, daß die flämischen Musiker Belgiens naiver, oft auch unbekümmerter musizieren (z. B. die Blechbläsersinfonietta von Jef van Hoof, das Klavierquartett von Jef van Durme). Eine starke persönliche Begabung offenbarte ein Bläserquintett von Jean Absil. Eine Reihe international bekannter Komponisten war in den Kammerkonzerten mit kleineren Nebenwerken vertreten, die kaum geeignet waren, das in großen Zügen bereits vertraute Schaffensbild wesentlich zu bereichern. Das gilt für eine Violinsonate von Leos Janáček, die die tschechische Musik zu vertreten hatte (auch die spanische Musik wurde durch Werke verstorbener Musiker: Albeniz und Granados y Campina, repräsentiert), das gilt für die rhapsodische Violinsonate des Polen Karol Szymanowski, für die 1922 bereits geschriebenen Klavierstücke des isländischen Folkloristen Jon Leifs, für eine im Spielmusikton gehaltene Sonate (für Streicher und Bläser) von dem dänischen Komponisten Knudaage Riisager und einige recht feinsinnige Streichquartettstücke des Schweizers Albert Möschinger. Für Jugoslawien sprach ein frei gestaltetes Klaviertrio von Antun Dobronic, für Holland eine konstruktiv interessante Klavierfuge Piet Kettings. Wie wenig charakteristisch im allgemeinen die Auswahl der Kammermusikwerke war, ließ sich daran ermessen, daß das deutsche Kammermusikschaffen durch ein gewiß solide gearbeitetes, aber nichts Persönlicheres aussagendes Streichquartett von Georg Fuhr vertreten war. Immerhin kam in den Kammerkonzerten neben den Vertretern einer schon vor vierzig bis fünfzig Jahren gültigen Musik auch eine etwas jüngere Generation zu Worte.

Zwei Opernaufführungen waren in das Programm des Musikfestes einbezogen worden. Die erste brachte als Festvorstellung im Théâtre royal de la Monnaie die neue Oper „L'Aiglon" von Arthur Honegger und Jacques Ibert. Edmond Rostands gleichnamiges Schauspiel („Der junge Aar") mit der historischen Episode von Schönbrunn aus den Jahren 1831/32 liegt ihr zugrunde; Henri Cain hat es für die Zwecke der Veroperung eingerichtet. Was Honegger, der ja zahlreiche Inzidenzmusiken geschrieben hat, und Ibert geschaffen haben, ist weniger eine Oper, als ein Schauspiel mit Musik, ein „drame musical", in dem sich Lully-Renaissance und Walzeroperette, Opernmanieren und Ballettallüren aufs merkwürdigste kreuzen, unbekümmert um Stilfragen und dramaturgische Probleme des Musiktheaters. Die kompositorische Zusammenarbeit beider war offenbar so eng, daß man kaum die Grenzen zwischen dem Anteil des stilgewandten und stilwendigen Honegger und demjenigen des feinsinnigen, musikalisch anschmiegsamen Ibert (beide sind ungefähr gleichaltrig) erkennen kann. Es wird gesagt, Ibert habe den 1. und 5., Honegger den 2. und 4. Akt komponiert, während der dritte — ein konventioneller Ballett-Akt — von beiden gemeinsam stamme. Eine vom Schauspiel hervorgehende Inszenierung würde dem interessanten Stück eine einheitliche Linie (nach der es allerdings nicht verlangt) geben können; die Brüsseler Wiedergabe hatte szenisch jenen „style ancien", wie er in diesem Theater geheiligt ist. Musikalisch war sie ausgezeichnet: ein gesanglich vortreffliches Ensemble mit Livine Mertens in der anspruchsvollen Hauptpartie, ein besonders in den Bläsern hervorragendes Orchester unter Leitung von Corneil de Thoran.

Die zweite Opernaufführung: Umberto Giordanos „André Chénier" im Kgl. Flämischen Theater zu Antwerpen, bot gegenüber der Brüsseler Aufführung ein charakteristisch unterschiedenes Bild. Der Volkstums- und Sprachengegensatz prägt sich auch im Kunstleben, im Opernstil entscheidend aus. An der Place de la Monnaie bestimmen Konvention und Tradition das am französischen Theater ausgerichtete Bild; in Antwerpen kann man dagegen eher von einer Verwandtschaft mit dem deutschen Stadttheaterstil sprechen. Man hat das Gefühl, hier auf einem Boden zu stehen, auf dem etwas Neues wachsen kann. Der Wille dazu wird spürbar, auch im Darstellerischen, das sich hier ursprünglicher gibt. Allerdings konnte die Aufführung der Giordano-Oper, einer italienischen Gesangsoper nach Puccinischer Art, hierüber nicht sehr viel Kennzeichnendes aussagen; jedoch vermochten sich die frischen, ergiebigen Stimmen des flämischen Opernensembles (in den Hauptrollen: Dago Meybert, Maria Serverius und Alfo De Quick) aufs beste zu bewähren. Musikleitung (Hendrik Diels) und Regie (Karel Schmitz) gaben der wirkungsvollen Aufführung einheitliches Gepräge.

Wie betont das Antwerpener Musikleben zu einem charakteristischen Ausdruck flämischen Volkstums hinstrebt, ließ auch das Konzert der Peter Benoit-Gesellschaft erkennen, in dem Benoits in den sechziger Jahren des vorigen Jahrhunderts entstandenes Oratorium „Die Schelde" unter Flor Alpaert mit hingebungsvollem Einsatz aufgeführt würde. Benoit hat den Antwerpener Musikverein und die flämische Musikschule gegründet und damit die Grundlagen für die nationalflämische Musikbewegung geschaffen. Seine zahlreichen Werke, darunter dieses den flämischen Strom besingende, ohrenfällig melodiöse und in volkstümlichem Chorstil gehaltene „romantisch-historische" Oratorium, sind vielleicht heute nicht mehr als unmittelbarer Ausdruck, aber doch als traditionsgeheiligtes Symbol flämischen Volkstums zu verstehen. Dr. Wolfgang Steinecke

„Julius Cäsar" als Musikdrama

Malipiero-Erstaufführung am Reußischen Theater Gera

Francesco Malipiero, der vor ungefähr einem Dutzend Jahren zum erstenmal als Bühnenkomponist an die deutsche Öffentlichkeit trat, mißt nunmehr seine musikalische Gestaltungskunst an der dramatischen eines Shakespeare. Zwei Römerdramen reizten ihn als Italiener vor allen: „Julius Cäsar" und „Antonius und Cleopatra". Beide Werke sind von Georg C. Winkler, Kapellmeister am Reußischen Theater, dabei ausgezeichneter Kenner der italienischen Sprache und dem Komponisten befreundet, ins Deutsche übertragen worden und erleben nun ihre reichsdeutsche Erstaufführung: „Julius Cäsar" in diesen Tagen am Reußischen Theater in Gera, „Antonius und Cleopatra" Ende Januar am Staatstheater Bremen.

Die Umdichtung des Shakespeareschen Trauerspiels „Julius Cäsar" durch Malipiero selbst ist nach seinen eigenen Worten Verdichtung des Werkes. Nach Streichung aller dem Komponisten entbehrlich scheinenden Szenen bleiben sieben Bilder: das Lupercusfest, der Garten des Brutus (die Verschwörung), der Palast des Cäsar, das Capitol (Cäsars Tod), das Forum (die Reden des Brutus und des Antonius ans Volk), das Zwischenspiel, der Mörder des Dichters Cinna und die Schlacht. Die beiden letzten Bilder zeichnen den Bürgerkrieg mit den Empörern Cassius und Brutus. Dem Siege des Augustus läßt der Komponist die „Carmina saeculare" des Horaz in lateinischer Sprache als Schlußchor folgen, in der Art des Schlusses der antiken Dramen.

Dieser Verdichtung der Handlung gibt nun Malipiero das Herzblut seiner musikalischen Gestaltung. Auch hier knapp, prägnant und klar, kühn wie der große Brite selbst, mit einem Form- und Stilwillen, der verblüfft und den Hörer oft vor den Kopf zu stoßen scheint. Kein Kompromiß an Althergebrachtes, kein Sichverlieren in gedanklich Thematisches und gefühlvoll Melodiöses. In dieser Musik offenbart sich das Ethos unserer Zeit. Und das ist denn wohl auch des Rätsels Lösung, warum trotz der Kühnheit und Neuartigkeit dieses Musikdrama Widerhall fand und einen ungewöhnlich starken Eindruck machte. Das Heldische, das Heroische unseres Zeitgeschehens verdichtet sich hier zur Ganzheit.

Aber wie gesagt, nur dem erschließt es sich, der das Werk in seiner Totalität aufnimmt, der aus der Handlung und den Charakteren heraus das ganze gewaltige Geschehen miterlebt. Was bedeuten Kühnheit der Instrumentierung, Farbenreichtum des Orchesters, Linienführung der Gesangsmelodie und Fadenspinnung der Motive, wenn der Angsttraum Cäsars in der Gewitternacht inuns selbst hineinpeitscht, wenn uns im Garten des Brutus das Herz zu stocken scheint, wenn wir in der Senatsszene sozusagen mitten unter den Mördern Cäsars stehen oder — und das erscheint mir als die Großtat dieses Musikdramas — wenn wir uns in den Forumreden des Brutus und Antonius begeistern lassen und vergessen, daß wir im Theater sitzen!

Dieser Ganzheitswirkung hatte auch die Spielleitung am Reußischen Theater Rechnung getragen. Rudolf Scheel als Regisseur, Georg C. Winkler als musikalischer Leiter, Alfred Siercke als Bühnenbildner, Gesangssolisten und Chor, Orchester und technische Helfer: alle standen in einer Front und schlugen die Schlacht, die zum Siege führte. Der Intendant des Reußischen Theaters, Rudolf Scheel, kann diese seine Regieleistung als Großtat neben frühere stellen. Georg C. Winkler als Übersetzer und musikalischer Leiter hat — das darf man nach den vierundzwanzig Vorhängen am Schluß wohl aussprechen — der deutschen Bühne eine neue Oper geschenkt. Als Dritter im Bunde schuf Alfred Siercke als Bühnenbildner einen künstlerischen Hintergrund, der Wort, Geste und Klang als Handlungseinheit voll ausschwingen ließ. Eindrucksstarke Träger dieser Handlung waren: Dr. Karl Schlottmann (als Gast von den Städtischen Bühnen in Erfurt), dessen Brutus-Darstellung in jeder Hinsicht Erlebnis war, Heinz Ramacher als Cäsar, Hans Schnabel als Marcus Antonius, Anne-Gertrude Höch als Porzia. All die andern zahlreichen Mitwirkenden fügten sich wohltuend dem Ganzen ein und halfen mit zum Enderfolg. Karl Heinig

Neuheiten in der Berliner Volksoper

Mit zwei Einaktern setzte die Volksoper im Theater des Westens ihr Bestreben fort, die dem Hause gewonnenen neuen Hörerschichten planmäßig auch an das Opernschaffen der Lebenden heranzuführen. Die gewählten Werke — Rezniceks „Der Gondoliere des Dogen" und Schliepes „Der Herr von gegenüber" — sind einige Jahre alt, aber in Berlin bisher unbekannt gewesen. (Immerhin kamen sie überhaupt noch in die Reichshauptstadt, während z. B. in der „Provinz" höchst erfolgreiche

Schöpfungen, wie Wagner-Régenys „Günstling“ oder Gersters „Enoch Arden“, allein den Berlinern vorenthalten wurden!) Beide Einakter haben das ewige Thema ehelicher Eifersucht zur Textgrundlage: einmal geht es tragisch, einmal heiter aus. Weniger die musikalische als eben diese inhaltliche Ergänzung mag den Intendanten Orthmann zur Kopplung bewogen haben, die er überdies 1934 bei der Danziger Uraufführung von Schliepes heiterem Spiel auch schon angewandt hat.

Rezniceks Kurzdrama kam erstmals 1931 in Stuttgart auf die Bühne. Das grausige Buch stammt von Poul Knudsen: der Gondoliere tötet irrtümlicherweise die junge, ihn heimlich liebende Schwester seines ungetreuen Weibes und überantwortet den Leichnam und sich selbst dem reinen Meer, während die Sündige sich, der ägyptischen Maria gleich, dem Gondoliere des Henkers zur Überfahrt gibt. In dramaturgischer Hinsicht sind die Schwächen nicht zu verkennen. Allein schon die qualvoll lange Sterbeszene der Erstochenen, die nach ihrem endlichen Tode noch lange unbeweglich auf der Szene zu sitzen hat, überschreitet für den zarter besaiteten Zuschauer das Maß des Erträglichen. Altmeister Reznicek hat denn auch aus diesem zudem sprachlich wenig schwungvollen und etwas breit geratenen Text nur wenig Funken zu schlagen vermocht. Die melodische Lyrik tritt etwas in den Hintergrund, in der Klanguntermalung der gespenstischen Vorgänge sind mit vollendeter Sicherheit alle Register gezogen. Die durchsichtige Klarheit und Gelöstheit des Tönespiels lassen den Singstimmen ihr Recht.

Walter Kubbernuß hatte ein außerordentlich geschicktes Szenenbild der venezianischen Renaissance aufgebaut. Wilhelm Schmidt gestaltete edel den Gondoliere, Emma Stoll gab gesanglich und darstellerisch überzeugend die flatterhafte Ehefrau, Helmuth Neugebauer den tänzelnden und scharwenzelnden Galan, Betty Küper das noch im Tode überaus duldsame Unschuldsopfer. Hans Udo Müller war am Pult der ruhige Anwalt von Recnizeks gediegener Partitur, für die wirkungsvolle Inszenierung zeichnete Carl Möller.

Zur heiteren Entspannung folgte, wie gesagt, Ernst Schliepes komischer Einakter „Der Herr von gegenüber“. (Der musikalischen Einheitlichkeit halber hätte man auch an Rezniceks amüsantes Stücklein „Spiel oder Ernst?“ denken können.) Wieder ist die leidige Eifersucht treibender Faktor, aber alles löst sich in eitel Wohlgefallen auf. Der als Ehestörer verdächtigte „Herr von gegenüber“ kann trotz der verdächtigen corpus delicti — als da sind Regenschirm, Stock, Hut und Stiefel — seine Unschuld erweisen, bekommt seine reiche Witwe zur Frau und wird als Hausfreund in den Schoß der Familie des von der Eifersucht geheilten Ehemanns aufgenommen.

Schliepe hat seinen recht geschickt aufgebauten, an possenhaften Wirkungen reichen Text selbst geschrieben. Seine Musik geht bewußt dem Alltäglichen aus dem Wege. Selbst wo sie beweglichere Tanzelemente einfügt, bleibt sie schwerblütig polyphon und klanglich kompakt. Die Wirkung auf ein größeres Publikum wird deshalb stets eher vom Spiel ausgehen. In dieser Hinsicht blieben die Kräfte der Volksoper dem Werk nichts schuldig. Fritz Honisch, Margarete Krämer-Bergau, Ernst Kurz, Maria Eichberger und — in der dankbaren Rolle des Zimmermädchens — Betty Küper verbanden sich zu einer vorzüglichen Gemeinschaft. Die verantwortlichen Leiter waren dieselben wie im voraufgegangenen Einakter. Wieder war das diesmal in die unsere jüngere Generation an sich schon heiter stimmende Zeit um 1890 verlegte Bühnenbild eine besondere Köstlichkeit.

Dr. Richard Petzoldt

Musik in Holland

Von den wichtigsten Musikereignissen im vergangenen Sommer müssen neben den Symphoniekonzerten im Scheveninger Kursaal die Sommerkonzerte in dem Amsterdamer „Concertgebouw“ und die besonderen Aufführungen des Utrechter Städtischen Orchesters erwähnt werden. Willem Mengelberg gab in einem Beethoven-Zyklus hintereinander die neun Symphonien und ließ ihnen die Klavierkonzerte und das Violinkonzert folgen. Eduard van Beinum brachte drei Konzerte mit verschiedenartigen Werken; das vierte dieses Zyklus stand unter Leitung von Frits Schuurman, dessen Programm in der Hauptsache einen französischen Einschlag hatte.

Der Amsterdamer Wagner-Verein gab eine glänzende „Siegfried“-Aufführung unter Leitung von Erich Kleiber, bei der die Solisten Marta Fuchs, Max Lorenz, Jaro Prohaska, Erich Zimmermann, August Griebel, Ria Focke, Frieda van Hessen und Wim van Sante großen Beifall ernten konnten. Nicht weniger Erfolg hatte der Wagner-Verein mit einer „Figaro“-Vorstellung, bei der der famose Stabile und der einzigartige Pasero ihre Kunst zeigten und auch Margit Bokor, Aulikki Rautawara und Tatiana Menotti den italienischen Bel Canto in edelster Form vermittelten.

Hervorzuheben ist weiterhin eine historische Konzertfolge des Utrechter Städtischen Orchesters unter Leitung von Willem van Otterloo. Hierbei wirkten Jean Oellers, Ravelli, Vincent, Andriessen und mehrere Künstler als erfolgreiche Solisten mit.

Großen Anklang fanden in diesem Jahre wie immer wieder die Konzerte im Scheveninger Kursaal, dessen Akustik durch einen Umbau wesentlich verbessert werden konnte. Die ersten Konzerte standen unter Leitung von Mengelberg und Ansermet, hiernach folgten Dobrowen, Arntzenius, Schneevoigt, van Epenhuysen und van Beinum als Gastdirigenten. Aber wie früher lag auch in diesem Jahre die Hauptarbeit in den Händen von Carl Schuricht und des zweiten Dirigenten Ignaz Neumark. Mengelberg gab klassische Werke: Er fand mit Beethovens *A*-dur-Symphonie, die eine vollendende Wiedergabe bekam und mit dem Violinkonzert, durch Konzertmeister Zimmermann meisterhaft gespielt, allgemeine Anerkennung und stürmischen Beifall. Ansermet brachte in der Hauptsache Franck, Debussy, Korssakow, Strawinsky. Ein Ravel-Fest ließ er sich besonders angelegen sein, im übrigen aber vernachlässigte er keinenfalls Beethoven, Wagner, Schumann.

Carl Schuricht dirigierte meisterhaft wie immer Symphonien von Beethoven, Brahms, Tschaikowsky und Bruckners Fünfte und Achte, abgesehen von einigen wenig oder nicht bekannten Werken von Haydn und Mozart. Auch die Tondichtungen von Strauß und Respighi erlebten unter seiner Stabführung vorzügliche Wiedergaben. Die vielseitige Künstlerschaft Schurichts konnte vor allem aber bei den Erstaufführungen neuer Werke in Erscheinung treten und zwar seien hier das „Tone poem for orchestra“ von Herbers Bedford, „The song of the high hills“ von Frederic Delius, da „Concertstuk“ von Henriette Bosmans, das Hornkonzert von Henk Citroen und die „Concerteerende Muziek voor Violoncel-solo met Blaasinstrumenten“ von Jaap Vranken zu nennen. Mit einer prächtigen Aufführung von Beethovens Neunter, bei der das Holländische Vokalquartett To van der Sluys, Suze Luger, van Tulder, Ravelli und der „Toonkunst-Koor“ mitwirkten, beschloß Dirigent Schuricht die Reihe seiner Symphoniekonzerte.

Viel Hilfe fand Schuricht in Neumark, der ihm als zweiter Dirigent zur Seite stand und ihn mehrere Male vertrat. Neumark leitete vor allem mit großem Erfolg die Volkskonzerte und Matineen, die sich durch abwechselungsreiche und geschmackvolle Programme auszeichneten. Künstler von internationalem Ruf wie die Pianisten Gieseking, Lamond, Myra Heß, Odé, Engelenburg, Andriessen, Casadesus, Cherkasky, Ungar, die Violinisten Thibaud, Ida Händel, Guila Bustabo, die Violoncellisten Tibor de Machula, Charles van Isterdael und die Sängerinnen Lotte Lehmann, Maria Müller, Betty van den Bosch trugen durch ihre künstlerischen Leistungen dazu bei, die allgemeine Beliebtheit und das Ansehen, das die Kurhauskonzerte genießen, noch zu steigern.

Zwei deutsche Operngesellschaften wurden seitens der Kurverwaltung verpflichtet, um zu erproben, ob das Podium sich nach dem Umbau für Opernaufführungen eignete. Die Oper aus Aachen gab eine gute Aufführung von d'Alberts „Tiefland“ unter Leitung von Herbert v. Karajan und Mitwirkung des Utrechter Städtischen Orchesters. Die Düsseldorfer Oper brachte Mozarts „Entführung“ unter Leitung von Hugo Balzer und Rossinis „Barbier“. Alle Aufführungen zeigten, daß Bühne und Saal den Anforderungen genügen.

Das „Residentie Orkest“ hat nunmehr endlich seinen ständigen Dirigenten in der Person des Frits Schuurman, des früheren Leiters des Haarlemer Orchestervereins, gefunden. Die pädagogischen Erfahrungen dieses jungen und energischen Dirigenten, die mit einem guten, künstlerischen Willen und Streben gepaart sind, lassen das Beste für die Zukunft des Haager Ensembles erwarten.

Die Russische Oper aus Paris gab mit einer Reihe französisch-russischer Künstler eine Aufführung von Rimsky-Korssakows „Le Coq d'or“ in den Haag, bei der das „Residentie Orkest“ unter Leitung von Emile Cooper die Partitur meisterhaft beherrschte. Die in Holland beliebte „Opera italiana“ brachte während ihrer „stagione“ das bekannte Repertoire: Rigoletto, Troubadour, Traviata, Bohème, Tosca usw. Zwei Aufführungen von „Cavalleria rusticana“ in den Haag und Amsterdam bekamen einen sensationellen Erfolg dadurch, daß der greise Pietro Mascagni gekommen war, um sein weltberühmtes Werk persönlich zu dirigieren.

Auf die in Vorbereitung befindlichen Oratorien, die Kammermusik- und Liederabende und die unzählbaren Darbietungen von Instrumentalisten hoffe ich das nächste Mal zurückkommen zu können.

Jos. Vranken

Musikbriefe

Kiel

Konzerte. In der Reihe der großen Symphoniekonzerte des Vereins der Musikfreunde, die ja den Haupt- und Mittelpunkt unseres Kieler Konzertlebens bilden, haben wir deren drei bereits gehabt. Die stärkste Anziehungskraft des ersten dieser äußerst beliebten und stark besuchten Konzerte ging von Beethovens 9. Symphonie aus. Hier hatten sich mit unserem nicht unerheblich vergrößerten Städtischen Orchester, der Städtische Chor und die Herren des Theaterchors vereinigt. In Tilla Briem, Anny Andrassy, Peter Baxevanos und Rudolf Watzke waren hochwertige Solisten am Werk. So gestaltete sich die Aufführung unter Paul Belkers ebenso gründlich werktreuer wie großzügig zusammenfassender und zu machtvoller künstlerischer Höhe emporsteigender Leitung zu einem überragenden Erfolg. Aber auch die Darbietung von Bachs 3. Brandenburgischem Konzert, das vor allem von dem vollen satten Streicherklang unseres Orchesters Zeugnis gab, hielt sich auf ähnlicher künstlerischer Hochebene.

Im Mittelpunkt des 2. Symphoniekonzerts standen Georg Kulenkampffs überragend dargebotenen Violinmusiken. Das Hauptinteresse nahm Schumanns nachgelassenes Violinkonzert für sich in Anspruch; aber auch des im Weltkrieg gefallenen Rudi Stephan gefühlsbetonte, eigenwillige Musik für Geige und Orchester (ebenfalls für Kiel eine Erstaufführung) fand starke Zustimmung in der Hörerschaft. Das Orchester hielt sich im Begleitpart, wie im Wechselspiel mit dem Solisten unter Paul Belker auf der Höhe seiner Aufgabe; ebenso in der Wiedergabe der einleitend dargebotenen reizend melodiösen und jugendfrischen Symphonie *C*-dur von Georges Bizet (Erstaufführung) und Straußens „Till Eulenspiegel". Die obengenannten Chöre vermittelten im 3. Symphoniekonzert in Verbindung mit dem Städtischen Orchester eine fein herausgearbeitete Wiedergabe von Brahms' Schicksalslied op. 54, und das Städtische Orchester — unterstützt vom Tubenquartett des Hamburger Staatsorchesters — übertraf sich selbst in einer die Hörerschaft zu begeisterter Zustimmung hinreißenden Darbietung von Bruckners 2. Symphonie. Auch in diesem Konzert führte Belker das musikalische Zepter.

Einen ganz großen Erfolg erspielte sich Johann Strauß, ein Nachfahre des Wiener Walzerkönigs, mit einem zwar kleinen, aber virtuos geschulten eigenen Orchester. Mit Anerkennung sei hier auch der volkstümlichen Konzerte des Konzertorchesters Horl gedacht, die sich der Förderung der Stadt und der NS.-Gemeinschaft „Kraft durch Freude" erfreuen und von denen bereits zwei stattfanden. Horl versteht es, durch geschickte Programmgestaltung seine Hörerschaft zu interessieren.

Von den mancherlei chorischen Darbietungen ragten zwei erheblich hervor. Unter Dr. Deffners meisterlicher Leitung brachte der große St.-Nikolai-Chor eine schlechtweg glänzende Aufführung von Haydns unsterblicher Schöpfung heraus, unterstützt von ausgezeichneten Solisten: Martha Schilling, Helmut Melchert und Karl Oskar Dittmar. Den wohldisziplinierten Instrumentalkörper stellte die verstärkte Kieler Orchestergemeinschaft. Auf ähnlicher Hochebene bewegten sich die A cappella-Gesänge älterer und neuerer Meister, dargeboten durch den Kieler Bach-Chor in seiner 21. Kirchenmusik unter der Stabführung Heinrich Dütemeyers (Orgelsoli: Martin Usbeck). Einen großen Erfolg ersangen sich wiederum die Wiener Sängerknaben.

Im Rahmen der von Dr. Deffner in der St.-Nikolai-Kirche veranstalteten Abendmusiken sei der Kompositionsabend des jetzt in Hamburg tätigen Holsteiners Hans-Friedrich Micheelsen besonders genannt (der Komponist an der Orgel); ebenso sei erwähnt die Abendmusik der St.-Jürgen-Kantorei, die einen Ausschnitt aus dem Schaffen des in Eutin ansässigen Komponisten Prof. Andreas Hofmeier bot. Einen ungewöhnlichen Genuß bereitete uns das Pariser Pasquier-Trio, aber auch unser einheimisches Schmalmack-Quartett erwies sich erneut als willkommene Stütze des kammermusikalischen Lebens unserer Stadt.

Wilhelm Orthmann

Rostock

Die fortschreitende Spielzeit brachte im Theater „Mignon" und „Don Pasquale", mit einem beachtlichen Ernesto des neuen Buffo Walter Jenckel. In den Symphoniekonzerten des städtischen Orchesters feierte Georg Kulenkampff mit dem Brahms-Violinkonzert einen großen Triumph. „Tod und Verklärung" sowie Regers „Einsiedler" op. 144, vom Opernchor und dem Bariton Hans Körner geschmackvoll gesungen, bewiesen, daß auch das Konzertleben der Seestadt unter Schuberts zielstrebiger Führung neue und wertvolle Auftriebe zu erwarten hat. Ein Beethoven-Abend vermittelte die Begegnung mit Kurt Schubert (Berlin) als Interpreten des *G*-dur-Konzerts.

Hatte das Rostocker Streichquartett seinen ersten Abend in den Dienst des klassischen Trios Haydn-Mozart-Beethoven gestellt und konnte sich das „Salzburger Mozart-Quartett", um dessen Verpflichtung sich die „Nordische Gesellschaft" verdient gemacht hatte, einen sehr großen Erfolg erspielen, so entfesselte die hohe Kunst des Strub-Quartetts mit Schubert, Dvořák und Reger hier selten gehörte Beifallsstürme. Die Solistenkonzerte der NS.-Gemeinschaft „Kraft durch Freude" führten Sigrid Onégin mit dem ebenbürtigen Hermann Reutter am Flügel und die römische Geigerin Lilia d'Albore nach Rostock.

Einen Markstein in Rostocks Musikgeschichte brachte dieses erlebnisreiche Jahr mit der Einweihung der neuen Orgel von St. Marien, einem Werk Wilhelm Sauers in Frankfurt a. O. mit dreiundachtzig klingenden Registern. Die Neugestaltung der alten, 1766 von dem Rostocker Paul Schmidt gebauten Orgel, die bis 1871 die größte im Lande war und deren Spiel das Kriegsopfer von 1916 (3200 Zinnpfeifen im Gewicht von 75 Zentnern) um drei Viertel seiner Brauchbarkeit beraubt hatte, wurde immer mehr als unaufschiebbare Notwendigkeit empfunden. Fritz Heitmann, der Disponent des neuen Werkes, konnte dasselbe in einem Orgelkonzert der Öffentlichkeit vorführen.

Noch muß der gelungenen Aufführung von Hermann Grabners Chorfeier „Segen der Erde" beim Mecklenburgischen Dichtertag im nahen Doberan durch die dortige Chorgemeinschaft, die in dem Musikfreund Dr. Walter Buschmann einen vorbildlich wirkenden Führer erhalten hat, ehrenvolle Erwähnung getan werden wie einer gelungenen Schubert-Gedächtnisstunde des Seefliegerhorstes Warnemünde, dessen Musikleiter Kirsten sich wieder als feinsinniger Dirigent bewährte.

Prof. Dr. Erich Schenk

Wien

Von der Staatsoper sind hauptsächlich die Wiedereinstellung ins Repertoire von Humperdincks „Königskinder" unter Knappertsbusch mit Esther Réthy und Anton Dermota in den Titelrollen, eine Neuinszenierung der „Bohème" und ein frischstudierter „Freischütz" zu verzeichnen. Außerdem fleißiges Gastieren von Sängern und Dirigenten. Nach langjähriger Unterbrechung wurde die Volksoper wieder ihrer ursprünglichen Bestimmung wiedergegeben und als KdF.-Theater mit einer guten Vorstellung von „Fidelio" eröffnet. Über die in diesem Hause geleistete Arbeit wird in diesen Spalten demnächst gesondert berichtet werden.

Die Konzertsaison wurde eröffnet mit einer Festveranstaltung anläßlich des fünfundzwanzigjährigen Bestandes der Konzerthausgesellschaft, deren Programm das der Einweihungsfeier von damals wiederholte: Festliches Präludium von R. Strauß, der die Aufführung auch leitete, und Beethovens „Neunte" in einer von ausgezeichneten Kräften (Esther Réthy, Isolde Riehl, Julius Patzak, Josef v. Manowarda, Singakademie, Schubert-Bund und Symphoniker) getragenen Wiedergabe. Die gleiche Symphonie erklang bei einer Beethoven-Feier unter Oswald Kabasta, wo ihr — ein hübscher Einfall — ihre Vorstudie, die Chorfantasie, mit dem heimgekehrten Friedrich Wührer am Flügel voraufging. Die übrigen Mitwirkenden waren Erika Rokyta, Isolde Riehl, Anton Dermota, Herbert Alsen, der Singverein und die Symphoniker.

Die beiden ersten Philharmonischen Konzerte brachten unter Furtwänglers Direktion Bruckners 5. Symphonie (die man unmittelbar vorher auch von Kabasta und Dr. Karl Böhm gehört hatte, als ob es von diesem Komponisten keine anderen gäbe!), Bachs *h*-moll-Suite (Flöte: Josef Niedermayer), Mozarts *g*-moll-, Beethovens Pastoralsymphonie und Ravels 2. „Daphius und Chloe"-Suite in bekannt vorbildlicher Weise. Die Vereinigung der Begriffe Furtwängler und Matthäus-Passion zeitigte außerdem, wie alljährlich so auch heuer, zwei ausverkaufte Konzerte der Gesellschaft der Musikfreunde, bei denen neben Singverein, Symphonikern, Gerhard Hüsch, Herbert Alsen, van Tulder, Jo Vincent und Margarete Klose tätig waren. Leider nicht die gleiche Teilnahme fand das erste Chorkonzert der Konzerthausgesellschaft, für das Günther Ramin eine sehr interessante, unkonventionelle Vortragsfolge gewählt hatte: Bachs mit eigenartigen Schönheiten gesegnete Kantate „Ich hatte viel Bekümmernis", Händels „Dettinger Tedeum", Verdis opernhaft wirkendes „Stabat mater" und als jubelnden Abschluß Bruckners „150. Psalm". Im alten und neuen Stil erwies sich der Dirigent als gleich versierter, die Mitwirkenden zu Höchstleistungen anspornender Führer. Die Singakademie im Verein mit dem Lehrer-a-cappella-Chor hatte ihren großen Tag, und Erika Rokyta, Heinz Marten und Laurens Bogtmann entledigten sich mit Geschmack und Sicherheit ihrer anspruchsvollen solistischen Aufgaben.

Zusammen mit Paul Grümmer und Reinhard Wolf gab Günther Ramin auch ein Kammermusikkonzert auf alten Instrumenten mit einem internationalen Programm, bei dem die Deutschen Buxtehude, Bach und Händel als Sieger hervorgingen. Eigentlich überflüssig, das exakte, fein aufeinander abgestimmte Zusammenspiel der Künstler zu betonen. Ungewöhnlich war das gelungene Vorhaben Isolde Ahlgrimms, in einem „Concert für

Kenner und Liebhaber" Klavierkompositionen des 18. und beginnenden 19. Jahrhunderts auf aus der Sammlung Dr. E. Fialas stammenden Originalinstrumenten jener Zeit vorzuführen: so ein Mozartsches Rondo auf einem Hammerflügel von 1770, die „Mondscheinsonate" auf einem von 1805 und Schumanns „Abegg-Variationen" auf einem von I. B. Streicher aus dem Jahre 1840. Vom musikhistorischen Interesse abgesehen, erwies sich die Konzertgeberin wieder als anziehende und gewiegte Vermittlerin jener Epoche.

Ein Gastspiel der **Sächsischen Staatskapelle** unter ihrem angestammten Dirigenten Dr. **Karl Böhm** bot ausgezeichnete, Präzision mit Wärme verbindende Wiedergaben von Werken Regers, Strauß' und Brahms', die herzliche Ovationen auslösten. Dem zweiten Gesellschaftskonzert lag ein Allerseelenprogramm zugrunde, das auch zwei Erstaufführungen vorsah: die kaum stilvoll zu nennende von A. Casella besorgte Instrumentation von Bachs Ciacona und Yrjö Kilpinens wenig bedeutende „Lieder um den Tod" in Gerhard **Hüsch**'s (der sich auch in einem eigenen Liederabend hören ließ) Interpretation. Anschloß sich Regers barocke Choralfantasie „Alle Menschen müssen sterben" mit Prof. Franz **Schütz** an der Orgel und als Gewinn des Abends eine hinreißende Vorführung von Brahms' 1. Symphonie durch O. **Kabasta**. In der vierten Veranstaltung dieser Reihe brachte Enrico **Mainardi** Max Trapps Violoncellokonzert, unstreitig eine wertvolle Bereicherung dieser Literatur, mit beseeltem Vortrag zur hiesigen Erstaufführung. Das Gedenken an die Opfer des sudetendeutschen Freikorps beging man mit Brahms' „Requiem" unter Generalmusikdirektor Leopold **Reichwein**. Bei anderer Gelegenheit versetzte er mit seiner Gattin Ellen **Reichwein** durch den faszinierenden Vortrag von Melodramen („Zirkus", „Der Tod der Tänzerin") das Publikum in Aufruhr.

Ein Musikabend von Zoë **Prasch-Formacher** vermittelte in hochkünstlerischer Weise zarte Lieder von Paul Königer, stimmungsvolle Gesänge zu Streichquartettbegleitung von Ernst Geutebrück und Robert Ernsts wirkungsvolles „Die Trommel". Dazwischen spielte das **Prix-Quartett** E. Reidingers schon bekanntes *cis*-moll-Klavierquartett. Den Abend eröffnete Dr. Robert **Gläser** mit einer beschwingten Wiedergabe von E. L. Urays Variationen für Klavier, die ein kurzes Thema in charakteristischen Abwandlungen immer weiter ausspinnen und nach einer lebendigen Fuge mit demselben in mächtiger Steigerung das Werk abschließen. Richard **Maux**' traditioneller Liederabend (durchwegs Uraufführungen) bestätigte neuerdings des Autors gefälliges Talent, das unter anderem in chinesischen Gesängen zu Flöte, Violoncello und Harfe besondere Reife bekundete. In K. F. **Fuchs**, Maria **Gruber** und Maria **Mayen** (für kleine lyrische Melodramen) standen ihm treffliche Helfer zur Seite.

Solistenabende waren noch spärlich vertreten; hören ließen sich von auswärtigen Künstlern Walter **Gieseking** und Elly **Ney** (deren übertriebene Gestik und Mimik ihr bedeutendes Spiel aber beeinträchtigt), ferner das Stimmkuriosum Erna **Sack**.

Emil Petschnig

Zwickau

Die Berufung von **Kurt Barth** zum Städtischen Musikdirektor von Zwickau erweist sich immer mehr als eine glückhafte Fügung, die sich in einer Bereicherung des heimischen Musiklebens auswirkt. Seine Orchesterkonzerte, für die er einen Jahresplan über zwölf Abende vorbereitet hat, bringen wertvolle Querschnitte aus den verschiedensten Gebieten der Orchestermusik. Mit jedem Abend wächst der Kreis der Musikfreunde, so daß von einer maßgeblichen Kunsterziehung weiter Volksschichten durch diese Konzerte gesprochen werden kann. Die Orchesterkonzerte von Kurt Barth sind das Rückgrat in der Musikkultur der Robert-Schumann-Stadt geworden.

Nach einem Werbeabend, den das Städtische Orchester gemeinsam mit dem Kaufmännischen Verein veranstaltete und an dem Kammersänger Rudolf **Bockelmann** sang, brachte das erste Orchesterkonzert Werke von Bach und Händel. Der Pianist Edmund **Schmid** (Flensburg) ließ meisterlich die Welt des Barock lebendig werden. Kurt Barth brachte unter anderem die 1. Orchestersuite von Bach in sauberer Aufführung heraus. Das Concerto grosso in *D*-dur von Händel erklang in Originalbesetzung mit Cembalo. Ein zweiter Abend stellte den jungen Wagner dem reifen Brahms gegenüber. Die *C*-dur-Symphonie des angehenden Musikstudenten Richard Wagner vom Jahre 1832 erwies sich als ein Werk voll Beethovenschen Geistes, womit der stille und bescheidene Thomaskantor Theodor Weinlig seinen ach so temperamentvollen Schüler wenn auch nur vorübergehend in die glatten Wege der musikalischen Klassik geleitet hatte. Die Gestaltung der 3. Symphonie von Brahms war eine von Ernst und Innerlichkeit getragene reife Leistung.

Der Zufall wollte es, daß gerade am Tage der Veröffentlichung des deutsch-italienischen Kulturabkommens ein deutsch-italienischer Konzertabend stattfand, an dem die römische Geigerin Lilia **d'Albore** das Violinkonzert *a*-moll von Viotti trotz seiner virtuosen Haltung zu einem künstlerischen Erlebnis von ungewöhnlicher Größe werden ließ. Als Erstaufführung wurde dabei unter anderem das vor wenigen Monaten uraufgeführte Divertimento des Deutsch-Italieners Wolf-Ferrari herausgebracht. Der Abend erinnerte in seiner Programmgestaltung sehr an ein Gastkonzert des von Maestro **Colarocco** geleiteten Römischen Kammerorchesters, in dem Walter **Schaufuß-Bonini** das Klavierkonzert von Schumann spielte. Ein weiteres Orchesterkonzert stellte slavische Musik in den Mittelpunkt, darunter die temperamentvoll gespielte *e*-moll-Symphonie von Tschaikowsky. Raoul **Koczalski** begeisterte mit der vollendeten Darbietung des *e*-moll-Klavierkonzerts von Chopin.

Ein Kammermusikabend des **Fritz-Dämmrich-Quartetts** (Fritz Dämmrich, Hugo Geißler, Josef Walter, Kurt Donath) holte das Werk eines Komponisten hervor, der sehr zu Unrecht vergessen war: August Weweler. Sein *E*-dur-Quartett ist gewiß keine himmelstürmende Neuerung, aber eine ehrliche und von deutschem Geist getragene Musik. Auf chorischem Gebiet gab es gleichfalls mancherlei Beachtliches. Im Dom führte Musikdirektor **Schanze** unter anderem den „Schnitter Tod" von Rudolf Ochs (Dresden) und eine eigene Motette „O Herrlichkeit, nun jauchzt das Licht" auf. Beide Werke sind von dramatischem Leben erfüllt, malen in realistischen Orchesterfarben und muten auch dem Chor erhebliche Leistungen zu. Der Erfolg beider Werke war groß.

In einem Joseph-Meßner-Abend brachte Kantor **Kohlmeyer** in der Moritzkirche außer der Messe in *B*-dur und der Orgelimprovisation über ein Thema von Bruckner die „Symphonische Festmusik für Orgel und Blechbläser" als Manuskriptaufführung heraus. Die religiöse Inbrunst Anton Bruckners wird hier von dem Salzburger Domkapellmeister aufgegriffen und in hymnische Bahnen geleitet. Kantor **Maschner** von der Pauluskirche wartete mit einer Aufführung der ewig jungen „Schöpfung" von Haydn auf, die sich durch Frische und jugendlichem Schwung auszeichnete. Ein hochwertiges Solistenterzett (Elisabeth **Meinel**, Robert **Bröll** und Otto-Karl **Zinnert** hatte wesentlichen Anteil an dem Erfolg. Neue weltliche Chorwerke, darunter zwei Uraufführungen, stellte Kantor **Kröhne** mit seinem Kammerchor heraus. Die Kantate für gemischten Chor a cappella, Baritonsolo und Klavier von Gerhard **Wehle** (Berlin), „Die ewigen Mütter" ist ein ergreifendes Werk in seiner textlichen und musikalischen Geschlossenheit. Die Musik wirkt wie die Weiterentwicklung Regerscher Chromatik. Von Chor und Solisten (Johannes **Oettel**, Leipzig) sind außerordentliche Schwierigkeiten zu überwinden. Die zweite Uraufführung bezog sich auf die „Fünf Mädchenlieder" von Paul **Barth** (Plauen). Der im Sinne von Armin Knab schreibende Tonsetzer zeichnet sich durch einen bei aller kontrapunktischen Strenge flüssigen und geschmeidigen Satz aus. Der Zwickauer Kammerchor erneuerte seinen Ruhm, Bahnbrecher für junge Tonsetzer zu sein, sowohl in den Uraufführungen als auch in den Erstaufführungen („Kalendersprüche" von Hugo Distler und „Der Schüchterne" von Otto Jochum).

Paul Eibisch

Aus dem Berliner Musikleben

In der Reihe **internationaler Austauschkonzerte** zum Zwecke kultureller Annäherung der Völker war diesmal der Abwechslung halber **Griechenland** dran. Man wird kaum behaupten dürfen, daß die heutigen musikalischen Bestrebungen dieses Landes uns allgemein vertraut wären. Man begrüßte daher diese fünf Kostproben dankbar, die uns das mit Unterstützung des Propagandaministeriums vom Ständigen Rat für die internationale Zusammenarbeit der Komponisten in der Singakademie durchgeführte Orchesterkonzert darbot. Gemeinsam ist den Werken die ursprüngliche, mitunter fast rauschhafte Freude am Klang und am Rhythmus (bis zu sechs Mann am Schlagzeug!). Die Tonsprache erinnert in der ständig wechselnd farbig beleuchteten Reihung kleinster, meist wohl aus dem Born des Volkstums geschöpfter Motive irgendwie an die Art eines Bartok oder Strawinsky. Daneben klingt auch Orientalisches an und auf der andern Seite spielen Eindrücke des westlichen Impressionismus eine große Rolle. Der Direktor des Athener Konservatoriums, Dr. Philoktetes **Economides**, führte an der Spitze unserer sieggewohnten Philharmoniker mit sicherer Hand vier Werke seiner Landsleute ins Treffen: die gewaltige Klangmassen entfesselnde Ouvertüre zu einem — offenbar sehr heroischen — Drama von Antiochos Evanghelatos, vier sehr apart instrumentierte Lieder des jung verstorbenen Emil Riadis (von Fani **Aidali** liebevoll dargeboten), zwei Sätze aus einem urwüchsig Soloinstrument und Orchester verkoppelnden, selbst ih der „Fuge" denkbar unakademischen Klavierkonzert von Manolis Kalomiris (mit der gewandten Krino **Zora-Kalomiri** am Flügel) und vier sehr wirkungsvoll gesetzte, rhythmusfreudige Tänze von Nikolaos Skalkotas. Ferner erklang unter Leitung des Komponisten die eigenwillig Westliches und Östliches verschmelzende, kraft-

strotzende Griechische Suite von Petro Petridis. Die deutschen Hörer zeigten sich von diesem ungewohnt interessanten Konzert sehr angetan.

Auch das zweite Konzert des **Berliner Instrumentalkollegiums** im Schloß Monbijou verhieß unter der stilsicheren Leitung von Prof. Fritz Stein wieder eine ununterbrochene Kette köstlicher Genüsse an älterer Musik. Sämtliche fünf Programmnummern waren solistischer Mitwirkung vorbehalten. Mit einem Konzert von Boccherini glänzte der treffliche Violoncellist Ludwig Hoelscher, Gustav Scheck blies mit unnachahmlicher Grazie ein reizend unbeschwertes Flötenkonzert des kaum noch bekannten Opernmeisters Grétry, Erika Legart sang gelockert und zart Pergolesi und ein eigenartig deutsch-lateinisch gemischtes Weihnachtskonzert von Böddekker (1651), schließlich spielten jüngere Kräfte des Kollegiums das Concertino des klangsatt dargebotenen Weihnachtskonzerts von Corelli, mit dem die Hörer in die bevorstehende Festeszeit entlassen wurden.

Seitdem Fritz Zaun ständig die **Symphoniekonzerte des Landesorchesters** betreut, bewegen sich diese Veranstaltungen auf gleichmäßig hoher Ebene. Der Widerhall ist dementsprechend: sie sind gewöhnlich ausverkauft. Der Bogen des dritten Konzerts schwang sich von Berlioz über Busoni zu Tschaikowsky. Die dankbare Ouvertüre „Römischer Karneval" wurde frisch angepackt. Lebendig und glutvoll ausmusiziert — mit etwas sehr „preußischer" Betonung des Marschelements — wurde die unverwüstliche Pathetische Symphonie. Kulenkampff setzte sein vornehmes Spiel für Busonis der klassischen Einheitlichkeit nachstrebendes Geigenkonzert ein und wurde ebenso wie der Dirigent und das Orchester wieder sehr gefeiert.

Raoul Koczalski feierte sein fünfzigjähriges Künstlerjubiläum durch einen Beethoven-Koczalski-Chopin-Abend. Wir haben im vorletzten Heft auf das in seinem Leben seltsam früh liegende Jubelfest gebührend hingewiesen und auch über den Künstler selbst und sein charaktervolles Spiel ist in diesen Spalten so viel und so viel Gutes geschrieben worden, daß eigentlich nichts zu sagen bleibt als die Feststellung eines mit herzlichster Dankbarkeit und und Lorbeerkränzen aufgenommenen Abends. Aus der eigenen Werkstatt steuerte der Konzertgeber seine 24 Préludes op. 65 bei, reizvolle Studien, die inhaltlich die gesamte Skala romantischer Klavierstimmungen durchlaufen. Lehrreich war dem die Noten verfolgenden Zuhörer der Anschauungsunterricht, den der darstellende Tonschöpfer gab: eine Fülle von Dehnungen, Arpeggien, Trillern und anderen Vortragsmanieren ließen das unbewegte Notenbild in der Gunst des Augenblicks zum lebendigen Klang werden. Dr. Richard Petzoldt

Ein Nordischer Meister-Abend der „Berliner Konzertgemeinde" in der Philharmonie wurde durch das Landesorchester Berlin unter der Leitung **Fritz Zauns** bestritten. Auf die einleitende Symphonische Dichtung „Finlandia" von Sibelius, in deren Klängen sich das Land der 1000 Seen und dunklen Wälder spiegelt, folgte Griegs Klavierkonzert im überlegen beherrschten, durch elementare Kraft und durch Zartheit geadelten Vortrag Hans Erich Riebensahms. Die Darbietungen wurden durch Kurt Atterbergs symphonische „Varmlandsuite" bereichert, aus der uns schwedische Volkslieder und Tänze in ihrer wohltuenden Naturhaftigkeit entgegenklingen. Fritz Zaun, der vortreffliche Orchestererzieher und Dirigent, nahm sich mit dem hingebend folgenden Instrumentalkörper dieser Werke und der Begleitung des Klavierkonzertes auf das eindringlichste an.

Arno Schellenberg, der Dresdener Kammersänger, spricht die leidenschaftliche Sprache des musikalischen Dramas mit der gleichen Überlegenheit, mit der er die zartesten Laute der musikalischen Lyrik meistert. Keine Stimmung, von tiefem Leid bis zu jauchzender Freude, die sich in dem vollendet durchgebildeten, beseelten Bariton dieses begnadeten Musikers nicht spiegelt, dessen vergeistigte Kunst die Wucht packender Charakteristik ebenso in sich schließt, wie die Andeutung leisester Gemüterregungen, die Gabe befreienden Humors nicht zu vergessen. Dieses, die ganze Welt des Empfindens umspannende Ausdrucksvermögen durfte man an einem Lieder- und Arienabend Arno Schellenbergs erleben, der sich Michael Raucheisen als meisterlichen Partner am Flügel gesichert hatte. Ihm für seine erlesene Begleitung immer wieder zu danken, wurde er nicht müde.

Die künstlerische Geschlossenheit des lebens- und charaktervollen Zusammenspiels, die sich die Geigerin **Alma Moodie** und der Pianist **Eduard Erdmann** in ständiger musikalischer Wechselwirkung abgerungen haben, sicherte einem Beethoven, Schubert und Brahms gewidmeten Abend die ungewöhnliche Eindruckskraft, wie sie allein einem von strengster Werktreue getragenen, bis in die letzten Akzente hinein aufeinander abgestimmten Musizieren beschieden ist. Dem aufmerksamen Lauscher konnten im Vortrag der *d*-moll-Sonate von Brahms die in beglückender Zartheit gebotenen, leise verhaltenen Stellen nicht entgehen, über die bei der Wiedergabe dieser Schöpfung aus goldener Spätherbstreife so oft hinweggespielt wird.

Bertie Biedermann machte sich dadurch verdient, daß sie an ihrem Klavierabend „Lyrische Tänze" von Heinrich Hofer (Berlin) zur Uraufführung brachte. An diesen mit sicherer Hand geformten, sehr beifällig aufgenommenen Kompositionen fesselt neben der grundnatürlichen Melodie die reich entwickelte Harmonie von durchaus persönlicher Haltung, die etwa an die geistige Linie Schumann-Brahms anknüpft. Im besonderen macht die Kunst feinsinniger, rückschauender Schlüsse aufhorchen. Bertie Biedermann nahm sich dieser Tänze nach bestem Vermögen an, war aber — dies gilt in der Hauptsache ebenso von den übrigen, allzu anspruchsvollen Werken des Programms — durch hochgradige Nervosität in der Sicherheit ihres Spiels beeinträchtigt. Ihr musikalisches Verständnis kam in einigen der „Kinderszenen" von Schumann am reinsten zum Ausdruck. Adolf Diesterweg

Es ist wirklich nicht einzusehen, warum sich ein Trio immer aus Violine, Violoncello und Klavier zusammensetzen muß. Da wir eine ganze Reihe von Werken besitzen, in denen anstatt einer Violine eine Klarinette verwendet wird, ist ein **Klarinettentrio** durchaus gerechtfertigt. Hermann Zilcher hat sich sein Trio in dieser Richtung umgebaut. Er konnte aus eigener Feder sogar eine Uraufführung bieten. Außer in der Besetzung ist dieses Trio auch in der Form durchaus ungewöhnlich. Es ist eine Folge von sieben Variationen über ein eigenes Thema, die aber in Sonatenform zusammengefügt sind. Die ersten fünf Variationen bilden den 1. Satz, die sechste Variation den 2. und die siebente Variation das Finale. Im übrigen ist dieses Werk wieder ein echter Zilcher. Es ist erfüllt von Musikantenseligkeit und zeichnet sich durch untrügliche Meisterarbeit aus. Des weiteren erklangen noch Trios von Beethoven und Vincent d'Indy, der heute freilich recht verstaubt anmutet. Hermann Zilcher wurde mit seinen Triogenossen G. Steinkamp (Klarinette) und F. Faßbender (Violoncello) herzlich gefeiert.

Sehr fesselnd gestaltete sich ein Konzert im Deutschlandsender, zu dessen Leitung **Alfredo Casella** berufen war. Es lag nahe — und niemand wünscht es anders —, daß Casella ausschließlich italienische Werke brachte. Bachs Chaconne bildet kaum eine Ausnahme. Denn Casella hat den vielen anderen Bearbeitungen eine neue für großes Orchester hinzugefügt. Zweifellos tut sie dem Werk viel weniger Gewalt an als etwa die von Liszt. Aber die große und einsame Welt der einzigen Geige ist zertrümmert, wenn auch Casella die zwingendsten Wirkungen an jenen Stellen erzielt, bei denen es ihm unglaublich täuschend gelingt, das Spiel über die Saiten hinweg nachzuahmen. Reizvoll war auch die Begegnung mit einer Symphonie Clementis, die ebenfalls Casella bearbeitet hatte. Man spottet stets ein wenig über diesen Meister; und wird doch jedesmal von ihm überzeugt, wenn man ausnahmsweise ein Werk von ihm hört. Die besten Gaben des Abends waren natürlich die Werke Casellas selbst, zunächst ein Tanz aus dem Ballett „La Giara", vor allem aber sein „Konzert für Orchester". Man möchte geradezu von einer gewissen Nähe zu unserm Meister Max Trapp sprechen, wenigstens der Form und der Tonsprache im allgemeinen nach. Jenseits von diesen Gemeinsamkeiten ist aber Casella natürlich von Natur ein Italiener. Darum glüht sein Werk bei aller Strenge der Arbeit in südlicher Leidenschaft. Casella wurde auch als Dirigent ungemein herzlich gefeiert.

Hans Martin Theopold ist einer der jungen Klavierspieler, die erkannt haben, daß die Programmgestaltung unserer Klavierabende einer Vertiefung bedarf. Unter den vielen möglichen Wegen hat er sich einen durchaus persönlichen und darum tauglichen gewählt. Er spielt an drei Abenden jeweils einen kleinen Ausschnitt der gesamten Literatur, und zwar am ersten Abend nur Fantasien, am zweiten Abend Tänze und am dritten Etüden. Zu jedem Abend enthält sein Programm eine knappe Einführung von sachkundiger Hand in das Wesentliche der betreffenden Form. Theopold ist also ein Musiker, der auch denkt. Man könnte auch sagen: Er ist nicht nur Musikant, sondern auch Musiker — Künstler. Solch verantwortungsbewußte Pianisten brauchen wir. Gott sei Dank ist Theopold aber auch im rein Musikalischen ein Künstler von Rang. Mit seiner zuverlässigen Technik und mit seinem gediegenen Musikempfinden wird er den Werken in hohem Maße gerecht.

Friedrich Wührer veranstaltet in diesem Winter drei Beethoven-Abende in Berlin. Für sein Programm ist kennzeuchnend, daß er im ganzen zwar elf Sonaten spielt, aber wieder keine der früheren. Von den zweiunddreißig Sonaten bleiben die ersten zwölf völlig unberücksichtigt. Das entspricht durchaus jener allgemeinen Einstellung, die in größerem Rahmen unlängst hier aufgezeigt worden ist. Man hat sich wohl damit abzufinden, daß immer wieder nur die allererhabensten Beethoven-Sonaten erklingen und die anderen übersehen werden. Gutheißen kann man dies indessen nicht. Gerade eine so starke Persönlichkeit wie Wührer hätte hier beispielgebend wirken können. Wührer gestaltet Beethoven groß, herb und männlich, wenn auch nicht ohne gelegentliche Eigenwilligkeiten. Er geheimnißt nichts in die Werke hinein und bemüht sich um eine glasklare Linienführung. Friedrich Herzfeld

Ein Abend in der Reihe Werke älterer Meister der **Stunde der Kirchenmusik** war der Musikwissenschaft gewidmet: Das Collegium musicum vocale der Universität sang unter Leitung von Dr. Adam Adrio die im vorigen Jahr durch den Berliner Privatdozenten Dr. Helmut Osthoff entdeckte musikalische Historie „Die Geburt unseres Herren Jesu Christi" von Rogier Michael (1602), der, ein gebürtiger Niederländer, als Musiker vollkommen deutsch orientiert war und in Dresden als unmittelbarer Vorgänger von Heinrich Schütz wirkte. Schütz' Weihnachtsoratorium geht zumindestens in der Textanordnung auf Michaels Werk zurück und zeigt auch musikalische Übereinstimmungen. Diese älteste bis jetzt nachgewiesene musikalische Weihnachtshistorie behandelt alle direkte Rede chorisch und läßt den Erzähler in psalmodischer Rezitation mit immer derselben Initialis, Repercussio und Finalis berichten. Der Höhepunkt ist Simeons Lobgesang, eine weihevoll akkordierte Deklamation in gesteigerter Psalmodie. Friedrich Hausburg sang den Erzähler mit seinem sympathischen, weichen Tenor und versuchte nach besten Kräften, die starre Monotonie des Lektionstones zu mildern. Orgelstücke aus Scheidts Tabulatura nova, von Karl-Heinz Eckert in stilvoller Registrierung gespielt, und Motetten von Schein, Scheidt und Schütz, den drei großen „S", in deren Solopartien Dr. Emmi Klitzke (Sopran), Grete Winz (Alt), Max Thomas (Tenor) und Hanns Adolf May (Baß) hervortraten, umrahmten die Weihnachtshistorie. Dr. Adam Adrio gebührt Dank, sich für Rogier Michaels bedeutendes Werk aus der Frühzeit des Oratoriums eingesetzt zu haben.

Ein Abend des **Berliner Heinrich-Schütz-Kreises,** Leitung Günther Arndt, brachte Seltenheiten und Neuheiten. Zum frisch und geschult singenden Chor gesellte sich in Händels größem Psalm 112 „Laudate pueri" Gunhild Webers leuchtender Sopran, der den Händelschen Linien das ihre gab. Der edle, stimmungstiefe Alt von Sybilla Plate (Basel) ließ eine von ausdrucksstarker Chromatik begleitete Arie aus Purcells „Dido und Aeneas" zum Erlebnis werden. Helmut Melchert (Tenor) stellte sein kräftiges, wendiges Organ in den Dienst einer Mozart-Konzertarie, und Karl Theo Wagner (Baß, Luzern) sang mit großem Ausdruck Rezitativ und Arie des Agamemnon „Es geschah mein Gebot" aus Glucks aulidischer Iphigenie. Die vier Solisten vereinigten sich in Beethovens „Elegischem Gesang" zu einem ausgewogenen Quartett und mit dem Chor und dem aus Mitgliedern des Orchesters des Deutschen Kurzwellensenders bestehenden Orchesters zur Erstaufführung einer durch Prof. E. Lewicki † in Zittau aufgefundenen und Mozart zugeschriebenen Messe in *B*-dur, deren deklamatorische Einfachheit, ja gelegentliche Primitivität ihren mozartischen Ursprung in Frage stellt. Das zum Teil naiv-frische, in der Partie von „et incarnatus" (dies übrigens gegen allen Brauch im Forte!) bis „et sepultus est" und in der mittleren Partie des „Gloria" bei aller Schlichtheit interessant gearbeitete Werk mit seinem majestätischen „Sanctus" wurde mit lebhaftem Beifall aufgenommen.

Einen gemüterfreuenden Abend alter und neuer Weihnachtsmusik gab Hans Joachim Ulm mit einem **Dreifaltigkeits-Kirchenchor** und seiner Berliner Sangeskameradschaft 1908. Unter den Orgelstücken, von Ulm in Registrierungen, die Stil und Ausdruck vereinten, gespielt, ragte Arnold Schlicks Orgelchoral „Maria zart von edler Art" (1512) durch seine ganz aparte Registrierung hervor; von neuer Orgelmusik hörte man u. a. zwei Orgelchoräle von Otto Priebe, dessen frisch und allgemeinverständlich musizierende Motette „Also hat Gott die Welt geliebt" zur wirkungsvollen Uraufführung kam. Der gesangreich singende gemischte Chor und der im Klang ebenso ausgeglichene und um edle Tongebung bestrebte Männerchor trugen ferner alte und neue Weihnachtsgesänge in feiner, von erfreulicher Musikalität und Chorzucht zeugender Darbietung vor. Annemarie Ulm sang mit ihrem besonders in der Mittellage wohllautenden Sopran Lieder von Max Donisch und Paul Grafs weicher, volltönender Bariton konzertierte wirkungsvoll mit dem Chor in einem Satz aus Graeners „Marienkantate". Ernst Boucke

Schumanns Davidsbündlertänze op. 6 hatte sich Dorothea Klotz als anspruchsvolle Aufgabe für ihr Auftreten in der **10. Stunde der Musik** gewählt. Das weichfarbige Spiel der jungen Künstlerin hat eine gute musikalische und auch technische Grundlage. Allerdings kommt es stellenweise, was das letztere betrifft, bei Komplizierungen noch zu gewissen gedächtnismäßigen Unklarheiten. Manches konnte man sich plastischer, nachdrücklicher und leidenschaftlicher denken, die verträumte Eusebius-Seite Schumanns liegt der Vortragenden wohl näher. Eine sehr reife Leistung gab der Klarinettist Hans Joachim Wentzel, der in dem Pianisten Gerhard Puchelt einen der Besten und Persönlichsten unter den Jungen zur Seite hatte, mit Regers *fis*-moll-Sonate op. 49, 2. Sein Bläserton ist körperhaft, seine Phrasierung feinfühlig und beseelt. Prof. Max Strub, im Bunde mit Hellmuth Hidegheti, der aufs schönste auf den Tasten aus sich herausging, beschloß den Nachmittag mit der überlegen gemeisterten, phantastischen *e*-moll-Sonate op. 27 für Violine und Klavier von Pfitzner.

Eine Feierstunde mit alten und neuen geistlichen Vokalwerken veranstaltete in der Kirche am Hohenzollernplatz der **Chor der Berliner Kirchenmusikschule** unter Gottfriede Grote (Stunde der Kirchenmusik). Der kleine, sorglich geschulte Klangkörper pflegt nach Art vieler Singegemeinschaften einen von konzertmäßigen Effekten freien, sachdienlichen und linienklaren Darstellungsstil, wie wir ihn heute für Sakralmusik im gottesdienstlichen Gebrauche wieder für angemessen halten. Die gläubig-vertiefte Ausdruckseinfachheit von Kompositionen Ernst Peppings (neben einem Choralkanon und der Kleinen Messe von 1929 wurde ein schlichtinniger Weihnachtsliederzyklus für drei gleiche Stimmen — Männer und Frauen also alternierend — uraufgeführt und eine zart jubilierende Weihnachtsmotette geboten) konnte nicht feiner figuriert und beseelter nachgestaltet werden. Formal zwingend auch die Wiedergabe von genial wortdeuterischen Schöpfungen Heinrich Schütz' (Magnificat, Motette „Das ist je gewisslich wahr"). Mit seinem ungekünstelten und doch künstlerisch so reichen Können verschönte an der Orgel Berthold Schwarz die Feier.

Dr. Wolfgang Sachse

Oper. Die **Staatsoper** brachte den letzten Einakter von Puccinis Triptychon, **„Gianni Schicchi"** zusammen mit dem **„Bajazzo"**, von Guido Salvini neuinszeniert, in der Gesamtausstattung nach Entwürfen von Guido Salvini und Aldo Calvo heraus. In einem kraftvoll gefügten altitalienischen Gemach mit hohen gotischen Fenstern und Aufgang zum Altan, Durchblick auf Florenz' Türme gewährend, spielte sich die betrügerische Geschichte mit dem als Eulenspiegeltyp geschmückten und kostümierten Gianni Schicchi = Karl August Neumann in graziösem Fluß unter der beschwingten Stabführung von Karl Elmendorff ab. Vergnüglich war von den Verwandten der echte Schmerz um den Verlust des Erbes und der geheuchelte Schmerz um den Tod des Erblassers gespielt; alles prachtvoll unsympathische Typen, ohne weiteres als „mildernde Umstände" für Schicchis Streich zu bewerten. Die auch stimmlich majestätische Margarete Arndt-Ober als erbgierige Base Zita und der humorvoll singende und spielende Eugen Fuchs als der weise, darum aber nicht minder menschliche alte Simon seien als Grundpfeiler der Verwandtenschar hervorgehoben. Den jungen von Liebe beflügelten Strategen im Erbstreite, der in seinem zukünftigen Schwiegervater Gianni Schicchi den rechten Mann auf den Plan ruft, sang Gino Sinimberghi; einem so edel timbrierten Tenor mußte die liebliche Laurette, von Carla Spletter süß gesungen und gespielt, gut sein! Äußerst komisch der gemessen quäkende Physicus Gerhard Wittings, würdig der so handfest getäuschte Notar Felix Fleischers. Die regiemäßig und schauspielerisch ausgezeichnete Aufführung stellte zudem eine Glanzleistung routinierten Konzertierens zwischen Orchester und Ensemble dar. Auf diese fröhliche Lüge folgte mit dem „Bajazzo" die traurige Wirklichkeit als herber Kontrast. Karl Dolls realistisches Bühnenbild bot das rechte Milieu für die erschütternden Vorgänge, deren hervorragende Rollenträger Franz Völker (Bajazzo), Hilde Scheppan (Colombine), Mathieu Ahlersmeyer (Taddeo, Prolog), Erich Zimmermann (Harlekin), Willi Domgraf-Faßbaender (Silvio) und Ferdinand Bürgmann und Franz Sauer als Bauern samt den von Karl Schmidt einstudierten Chören die in den Flammenfarben südlicher Leidenschaftlichkeit gehaltene Eifersüchtstragödie vor Aug' und Ohr emporwachsen ließen. Inszenator Bruno von Nissen als Gast und Dirigent Franz Alfred Schmidt als Gast arbeiteten wirkungsvoll Hand in Hand und ließen das Geschehen nach den verschiedenen retardierenden Momenten (Hilde Scheppans Vogelarie, musikalisch, schauspielerisch und szenisch bezaubernd; Harlekin-Spiel, grauenumwittert) zum brutalen Ende steil emporgipfeln. Ernst Boucke

Aus dem Leipziger Musikleben

Das **achte Gewandhauskonzert** stand, wenn man so sagen darf, im Zeichen des Doppelkonzerts von Brahms, ohne daß dieses selbst erklang. Aber sein Geist findet in dem Konzert für Violine und Violoncell mit Orchester von Julius Klengel eine Wiedergeburt, die von überaus sicherem kompositorischem Können und einem feinen und tiefen Empfinden zeugt. Beim Anhören dieser Musik stand wohl in der Phantasie so manches Hörers die Gestalt des berühmten Gewandhausvioloncellisten wieder auf, und in dieser beschwörenden Kraft offenbarte das Stück bei aller Verbundenheit mit seiner Zeit auch feine Persönlichkeitswerte. Walther Davisson und August Eichhorn spielten die Soloparte mit allem musikantischen Feuer und gaben ebenso Pfitzners neuem Duo für Violine und Violoncell, das als Werk hier mehrfach ausführlich gewürdigt wurde, eine Darstellung, die die friedvolle und ausgeglichene innere Reife dieser Musik eindringlich in ihren Klang bannte. In Schuberts „Rosamunden"-Musik und Haydns „Militär"-Symphonie gab

Hermann Abendroth zwei Beispiele eines im gleichen Maße von klassischem Geiste wie von einem aktiven musikalischen Wollen getragenen, höchst exakten Musizierens.

Eine Uraufführung eröffnete das **dritte Konzert der NS.-Gemeinschaft „Kraft durch Freude"** im Gewandhaus: Man hörte hier von dem Florentiner Komponisten Piero Calabrino eine „Symphonische Fabel" mit dem Titel „La rocca degli Ostinati". Es ist ein Stück echte Programmusik, die Motive und Klangbildungen von unmittelbarer Anschaulichkeit mit sicherer Orchestertechnik und einer tonmalerischen Geste von glutvollem Temperament zu einer eindrucksvollen und farbensatten Darstellung des Vorwurfs in Tönen fügt. Aber eine dem musikalischen Aufbau sehr entgegenkommende Anlage der Fabel läßt dabei zugleich eine knapp gefaßte Symphonie in einem Satz entstehen, die auch von ihrem literarischen Gegenstand losgelöst zu fesseln vermag. Auch an diesem Abend gab es, was man sehr begrüßen wird, eine Haydn-Symphonie (Nr. 102), die Hans Weisbach feinfühlig und musikantisch frisch zum Klingen brachte, nachdem das Leipziger Symphonieorchester in dem italienischen Werk alle Künste eines fein differenzierten modernen Orchesterklanges hatte spielen lassen. Vornehm und lebensvoll im Ausdruck, klar bis in die letzte Feinheit und mit ausgeprägtem Sinn für eine ausdrucksgeladene melodische Führung spielte Li Stadelmann das *f*-moll-Konzert für Cembalo von Bach. Als sehr willkommene vokale Einlagen steuerte der Leipziger Universitätschor unter Friedrich Rabenschlag eine Folge schöner alter Weihnachtslieder in originalen Sätzen sowie vorher drei sehr eigenständige Gesänge „Das gute Leben" von Ernst Pepping und zwei Chöre des Leipziger Komponisten Wilhelm Weismann nach Versen Walthers von der Vogelweide bei, die in einem an der Satzkunst der alten Meister gebildeten, aber durchaus volksnahen und lebensvollen Klangstil kleine Kostbarkeiten der neuen Chorliteratur darstellen. Die Wiedergabe aller dieser Stücke stand im Zeichen musikalischer Vollendung und eines leidenschaftlichen Strebens um letzte Stilklarheit.

Auch in ihrem Leipziger Abend ersang sich **Lea Piltti** einen begeisterten Erfolg mit einem Programm, das mit besonderem musikalischem Feingefühl und einer sehr genauen Kenntnis der eigenen Anlagen und Fähigkeiten aufgebaut war: Jedes der gewählten Stücke von den alten Italienern über Schubert, Brahms bis zu Strauß wirkte wie der Künstlerin in die Kehle geschrieben. Nach all den glanzvollen Proben eines technisch überlegenen Ziergesanges und einer feinen, durchdachten und innerlich erfüllten Liedgestaltungen waren die kleinen finnischen Lieder volkstümlichen Charakters in ihrer stillen Klarheit eine Gabe von Seltenheitswert. Michael Raucheisen unterstützte die Sängerin sehr wesentlich mit seiner großen Kunst der kleinen Feinheiten.

Überaus bedeutsame Aufschlüsse über das Verhältnis zwischen Brahms und Bruckner, das durch die Anhänger beider Meister hin und wieder eine bedauerliche Verschleierung erfahren hat, gab Prof. Dr. **Helmut Schultz** in einem Vortrag in der Leipziger Bruckner-Gemeinde, in dem er die Charaktere beider, so wie sie sich aus ihrem Schaffen und ihrer Persönlichkeit ergeben, klar in ihren Gegensätzlichkeiten, aber auch in der ihnen gemeinsamen Bedeutung als Meister der deutschen Romantik umriß und abgrenzte. Wenn sich bei der Betrachtung der Arbeitsweise beider Komponisten für Brahms im Gegensatz zu Bruckner das Kriterium ergeben hatte, daß für ihn im allgemeinen die einmal beendete und veröffentlichte Arbeit innerlich abgeschlossen war, so brachten die Musikvorträge, die den Abend umrahmten, sogleich das Beispiel für eine Ausnahme: in einer wunderbar klangvollen und innerlich beschwingten Darstellung durch Helmut Radelow, Alfred Patzak und Wolfgang Riedel ließ die ursprüngliche Fassung des *H*-dur-Trios erkennen, welchen grundlegenden Wandel das Stück bei seiner späteren Umarbeitung durchgemacht hat. Eröffnet wurde der Abend mit einer geistig fein durchgeführten Darstellung der Violoncellosonate in *e*-moll.

Dr. Waldemar Rosen

Aus dem Münchener Musikleben

Das zweite Konzert der **Musikalischen Akademie** (Bayerisches Staatsorchester) leitete als Gast Carl Schuricht, der damit zum erstenmal vor das Münchener Publikum trat und, um es gleich zu sagen, mit einer Haydn-Symphonie, der „Musik für Orchester" von Rudi Stephan und der Vierten von Brahms einen durchschlagenden Erfolg errang. Sein klangvornehmes, peinlich genaues und durchdachtes, dabei aber immer blutvolles Musizieren wird getragen von einer formbewußten Gestaltungskraft, die auch das Kleinste organisch im Ganzen bindet. In dieser Tugend besonders zu glänzen, bot ihm das leicht zerfließende Werk Rudi Stephans die beste Gelegenheit. Den Höhepunkt erreichte das Konzert mit der Brahmsschen Symphonie, deren äußeres und inneres Format er voll ausfüllte. Er wurde zusammen mit dem prächtig spielenden Staatsorchester stürmisch gefeiert.

Mit seinem Programm des dritten **Städtischen Philharmonischen Konzertes** durchmaß Ludwig Kabasta die verschiedensten Ausdrucks-, Form- und Stilwelten. Er begann mit Händels festlich rauschender „Feuerwerksmusik" in einer für den Gebrauch im Konzertsaal sehr geschickten Übertragung und Bearbeitung als Suite von Hamilton Harty (Erstaufführung), ließ dann Ravels typisch französisch geistreiche, lokalkoloristisch feingetönte, aber artistisch etwas überspitzte Rapsodie Espagnole (ebenfalls Erstaufführung) und Richard Straußens „Till Eulenspiegel" folgen, um das Konzert mit der großen *C*-dur-Symphonie von Schubert zu krönen. Bei den beiden Mittelwerken vornehmlich die virtuose Seite seines Dirigententums hinreißend entfaltend, lebte er sich bei Schubert aufs natürlichste in der Fülle seines gesunden Musikertums aus. Seinen höchstgesteigerten Anforderungen wurden die Münchener Philharmoniker aufs vollkommenste gerecht.

Zwei **Volkssymphoniekonzerte** sahen wieder Gäste am Pulte, Josef Pembaur und Hans Pfitzner. Die für Pembaurs ganzes künstlerisches Wesen und Wirken so ungemein bezeichnende poetisierende Tendenz sprach sich schon in seinem Programm aus. Geeint unter dem Motto „Weibliche Gestalten in symphonischer Musik", zogen an uns die Bilder von Iphigenie (Gluck, Ouvertüre zu „Iphigenie in Aulis"), der heiligen Elisabeth (Einleitung zu Liszts Legende), Käthchen von Heilbronn (Pfitzners Ouvertüre), Gretchen (2. Satz von Liszts Faust-Symphonie), Penthesilea (Hugo Wolf) und Leonore (3. Ouvertüre von Beethoven) vorüber, Bilder, die kraft seines fanatischen Musizierwillens und inbrünstigen Versenkens in packender Anschaulichkeit lebendig wurden. Der andere Gast war Hans Pfitzner, sein Programm Robert Schumann. Es kann kaum einen reineren Zusammenklang geben als den dieser beiden Namen, es können sich Werk und Wiedergabe nicht vollkommener decken, als wenn Pfitzner seinen wahlverwandten Meister interpretiert. Nie müde, für dessen Schmerzenskind „Genoveva" zu wirken, brachte er die Ouvertüre und einige Bruchstücke aus der Oper zur Aufführung, wobei er in der tief beseelt singenden Elisabeth Feuge als Genoveva und in dem trefflich charakterisierenden Marius Andersen als Golo zwei verständnisvolle Helfer hatte. Anschließend bot er die Rheinische Symphonie und erntete auch mit deren wahrhaft kongenialer Wiedergabe den herzlichsten Beifall seiner begeisterten Hörer.

Ein weiteres **Symphoniekonzert** der Münchener Philharmoniker unterstand der musikalischen Leitung von Gertrud Herliczka, die viele Besucher ihres Konzertes von dem Vorurteil gegen weibliche Dirgenten geheilt haben wird. Sie ist nicht nur eine gründlich gebildete, impulsive Musikerin, sondern verfügt auch über ein sicheres handwerkliches Können. Immer über der Sache stehend und nie mit männlichen Trümpfen ihre Weiblichkeit schlagend, ließ sie Cherubinis Wasserträger-Ouvertüre dem „Don Juan" von Richard Strauß und Skrjabins klangmassiger, an innerem Gehalt oft dem äußeren Aufwand der Mittel nicht entsprechender 2. Symphonie eine melodisch betonte, ausdruckerfüllte Wiedergabe angedeihen und bewies ihre Umsicht auch bei der Begleitung des ebenso gefälligen wie künstlerisch reifen Glasunowschen Violinkonzertes, dessen dankbaren Solopart Lajos Szikra mit singendem Ton und hervorragendem geigerischen Können spielte. Beide Gäste wurden aufs lebhafteste gefeiert.

Das **Festkonzert,** welches die NS.-Gemeinschaft „Kraft durch Freude" aus Anlaß ihres fünfjährigen Bestehens veranstaltete, führte wieder einmal Eugen Jochum nach München. Seine von einem natürlichen, leidenschaftlichen Musikempfinden getragene, sachlich ernste und klare, über der liebevollen Betreuung des Details nie den großen Zusammenhang vernachlässigende Interpretationskunst erschöpfte die Freischütz-Ouvertüre in ihrem romantischen Zauber ebenso wie Beethovens Fünfte in ihrer tragischen Umwelt. Als mitwirkender Solist sang Karl Erb klassisch vollendet in allem Musikalischen und Vortraglichen die Florestan-Arie in der ersten Fassung und Mozarts Rezitativ und Arie „Misero, o sogno" (K.-V. Nr. 431), ein ergreifendes Stück mit einer wundervoll schlichten Kantilene in seinem Andante. Neben dem Dirigenten und Sänger, die jubelnden Beifall ernteten, machten sich noch um den festlichen Abend die durch Mitglieder des Bayerischen Staatsorchesters verstärkten Münchener Philharmoniker hochverdient.

In einer **Chorfeierstunde** führte Fritz Büchtger vier eigene größere Kompositionen auf. Daß es nur Gesangswerke waren, konnte bei seiner im Vokalen verwurzelten Begabung nicht Wunder nehmen. Sie alle, auch die an diesem Abend uraufgeführten vier Gesänge für Bariton und Orchester „Hymnen an das Licht" op. 13 (auf altpersische Ghaselen), sind gekennzeichnet durch eine unsinnliche, die romantischen Farben- und Ausdrucksbezirke meidende, streng lineare Schreibweise, eine deklamatorisch scharf akzentuierte melodische Linie und eine prägnante musikalische Diktion. Mit diesen Hauptzügen tragen sie ein durchaus eigenpersönliches Gepräge, das in der sorgfältigen, anthentischen Wiedergabe unter des Komponisten Leitung durch einen aus mehreren Münchener Gesangsvereinigungen gebildeten großen Chor und das verstärkte

Münchener Kammerochester eindringlich zur Geltung kam. Für die Baritongesänge setzte Heinrich Rehkemper seine große Kunst ein.

Dem Schritt, den die Münchener Sängerin **Helma Panke** mit ihrem ersten Auftreten in einem eigenen Liederabende wagte, war ein voller Erfolg beschieden. Ihr ebenmäßig, in der Atemführung vorbildlich geschulter, klang- und ausdrucksreicher Sopran und ihre natürliche, musikalisch feinfühlig Vortragsweise wurden den verschiedenartigsten Aufgaben, wie sie das anregende Programm stellte, aufs schönste gerecht. Von Max Sonntag verständnisvoll begleitet, erntete die Künstlerin herzlichsten Beifall.

Dr. Willy Krienitz

Westdeutsches Musikleben

Krefeld

Konzerte. Unser städtisches Konzertwesen hat durch die Übernahme des seit ungefähr 1780 bestehenden Krefelder Singvereins in die Verwaltung der Stadt wichtige Änderungen erfahren. Nunmehr vereinigt der städtische Musik- und Operndirektor Werner Richter-Reichhelm in seiner Hand die Leitung der Oper, der Symphonie- und der großen Chorkonzerte. Die ungewöhnlich große Arbeitsbelastung erfährt insofern eine Milderung, als die technischen Proben zu den Chorkonzerten von Kapellmeister Schulz (von der Städtischen Volksmusikschule) geleitet werden. Damit ist indessen ein eigentliches „Verwachsen" des Oberleiters mit seinem Konzertchor ausgeschlossen, so daß anzunehmen ist, daß die jetzige Einrichtung nur als Übergangszustand gelten soll. Da der nunmehrige Städtische Singverein einen starken Zustrom neuer Kräfte erfahren hat, war es nur als günstig zu bewerten, daß das 1. Konzert sich in einem verhältnismäßig bescheidenen Rahmen abwickelte. Richter-Reichhelm hatte daher zu diesem ersten Auftreten Haydns „Schöpfung" ausersehen, die durchweg günstig vonstatten ging. Solisten waren: Erika Legart, Walter Sturm und Prof. Josef M. Hauschild. Im Frühjahr soll dann Verdis „Requiem" folgen. Der nächste Konzertwinter wird dann wieder größere Aufgaben zu bewältigen haben.

In den städtischen Symphoniekonzerten kam Wilhelm Kempff zum erstenmal in Krefeld zu Wort. Seine Wiedergabe von Beethovens *Es*-dur-Klavierkonzert wurde zu einem tiefen Erlebnis. Der gleiche Abend brachte Brahms' 4. Symphonie, die Richter-Reichhelm unter vollkommener Beherrschung des willig folgenden Orchesterapparates anfangs stark verhalten, später jedoch in großen Entwicklungen bauend vorführte. Eine Orchesterfantasie unter dem Titel „Toccata für großes Orchester op. 27" von Kurt Rasch schuf starke Eindrücke und wurde wegen ihres gesunden und herzerfrischend zufassenden Musizierens mit starkem Beifall bedacht. Im 2. Symphoniekonzert kam zunächst abermals eine Neuaufführung zu Gehör (die Vortragsfolgen sämtlicher Symphoniekonzerte sehen verdienstlicherweise jeweils an der Spitze eine Krefelder Erstaufführung vor): Paul Graeners „Turmwächterlied" op. 107 mit seiner gedanklichen, an ein Gedicht Goethes sich anlehnenden Musik in Variationsform, wirkt stets edel, lebenswarm und gehaltvoll im Inhalt. Die ausgezeichnete Aufführung unter Richter-Reichhelm fand eine herzliche, ja ungewöhnlich warme Aufnahme. Weniger Erfolg war der Erstaufführung von Schumanns Violinkonzert beschieden. Der Beifall der Hörer galt sichtlich mehr dem Solisten Robert Karl Rettner (dem 1. Konzertmeister des Krefelder Orchesters) und dem Leiter bzw. dem Orchester. Die 7. Symphonie Beethovens beschloß den Abend; von Richter-Reichhelm in eigener Ausprägung geboten, zum Teil in ungewohnten Zeitmaßen. Im 3. Symphoniekonzert war Strawinskys „Feuervogel-Suite" eine Meisterleistung des Orchesters und ihres Dirigenten. Sie fand dementsprechend auch eine überaus warme Aufnahme. Chopins *f*-moll-Klavierkonzert fesselte durch das elegante Spiel von Prof. Johannes Strauß in besonderem Maße. Die geschmeidige Leichtigkeit des Vortrages bestätigte seinen Ruf als Chopin-Spieler.

In den städtischen Meisterkonzerten hörte man zum erstenmal das Dahlke-Trio mit Prof. Julius Dahlke am Flügel, Prof. Alfred Richter (Klarinette) und Prof. Walter Schulz (Violoncello). Die vorgeführten Werke von Brahms, Bruch, Haydn, Weber und Beethoven fanden nachhaltiges Interesse. Ein besonderer Kammermusikabend der NS.-Gemeinschaft „Kraft durch Freude" führte das Riele-Queling-Quartett nach Krefeld, das sich mit Haydn, Beethoven, Schubert und Schumann einen starken Erfolg holte. Ein Chor- und Orchesterkonzert der gleichen Gemeinschaft KdF. unter Leitung des Operndirektors i. R. Kurt Cruciger gab Werke von Berlioz, Liszt, Tschaikowsky. Hervorragend war darin die pianistische Leistung Liesel Crucigers, die mit feingeschliffener Technik Liszts Ungarische Fantasie hören ließ. Der Krefelder Lehrer- und Lehrerinnengesangverein unter Leitung des Rheydter städtischen Musikdirektors Franz Oudille sang Heinrich Spittas Chorwerk „Deutsches Bekenntnis" (Solist: Rolf Heide). In der katholischen Hauptkirche zu St. Dionys fand eine ausgezeichnete Wiedergabe der *e*-moll-Messe von Bruckner statt (Chormeister Leo Goll). Die Gesellschaft der Freunde italienischer Kultur hatte sich Prof. Guido Agosti aus Mailand zu Gast geladen, der italienische und deutsche Klaviermusik älterer und neuerer Zeit in vollendeter Technik und Gestaltung hören ließ. An Stelle des nach Essen verzogenen Peter-Quartetts hat sich aus vier Solisten des Städtischen Orchesters ein neues Streichquartett gebildet, das in einem ersten Kammerkonzert seine Feuertaufe erhielt. Die Herren Walter Beyer, Erich Hormann, Herbert Rauter und Adolf Akkermann musizierten bereits in bemerkenswerter Geschlossenheit und ernteten stürmischen Beifall. Im Schumann-Quintett trat die Krefelder Pianistin Olly Hermanns hinzu.

Hermann Waltz

Mülheim

Wie in einem früheren Berichte bereits mitgeteilt, wurde die Ehe der Mülheimer Stadtverwaltung mit dem Duisburger Städtischen Orchester nach dreizehnjährigem Bestehen im beiderseitigen Einvernehmen gütlich gelöst und für die Durchführung der Kulturveranstaltungen im Bochumer Stadtorchester ein neuer Partner gefunden. Hermann Meißner, der nach wie vor die Leitung der Konzerte inne hat, fand schnell den Kontakt mit dem neuen und ebenfalls vortrefflichen Klangkörper, so daß er es wagen konnte, gleich am ersten Abend mit einer im ganzen wohlgelungenen Aufführung von Richard Strauß' „Heldenleben" hervorzutreten. Die Bochumer besitzen in allen Gruppen ihres Orchesters hochwertige Kräfte, von denen sich in dieser schwierigen Tondichtung der Konzertmeister Erwin Häusler durch saubere Ausführung des tückereichen Violinsolos besonders auszeichnen konnte. Händels Concerto grosso *e*-moll und Mozarts *A*-dur-Violinkonzert leiteten die Veranstaltung ein; die junge musizierfreudige, frisch zupackende Geigerin Marianne Tunder war die erfolgreiche Vertreterin der Solostimme.

Auch dem zweiten Abend der „Bochumer" lag ein fesselndes Programm zugrunde: eingebettet in die *D*-dur-Symphonie Mozarts (K.-V. Nr. 504) und Beethovens Fünfte, von Meißner in großzügiger Art und bemerkenswerter Sorglichkeit dargeboten, hörte man erstmalig Ernst Peppings Orchestervariationen über „Lust hab' ich g'habt zur Musica" und Gustav Schwickerts Vertonungen von Rilke-Liedern. Pepping, der lange Jahre in Mülheim lebte, verleugnet in diesem Orchesterwerk seine Herkunft vom Chorschaffen nicht; eine feine sangliche Führung der Stimmen beherrscht alle Bespiegelungen des aus einem Liedsatz Senfls gewonnenen Themas, das in vielfältiger Beleuchtung zu schöner verinnerlichter Wirkung geführt wird. Die Orchesterlieder Schwickerts mit der sehr hoch liegenden, aber gut deklamierten Singstimme und einer selbständigen, in der Stärke vielleicht ein wenig zu gleichmäßig behandelten Orchesteruntermalung geben Rilkes tiefen Gedankenstimmungen fördernden Rahmen. Carl Erb sicherte ihnen in der bekannten Eindringlichkeit seines Vortrages ansehnlichen Erfolg; mehr noch konnte er freilich die Meisterschaft seines Singens in einigen wundervoll gesungenen Mozart-Arien belegen.

Daß es mit modernen Hilfsmitteln möglich ist, ein Werk von den Ansprüchen eines „Siegfried" auch auf einer Saalbühne würdig und eindrucksvoll herauszubringen, bewiesen die künstlerischen Leiter der Düsseldorfer Oper jetzt erneut, nachdem sie erst vor wenigen Monaten mit der „Walküre" einen überzeugenden Beweis solchen Könnens erbracht hatten. Die Aufführung gelang in vieler Hinsicht ganz ausgezeichnet und verhalf den Mülheimern zu einer für lange Zeit unvergeßlichen Wagner-Feier. Generalintendant Otto Krauß und Hugo Balzer ließen unter Einsatz ihres reifen Könnens Handlung und Musik werkgerecht und schönheitsvoll erstehen. Die in der räumlichen Enge der Bühne und dem offenen Sitz des Orchesters im Saale verborgenen Gefahrenpunkte traten fast gar nicht in Erscheinung. Hinzu kam eine erstklassige Besetzung der Solopartien, von denen der sieghafte Titelheld Eyvind Laholms, die großartige Brünnhilde Erna Schlüters, der eindrucksstarke Wanderer Josef Lindlars, der famose Mime Carl Walthers und die prächtige Erda Elisabeth Höngens mit hohem Lobe genannt seien.

In einem eigengesichtigen Kammermusikabend stellte sich das in seinen Klangfaktoren feinstens abgewogene, mit fortreißendem Schwunge musizierende, geigerisch untadelige Breronel-Quartett vor. Es gehört unbedingt in die vorderste Reihe der heutigen Quartettvereinigungen.

Paul Tödten

Saarbrücken

Konzerte. Da die städtischen Symphoniekonzerte erst Mitte Oktober begannen, konnte die öffentliche Veranstaltung „Festliches Konzert" des Reichssenders Saarbrücken als Eröffnungsveranstaltung zum Konzertwinter bezeichnet werden. Generalmusikdirektor Hans Weisbach (Leipzig) leitete mit hinreißendem

Schwung und großem Ausdruck das junge temperamentvolle Orchester des Senders. Die Sopranistin Lea Piltti (Weimar) und der spanische Bariton Celestino Sarobe vertieften den glänzenden Eindruck dieses Abends.

Die beiden ersten offiziellen Symphoniekonzerte bekamen ihr Gepräge durch die Mitwirkung zweier namhafter Solisten. Im ersten Konzert spielte Wilhelm Kempff mit der bei ihm gewohnten Abgeklärtheit in Technik und Anschlag Beethoven. Cassadó war der große Erfolg des zweiten Symphoniekonzertes. In Generalmusikdirektor Heinz Bongartz hatten beide Solisten einen sicheren und feinfühligen Begleiter gefunden. Ein besonderes Lob verdiente sich Heinz Bongartz und sein Orchester außerdem durch die lebendige und präzise Wiedergabe der 1. Symphonie von Brahms und der Leonorenouvertüre Nr. 3 von Beethoven im ersten, der spritzigen zugleich ausdrucksvollen „Symphonischen Suite“ von Cesar Bresgen und der Jupitersymphonie von Mozart, im zweiten Symphoniekonzert.

Über Raoul Koczalski besonders als Chopin-Interpreten braucht man wohl keine Worte zu verlieren. Auch Heinrich Schlusnus erntete vor einer erstaunlich zahlreichen Zuhörerschaft wahre Beifallsstürme. Die Kammermusik ist und bleibt leider das Stiefkind in Saarbrücken. Nur die „Vereinigung für alte Musik“ unter Leitung von Fritz Neumeyer entwickelt Aktivität. Sie gab in Erweiterung ihres Aufgabenkreises einen äußerst ansprechenden Abend mit Trios und einer Violinsonate von Beethoven. Als eine Delikatesse für „Kenner“ konnte die ausgezeichnete Aufführung der „Kunst der Fuge“ von Johann Seb. Bach angesehen werden. Das Heidelberger Bach-Quartett in der nicht alltäglichen Besetzung: Violine, Viola, Tenorgeige und Violoncello entledigte sich in der barocken Ludwigskirche dieser Aufgabe.

Oper. Über die Festaufführung des „Fliegenden Holländer“ von Richard Wagner ist anläßlich der Einweihung des neuen Theaters schon berichtet worden. Als Erstaufführung gab es Fritz v. Borries’ erfolgreiche Oper „Magnus Fahlander“. Der Stoff behandelt eine Episode des finnischen Freiheitskampfes. Eine volksverständliche, kraftvolle und melodiöse Musik untermalt die wechselvolle dramatische Handlung. Inszeniert von Bruno v. Niessen, und von Heinz Bongartz am Dirigentenpult geleitet, ergab die Aufführung einen abgerundeten Gesamteindruck. In den Hauptrollen bewährten sich bestens: Paul Helm, Irmingard Panzer und der ausgezeichnete Bariton Egmont Koch. Leichtere Kost wurde in der Aufführung des „Waffenschmied“ von Lortzing geboten. Lebendige Aufgelockertheit (Inszenierung: Friedrich Ammermann, musikalische Leitung: Josef Dünnwald) zeichnete diese Aufführung aus. Eine stimmlich wie darstellerisch gleichviel entzückende „Marie“ war Lotte Köhring. Sie wurde trefflich durch Rudolf Koch-Bergmann und Theodor Baden unterstützt. Johannes Trefny entfesselte stürmische Heiterkeit.

Die hervorragenden technischen wie akustischen Eigenschaften der Bühne verdienen Bewunderung. Auch die Symphoniekonzerte fanden im neuen Hause statt. Alfred Stilz

Literarisches

Verlag C. F. Peters, Leipzig.

Jahrbuch 1937 der Musikbibliothek Peters — Verzeichnis der in allen Kulturländern im Jahre 1937 erschienenen Bücher und Schriften über Musik (Kurt Taut).

Zum 44. Male erscheint dieses von Dr. Taut herausgegebene Jahrbuch. Der Jahresbericht über die Bibliothek verzeichnet die erfreuliche Tatsache, daß 18218 Bände gegen 11560 im Vorjahre benutzt worden sind, und daß systematisch für die Ergänzung der Erstausgaben der Klassiker gesorgt wird. Auch um die sehr vollständige „Totenschau“ hat sich Dr. Taut wieder großes Verdienst erworben. Vor allem ist ihm zu danken, daß er die in Zeitschriften und Zeitungen häufig nicht angegebenen genauen Daten durch Nachfrage bei den Familien der Toten meist ergänzt hat. Wie stets vervollständigen eine Reihe wertvoller Abhandlungen, auf die hier aus Platzmangel nur kurz eingegangen werden kann, den Inhalt dieses Jahrbuchs. Allgemeinste Beachtung verdienen Arnold Scherings längere kritische Äußerungen über den „romantischen“, vielfachen Wandlungen ausgesetzten „Musikbegriff“; der ungemein belesene Verfasser kritisiert die Anschauungen nicht bloß der Musiker, sondern auch der Dichter und Philosophen. Er kommt zu dem Ergebnis, daß es unmöglich ist, Musik jeglichen Zeitalters unter der gleichen Gegenwartsperspektive zu sehen, ohne sie mißzuverstehen. Sehr gelehrte Betrachtungen über das Vierteltonsystem der alten Griechen stellt Heinrich Husmann an in dem Artikel „Olympos; die Anfänge der griechischen Enharmonik“. Gleichfalls überwiegend gelehrten Inhalts ist Karl Gustav Fellerers Abhandlung „Zum Klangproblem der Stilwende des 16. Jahrhunderts“. Walter Vetter, der nach dem Fortgang Hans Engels jetzt die Musikgeschichte Pommerns betreut, macht in dem Aufsatze „Zur volklichen und landschaftlichen Bestimmung des deutschen begleiteten Sololieds“ besonders auf den Stettiner Friedrich Gottlieb Klingenberg aufmerksam, der seinen Liedern kontrapunktische Haltung und die volksliednahe Ausdruckssinnigkeit des evangelischen Kirchenlieds gibt und sie mit eigenartigen instrumentalen Ritornellen versieht. Robert Haas behandelt den „Wiener Bühnentanz von 1740 bis 1767“, der meist eine Ballettpantomime ist. Auf Grund von Mitteilungen Walter Toscaninis stellt er manche Daten aus dem Leben des Domenico Maria Gasparo Angiolini richtig, dessen Kompositionen er für den Ausbau und die geistige Sammlung der Bestrebungen der Wiener Ballettpantomime großen Wert beimißt. — Das Verzeichnis, das den meines Erachtens wichtigsten Bestandteil des Jahrbuchs der Musikbibliothek Peters alljährlich bildet, aber auch einzeln zu kaufen ist, gilt mit Recht längst als unentbehrlich für die musikalische Forschung. Wie stets hat sich der Herausgeber der Unterstützung einer Anzahl Gelehrter des Auslands zu erfreuen gehabt, so daß kaum Lücken feststellbar sein dürften. Die Anordnung ist systematisch; wieder sind die einzelnen Schriften in 11 Abteilungen eingegliedert und innerhalb dieser alphabetisch geordnet; in der besonders reichhaltigen Abteilung Biographien sind unter dem Namen des Biographierten alle ihn betreffenden Schriften zusammengestellt; geradezu unglaublich, was wieder über Wagner an Büchern und Broschüren erschienen ist; schon jetzt ist die Wagner-Literatur geradezu unübersehbar. Berücksichtigt ist natürlich auch die neuerdings wieder recht in Aufnahme gekommene musikalische Belletristik, das Urheberrecht, der Rundfunk, der Tonfilm und auch der Tanz. Sehr willkommen ist auch die Zusammenstellung der Dissertationen nach den einzelnen Universitäten; Freunde Friedrich Kiels werden darüber erfreut sein, daß an der Universität Köln Erich Reinecke mit einer Arbeit über Kiels Leben und Werk promoviert hat. Erfreulich ist auch, daß jetzt häufiger Dissertationen über neuere Tonsetzer begegnen, so hat z. B. Josef Trock (Wien) die Orchesterwerke Regers behandelt.

Wilhelm Altmann

Copyright by Willy Renner, Frankfurt a. M.

Willy Renner: Grundlagen einer einheitlichen Musikerziehung.

In dem vorliegenden 1. Band des 1937 erschienenen Werkes versucht Willy Renner, der Tonstellung sowie dem musikalischen Denken überhaupt eine neue Basis zu geben und die dabei gewonnenen Erkenntnisse praktisch für die Musikerziehung auszuwerten. Vom Gesetz der Teiltonreihen ausgehend, will er „dem Musiker erstmalig die Möglichkeit geben, Einzeltöne und Klänge in ihrer tatsächlichen Funktion zu erkennen und zu benennen“. Dazu ist einmal eine „Lehre von der Tonfunktion“ notwendig, die die Töne eines Klanges analysieren kann, zum anderen eine Lehre, die uns Aufschluß gibt über die „Umdeutung der Töne hinsichtlich ihrer Funktion“. Mittels der Ober- und Untertonreihen ist nun der Weg gegeben, — auch außerhalb eines tonalen Rahmens, wie ihn die Harmonielehre voraussetzt, — jeden Ton als Bezugs- oder Teilton einer Reihe aufzufassen und ihn funktionsmäßig zu bestimmen. Da jeder Ton aber auch in anderen Reihen vorkommt und je nachdem näher oder weiter vom Anfangston entfernt liegt, ist damit der Fingerzeig für die Umdeutung bei Harmoniewechsel gegeben. — An Hand von zahlreichen Tabellen und Beispielen ist der Stoff übersichtlich geordnet und erklärt. Inwieweit sich das Ganze praktisch nutzbar machen läßt, muß erst die Zukunft lehren.

Erich Thabe

Vom Musikalienmarkt

Verlag Oxford University Press, London.

Alan Rawsthorne: Theme and Variations for two Violins.

Nur für Virtuosen, die auf hypermoderne Harmonik eingeschworen sind. Das kurze, recht gesuchte Thema ist neunmal abgewandelt. Jede der Variationen ist eine bestimmte Form oder Charakterisierung, z. B. Siciliano, Krebskanon, Notturno.

Wilhelm Altmann

Verlag Anton Böhm & Sohn, Augsburg.

Julius Weismann: Konzert für Violine. Ausgabe mit Klavier op. 98.

Bereits 1913 ist Weismann mit einem Violinkonzert (op. 36) hervorgetreten. Trotz großer Gediegenheit und zahlreicher Schönheiten namentlich im langsamen Satze konnte es nicht durchdringen, da es gar zu schwer und undankbar war. Auch wer, wie der Unterzeichnete, dem Schaffen dieses Tonsetzers freundlich gegenübersteht, wird kaum in der Lage sein zu behaupten, daß dieses sein zweites Konzert eine wesentliche Bereicherung der Literatur vorstellt; es fehlt weitgespannte, warm pulsierende Melodik. Von den vier knapp gefaßten Sätzen, die sämtlich eine andere Tonart aufweisen, fesselt in stärkerem Maße nur die Passacaglia, bei deren Schluß kaum Ausführbares verlangt ist. Der nächtliche Tanz, ein in Regerscher Art gespenstisch dahinhuschendes Scherzo, dürfte mit Orchester nicht ohne eigenartigen Reiz sein.

Wilhelm Altmann

Verlag Willy Müller, Karlsruhe in Baden.

Karl Schäfer: Suite für Violine und Kammerorchester op. 41. Ausgabe mit Klavier.

Drei knappe Sätze, deren Harmonik gelegentlich etwas gewaltsam ist. Der erste knüpft am meisten an die alte Suite an und ist rhythmisch recht gestrafft. In bezug auf melodische Erfindung steht der etwas träumerische langsame Satz am höchsten, jedenfalls über dem an die Giga gemahnenden Schlußsatz, der eine ausgedehnte Kadenz hat, aber auch dem Orchester größeren Spielraum gibt. Ausführung nur mit Klavierbegleitung dürfte sich kaum empfehlen.

Wilhelm Altmann

Bärenreiter-Verlag, Kassel.

Die Volkslieder der Sudetendeutschen. Herausgegeben von Gustav Jungbauer und Herbert Horntrich. Lieferung 1 und 2.

Ähnlich wie in Ludwig Pincks lothringischer Sammlung „Verklingende Weisen" erwartet den Volksliedforscher und Volkstumforscher in dieser Ausgabe sudetendeutscher Volkslieder eine Fülle prachtvollsten Anschauungsstoffes, vor allem weil sehr viele Lieder hier überhaupt zum erstenmal im Druck erscheinen. Gerade nach der jetzigen veränderten politischen Lage dieses deutschen Siedlungsgebietes kommt der vorliegenden Sammlung (zunächst zwei Lieferungen) erhöhte Bedeutung zu. Als Quellen wurden handschriftliche Bestände, alte und neuere Drucke mit herangezogen, die Gliederung geschah am besten nach Inhalten. Nicht nur bei den Sudetendeutschen selbst, sondern im gesamten großdeutschen Reich wird diese Heranführung des Volkes an seine ältesten und echtesten Quellen lebhaften Widerhall finden.

Dr. Richard Petzoldt

Verlag Gebrüder Hug & Co., Zürich und Leipzig.

Richard Flury: Träumerei für zwei Violinen und Klavier oder für Violine, Violoncello und Klavier.

Ein leichtes, recht dankbares Vortragsstück mit ansprechender, dem Titel entsprechender Melodik.

Wilhelm Altmann

Symphonische Musik

So sehr auch über die Stellung des zeitgenössischen Tonschaffens in unserm Musikleben mit Recht geklagt wird, so besteht dennoch als unbestreitbare Tatsache, daß dieses Tonschaffen seinem Umfang nach außerordentlich groß ist. Es wird komponiert und gedruckt wie nie zuvor und zwar auf allen Gebieten und in allen Formen der Musik.

So liegen z. B. wieder eine Reihe von Konzerten vor, u. a. ein Klavierkonzert op. 37 von Karl Schäfer (Musikverlag Willy Müller, Karlsruhe). Unleugbar hat es sich schon seiner Anlage nach größte Ziele gestellt. Das Klavier wird so virtuos behandelt, daß man sich nichts anderes vorstellen kann, als daß es von einem geschrieben worden ist, der selber ganz mit dem Klavier verwachsen ist. Es wird auch kein Zufall sein, daß es einer so begabten und aussichtsreichen Klavierkünstlerin wie Rosl Schmid gewidmet wurde. Thematisch sagt vielleicht der 2. Satz mit seinen weitgeschwungenen Linien das meiste. Der 1. und 3. Satz bringen vor allem funkelndes Klavierfeuerwerk. In manchem erinnert dieses Klavierkonzert an das von Julius Weismann, das er in neuer Form soeben wieder herausgegeben hat.

Ein Konzert für Flöte, Cembalo und Streichorchester von Emil Peeters op. 27, ist ungemein fesselnd (Musikverlag Willy Müller, Karlsruhe). Vor allem löst Peeters das Cembalo aus den Stilbildungen des 17. und 18. Jahrhunderts. Nur in gelegentlichen Sequenzen werden wir noch an jene frühere Zeit erinnert. Im allgemeinen ist dieses Konzert aber Sprache unserer Zeit. Bei der schillernden Harmonik im 3. Satz z. B. würde man kaum annehmen, daß er für Cembalo gedacht ist, sondern würde eher auf den Flügel schließen. Indessen leuchtet der Versuch, das Cembalo einmal nicht historisierend zu verwenden, durchaus ein.

Das Konzert für Flöte und Streichorchester op. 32 von Karl Marx (Bärenreiter-Verlag Kassel) ist unbeschwerte, flüssig dahinströmende, gelockerte und ehrliche Musik. Es bietet der Flöte reiche Möglichkeiten und erreicht darüber hinaus, besonders im 2. Satz, eine schöne und innige Tiefe. Das Werk ist dem Meisterflötisten Gustav Scheck gewidmet, der das Schaffen unserer jungen Komponisten schon wiederholt auf die Flöte hingelenkt hat und dem dadurch nicht nur dieses Werk zugedacht und sogar gewidmet worden ist.

Unter den Orchesterwerken befindet sich nicht eines, das nicht zur Gebrauchsmusik oder zu jener gehobenen Unterhaltungsmusik im besten Sinne des Wortes gerechnet werden müßte, um die wir uns jetzt so bemühen. Selbst für ein so strenges Werk wie Hermann Ungers Suite Alt-Niederland op. 77 gilt dies (Ries & Erler, Berlin). In vier Bildern: Sterbegesang, Liebeslied, Trinklied und Holzschuhtanz wird ein Bild der alten Niederlande gezeichnet, ohne sonst irgendwelche programmatische Bindungen zu betonen. Unter den vier Bildern möchte man am liebsten dem Liebeslied den Vorzug geben.

Nicht weit davon entfernt steht das Werk 14 von Cesar Bresgen „Dorfmusikanten" (Musikverlag Willy Müller, Karlsruhe i. B.). Hier werden rhythmisch kapriziöse Tänze von einem Flötenintermezzo und einer seltsamen Groteske im $\frac{3}{4}$-, $\frac{7}{4}$-Takt unterbrochen. Eigenartigerweise schreibt Bresgen für dieses Werk eine besondere Sitzordnung des Orchesters vor, die im Grund auf die alte Teilung von Streichern und Bläsern hinausläuft. Da diese ältere Sitzordnung nicht zufällig im 19. Jahrhundert, besonders von Wagner,

überwunden wurde, wird Bresgen wahrscheinlich recht viele Mühe aufbringen müssen, bis er den Orchestern und ihren Leitern seinen Willen aufgezwungen hat.

Mit einfachen Tanzweisen begnügt sich C. H. Grovermann in seinen „Heiteren Tanzszenen" (Verlag Ernst Eulenburg, Leipzig). Grovermann hat sich hier zu einer viel schlichteren und ursprünglicheren Ausdrucksweise hingefunden als etwa in seinen Klavierwerken. In der Instrumentation meidet er die bunten, allzu gemischten Farben, sondern begnügt sich mit einer Art von en bloc-Instrumentation. Ähnliches bietet Willi Genßler in seinen „Drei alten Bauerntänzen" op. 13 (Verlag Hans Dünnebeil, Berlin W). Hier haben schlichte Volkstanzmelodien eine gewählte instrumentale Einkleidung erfahren. Der 1. Satz, ein Faschingstanz, geht im derben Marschrhythmus. Der 2. Satz ist eine echte Schnellpolka und der 3. Satz bringt einen Erntetanz in der Form einer Polonaise.

Nochmals Tänze gibt es in der „Zweiten Spielmusik" von Kurt Thomas op. 22 (Breitkopf & Härtel, Leipzig). Der Untertitel: Deutsche Tanzsuite für Jugendorchester sagt uns alles Notwendige. In der Besetzung können die vorhandenen Möglichkeiten in jeder Weise berücksichtigt werden. So sind z. B. nur Stimmen für Holz- und Blechbläser angegeben. Von welchen Instrumenten diese Stimmen geblasen werden, soll davon abhängen, welche eben vorhanden sind. Darum ist zunächst auch ein Tasteninstrument, meist wahrscheinlich mit einem Klavier zu besetzen, eingefügt. Es kann aber bei einer genügend starken Besetzung im übrigen weggelassen werden. Die fünf Sätze dieser Suite: Einzug, Reigen, Schwertertanz, Springtanz und Kehraus sind einfach aber stets originell erfunden und von jener sauberen Haltung, die das ganze Schaffen von Thomas auszeichnet. Es lebt echter Jugendgeist in diesem aufrechten Werke. Ohne Tanz geht es auch in der „Musik zu einer Feier" von Fritz Büchtger nicht ab (Musikverlag Willy Müller, Karlsruhe i. B.). Eine Intrada und ein zweiter ruhiger Satz streben zur Größe barocker Monumentalmusik. Nach einem Tanz folgt ein Feierlicher Aufzug, der in seiner bunten Taktfolge $\frac{4}{4}$, $\frac{3}{4}$, $\frac{5}{4}$ wohl nicht zu einem wirklichen Aufzug gedacht ist.

Ein sehr sympathisches Werk sind die „15 Variationen über ein deutsches Volkslied" op. 34, Nr. 2 von Karl Marx (Verlag Kistner & Siegel, Leipzig). Die fünfzehn knappen Variationen tragen nicht alle ein eigenes Gesicht. So sind z. B. die vier ersten Abwandlungen deutlich in eine Gruppe zusammengefaßt. Aber sie alle sind echte Variationen und nicht nur Verkleidungen und bleiben stets klar, schlicht, durchsichtig und mit dem Thema, dem Volkslied „Was wollen wir auf den Abend tun" innerlich verwandt.

Schließlich liegt noch eine Reihe von Werken aus dem Norden vor. Da ist zunächst das Stimmungsbild „Die Verlassene" von Armas Järnefelt (Verlag Breitkopf & Härtel, Leipzig). Es ist nichts anderes als ein für Streichorchester gesetztes finnisches Volkslied. Aber es liegt ein ganz eigenartiger Stimmungszauber darin. Man könnte irgendwie an Ases Tod in Griegs Peer Gynt-Musik denken. Daß die Melodie im wesentlichen von einer Solovioline vorgetragen wird, dürfte die Wirkung ungemein steigern.

Aus Schweden kommt ein „Exotischer Marsch" von Selim Palmgren, der sehr gelockert instrumentiert ist. Die Exotik wird in der Tat stark betont. Aus der Suite „Gustav II Adolf" von Hugo Alfén liegen drei Stücke vor: eine sehr weiche und schmachtende Elegie, ein Menuett im Rokokostil, eine Sarabande für Streichorchester und eine sehr witzige Bourrée für drei Fagotte. Eine Zahl anderer Werke gibt sich offen als Unterhaltungsmusik zu erkennen, wobei freilich ein sehr beträchtliches Niveau angestrebt und erreicht wird. Dies ist z. B. bei der „Schwedischen Rokokosuite" von Edvin Kallstenius und bei dem „Dalekarlier Lied" von Adolf Wiklund der Fall, ebenso aber auch bei den „Schwedischen Melodien" von Sune Waldimir und dem „Nordischen Poem" von Eric Westberg der Fall. (Alle diese Werke in Carl Gehrmans Musikverlag, Stockholm.) Friedrich Herzfeld

Kleine Mitteilungen

Der Aufforderung, Werke zur Aufführung auf den **Reichsmusiktagen 1939** in Düsseldorf einzusenden, wurde übrigens eifrig Folge geleistet. Unter den bis zum Schlußtermin eingesandten 1121 Kompositionen befinden sich allein 36 Opern, 431 Symphonien, Chorwerke und Instrumentalkonzerte. Die übrigen Einsendungen verteilen sich auf die Gebiete der Kammermusik einschließlich des Liedes, Festmusiken für Parteizwecke und andere Anlässe sowie Kompositionen für Werkkonzerte.

Nach der Übernahme der Volksoper, der Erwerbung des Wiener Bürgertheaters, das nicht als Theater der Stadt, sondern als Gastspieltheater geführt werden wird, hat der Leiter des Gaukulturamtes, Vizebürgermeister Blaschke, auch die **Wiener Symphoniker in die Obhut der Stadt** genommen, die nun als Wiener Stadtorchester anzusprechen sind. — Das Kirchenmusikaliche Institut der Staatsakademie für Musik in Wien ist umgestaltet worden. Bisher wurde dort nur katholische Kirchenmusik gepflegt. Von jetzt an dient das Institut auch der evangelischen Kirchenmusik. Für das Fach der evangelischen Liturgik und Hymnologie ist Pfarrer Dr. Egon Hajek an die Akademie berufen worden.

Der **Dresdener Kreuzchor** ist von seiner erfolgreichen Amerikareise zurückgekehrt. Die Konzertfahrt begann in Neuyork, wo beim ersten Konzert über 3000 Hörer anwesend waren. Den gleichen großen Erfolg hatte der Chor in Philadelphia, Buffalo, Cleveland, Baltimore, Chikago, Detroit, Milwaukee, Cincinnati, Kansas City und Washington. Auch im amerikanischen Rundfunk und auf dem Lloyd-Schnelldampfer „Europa" haben die Sängerknaben Konzerte gegeben.

Auf dem ersten Kulturabend der HJ. in Salzburg teilte Obergebietsführer Cerf, der Leiter des Kulturamtes der Reichsjugendführung, mit, daß im kommenden Mai ein **Mozart-Fest der HJ.** in Salzburg abgehalten wird.

Personal-Nachrichten

Am 6. Dezember folgte der berühmte Russe **Georges Baklanoff** seinem im April des Jahres verstorbenen Fachkollegen Schaljapin in den Tod. Noch im Sommer hatte er als Gast der Berliner Volksoper große Erfolge zu verzeichnen. Zu den in fünf Sprachen gesungenen Hauptrollen des in den Opernhäusern der Welt beheimateten, durch seine eindringende Charakterdarstellung immer wieder fesselnden Künstlers gehörten Boris Godunow, Rigoletto, Jago, Mephisto, Scarpia, aber auch Wotan und Telramund. Baklanoff stammte aus Petersburg, wo er am 18. Januar 1882 geboren worden ist. Seinen festen Wohnsitz hatte er in den letzten Jahren auf seiner Besitzung Bruchmühle in der Nähe von Berlin. Der Tod ereilte ihn in Basel.

Unerwartet starb im Alter von nahezu 60 Jahren Studienrat **Andreas Schiffer,** der langjährige Aachener Berichterstatter der AMZ. Die Zeitung wird den verläßlichen Mitarbeiter in treuer Erinnerung bewahren.

Bei einer Brandkatastrophe in Oslo kam vor wenigen Wochen mit noch zehn Mitgliedern ihrer Familie die begabte norwegische Sängerin **Karen Brandstrup,** langjährige Schülerin von Ella Schmücker, ums Leben.

Prof. **Hermann Schmidt,** der am 1. März 1930 als Nachfolger von Prof. Oskar Hackenberger zum Heeresmusikinspizienten ernannt wurde, ist jetzt vom Führer mit dem neugeschaffenen Dienst-

grad eines Obermusikinspizienten des Heeres ausgezeichnet worden. Ihm oblag die verantwortungsvolle Aufgabe, die große Tradition der deutschen Militärmusik in das Dritte Reich herüberzuretten und dann an maßgebender Stelle an dem Neuaufbau der Musik unseres jungen Heeres zu arbeiten. Der Dienstgrad des Obermusikinspizienten entspricht dem Dienstrang eines Oberstleutnants.

In Dresden ist Prof. **Walter Bachmann** plötzlich gestorben, der in der Dresdener Musikwelt eine große Rolle spielte. Vor allem war er als Musikpädagoge bekannt und geschätzt. Bachmann war am 1. Juli 1874 in Chemnitz geboren.

Theater und Oper

Berlin. Der in den Berliner Konzertsälen bestens bekannte Dortmunder Generalmusikdirektor Wilhelm Sieben erschien als Gast erstmals am Pult des Deutschen Opernhauses und sicherte sich mit einer kammermusikalisch klar herausgearbeiteten, intensiv gestrafften „Fidelio"-Aufführung rasch die Sympathien der Hörer.

Breslau. „Das Geisterschloß", eine Volksoper von Stanislaw Moniuszko, wurde von den Städtischen Bühnen Breslau zur deutschen Erstaufführung angenommen.

Chemnitz. Am Neujahrsabend wird im Chemnitzer Opernhaus die komische Oper „Es gärt in Smaland" des schwedischen Komponisten Albert Henneberg ihre Uraufführung erleben.

Heilbronn. Das Stadttheater Heilbronn a. N. feierte das fünfundzwanzigjährige Bestehen des neuen Hauses durch eine Jubiläumswoche mit einer Festaufführung des „Tannhäuser" unter der Leitung von Intendant Franz-Joseph Delius und Kapellmeister Dr. Ernst Müller als Höhepunkt.

Luxemburg. Die Stadt Luxemburg hat die Absicht, ein neues Stadttheater zu errichten und ihm den Namen „Luxemburgisches Nationaltheater" zu geben.

Mailand. Die Deutsch-Italienische Kulturgesellschaft in Mailand eröffnete das neue Arbeitsjahr mit einer großen künstlerischen Veranstaltung im Konservatorium Giuseppe Verdi. Den Hauptteil der Veranstaltung bildete die Erstaufführung von Teilen aus Wagners „Tristan und Isolde" in der Übersetzung Prof. Vincenzo Errante. Innocenzo Cappa hielt einen einleitenden Vortrag über Wagner und die innere Gestaltung von „Tristan und Isolde".

Paris. Wilhelm Furtwänglers zwei Konzerte mit dem Orchestre de la Société Philharmonique gestalteten sich wiederum zu außerordentlichen Erfolgen. Furtwängler hatte für den ersten Gastabend nur deutsche Musik auf das Programm gesetzt: die Ouvertüre von „Coriolan", die 2. Symphonie von Brahms, die Ouvertüre zu „Käthchen von Heilbronn" von Pfitzner, „Tod und Verklärung" von Strauß, die den Höhepunkt bildete, und die Ouvertüre zum „Fliegenden Holländer", die sogar zweimal gespielt werden mußte. Das zweite Konzert, das Mozart, Debussy, Richard Strauß und Beethoven umfaßte, schloß wie das erste mit einem nicht endenwollenden Beifall der Pariser Musikgemeinde für die hochstehende gemeinsame Leistung des deutschen Dirigenten und des französischen Orchesters. — Als weiterer deutscher Dirigent in der französischen Hauptstadt brachte Kapellmeister Mennerich (München) in der Komischen Oper mit dem Orchester der Musikgesellschaft Concerts Pasdeloup die Ouvertüre zu „Freischütz", das Meistersinger-Vorspiel, die 1. Symphonie von Brahms und ein Klavierkonzert von Liszt mit der Pianistin Bellini zum Vortrag. Das Publikum zeigte sich sehr beifallsfreudig.

Konzert-Nachrichten

Baden-Baden. Generalmusikdirektor Gotth. E. Lessing brachte in den ersten Zykluskonzerten folgende Werke zur Erstaufführung: Frederik Delius „In einem Sommergarten", Theodor Berger „Malinconia" und Karol Szymanowski „2. Violinkonzert" (Solist: E. v. Telmanyi).

Berlin. Wegen anderweitiger dringender Verpflichtungen muß der Lieder- und Arienabend Kammersänger Fritz Wolff auf Sonntag, 12. Februar 1939 verlegt werden. Karten behalten Gültigkeit.

Düsseldorf. Im Januar wird Generalmusikdirektor Hugo Balzer in einem städtischen Chorkonzert das „Deutsche Requiem" von Brahms mit Claire Frühling und Rudolf Watzke zur Aufführung bringen. Der Chor des Düsseldorfer Städtischen Musikvereins e. V. und der Düsseldorfer Lehrergesangverein stellen den Chorkörper der Wiedergabe. Gleichfalls im Januar findet die 3. Düsseldorfer Stunde der Musik statt. Der Pianist Claudio Arrau stellt die Sängerin Marianne Brugger vor.

Aus Künstlerkreisen

Elga Metzeltin brachte im Deutschen Kurzwellensender zwei neue Klavierkompositionen von **Richard Wintzer,** „Trauermarsch" und „Erlauschte Melodie" zur erfolgreichen Uraufführung.

Lotte Schrader, die kürzlich bei den deutschen Operngastspielen in Athen die Brünhilde im „Ring" sang, wurde vom Beginn der kommenden Spielzeit ab an die Berliner Volksoper verpflichtet.

Die Konzertouvertüre des Kölner Komponisten **Rudolf Petzold** kam in Luxemburg zur Aufführung; sein Streichquartett wurde vom Bulgarischen Quartett für eine Aufführung in Sofia angenommen und ist noch in diesem Konzertwinter für eine Aufführung in Baden-Baden vorgesehen. Die vielgespielte Violinsonate wird man im Dezember in Genf hören, die neuen Klavierstücke u.a. auch in Düsseldorf durch Erwin Bischoff in der Stunde der Musik.

Die bekannte Koloratursopranistin **Lea Piltti** (Nationaltheater Weimar) wurde an die Staatsoper Wien als erste Koloratursängerin verpflichtet.

Dr. **Julius Kopsch** wurde an die Deutsche Filmakademie berufen und hält dort einen Lehrkursus über „Die Musik als gestaltendes Element im Film". Sein neuestes Orchesterwerk, die Polonaise „Nächtlicher Festzug" („Aus dem Leben eines Taugenichts"), wird demnächst unter der Leitung von Karl Schuricht zur Uraufführung gelangen.

Hans Adolf Winter vom Reichssender München absolvierte soeben äußerst erfolgreiche Konzertgastspiele am Reichssender Hamburg sowie am römischen Sender.

Franz v. Hoeßlin, der vor kurzem das Wiener Symphonieorchester dirigierte, konzertierte anschließend mit großem Erfolg in Brüssel und Straßburg, wo er ein städtisches Konzert leitete. Er wurde für Januar 1939 für ein Konzert in Genf und außerdem nach Monte Carlo für die Leitung der dortigen Opernaufführungen vom 16. bis 31. Januar verpflichtet.

Generalmusikdirektor **Hugo Balzer** hat mit außerordentlichen Erfolgen zwei Austauschkonzerte in Italien dirigiert, und zwar in Gagliari auf Sardinien und in Neapel.

Fritz Reuters Konzert für Orgel und Streichorchester wurde in Gelsenkirchen unter Dr. Hero Folkerts mit Josef Tönnes aufgeführt. Das Werk erklang auch im Münchener Sender unter Arnold Langefeld mit Musikdirektor Schoedel an der Orgel. Auch hier war die Wiedergabe ausgezeichnet.

Das **Kölner Kammertrio für alte Musik** konnte auf seiner ausgedehnten Konzertreise durch die Vereinigten Staaten von Amerika in etwa vierzig Konzerten außerordentliche Erfolge verbuchen, u. a. in den Städten: Reading, Philadelphia, Pitsburg, Morgantown, Toledo, Lafayette, Chikago, Milwaukee, Boston, Washington und Neuyork. Besonders erfolgreich war das Auftreten in Chikago.

Hugo Kauns sechs Präludien op. 118 wurden von der Pianistin **Annerose Cramer** in den Konzerten der Berliner Liedertafel, die in Mailand, Florenz, Rom (in Anwesenheit des Duce und deutschen Botschafters), Neapel, Venedig und Innsbruck, stattfanden, gespielt und mit starkem Beifall aufgenommen.

Rösl Schmid spielte im Hamburger Sender unter Leitung von Johannes Roeder das Konzert für Klavier und Orchester von **Karl Schäfer** und in Osnabrück dessen Klaviervariationen über ein fränkisches Volkslied.

In der Margarethen-Kirche zu Kirchberg i. S. veranstaltete Kantor Bauer einen glänzend gelungenen **Paul-Gerhardt-Abend** mit Werken für Chor (u. a. „Christfeier" op. 2, Festmotette für Kinderstimmen, gemischten Chor und Orgel, „Mache dich auf" op. 25 für Solostimmen, Kinderchor und Orgel, „Lob Gottes" op. 10, I), Sologesang (u. a. „Weihnachtslied" op. 21 mit Violine und Orgel), Violine („Kanzone" op. 14, Ia) und Orgel (op. 9, II; 14, III; 17, V und VI; 30, I; 32 I). Mitwirkende waren der trefflich geschulte Kirchenchor, Kapellmeister Sättler, Zwickau i. S. (Violine) und der Komponist an der Orgel. Der Abend gab ein Bild von der Vielseitigkeit im Schaffen Paul Gerhardts. Weitere Aufführungen von Paul Gerhardts Werken fanden statt in der Peter-Pauls-Kirche zu Reichenbach i. V. durch Organist O. Tröger sowie in der „Weinbergkirche" zu Dresden-N. durch Kantor Fr. Groß.

Willi Genßlers „Kleine Konzertouvertüre" op. 15 für Orchester wurde am 4. Dezember 1938 in einem „Sonntagskonzert" unter Leitung des Komponisten im Deutschen Kurzwellensender erfolgreich uraufgeführt.

Verantwortlich für die Schriftleitung: Für den Teil „Berliner Musikleben" wie für alle Berlin betreffenden Beiträge: Paul Schwers, Berlin-Südende, Doelle-Straße 48. — Verantwortlich für den gesamten übrigen redaktionellen Inhalt: Dr. Richard Petzoldt, Berlin-Wilmersdorf, Rudolstädter Straße 127. — Verantwortlich für den Anzeigenteil: Elly Schumacher, Berlin-Südende, Doelle-Straße 48. — Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel, Leipzig C 1. Erfüllungsort und Gerichtsstand Leipzig. III. Vj. D. A. 940

Leben und Werk der Meister

Eine neue Reihe
zeitgemäßer kleiner Musikerbiographien
in Geschenkausstattung

Die Bändchen — im Format 11,7 × 18 cm — haben 80 bis 100 Seiten Text, zahlreiche ganzseitige Abbildungen auf Kunstdruckpapier, Notenbeispiele, Faksimile-Beilagen, Ahnentafel des betreffenden Komponisten, mehrfarbige Umschläge und kosten gebunden je...... **RM. 1.—**

Bisher erschienen:

Johann Sebastian Bach von Walther Vetter
Ludwig van Beethoven von Dr. Richard Petzoldt
Joseph Haydn von Alfred Baresel
Giuseppe Verdi von Alfred Baresel
Richard Wagner von Ferdinand Pfohl

In Vorbereitung befinden sich:

Die Söhne Johann Sebastian Bachs / Johannes Brahms / Wolfgang Amadeus Mozart / Robert Schumann / Franz Schubert

Das Bemühen unserer Tage geht in biographischer Hinsicht dahin, dem Musikfreund, dem Konzertbesucher und den zu unserem Musikleben neu hinzukommenden Hörermengen als Ersatz für schwer erreichbare dickleibige „Wälzer" kleinere Arbeiten in die Hand zu geben, die alles Wichtige über die Meister bringen, aber vom Leser keine oder wenigstens keine wesentlichen Voraussetzungen verlangen, die sich nicht mit wissenschaftlichen Einzelheiten belasten, sondern die ein lebendiges Bild des Lebensganges der Meister bieten und dadurch Anteilnahme und Begeisterung bei den Hörern wecken. In der Knappheit zeigt sich erst recht die Kunst der Darstellung: in den bisher vorliegenden fünf Bändchen dieser neuen Sammlung dürfte eine vollendete Form für die biographische Darstellung in knappen Umrissen gewonnen sein. In der inneren Haltung einander gleich, trägt dennoch jede der Darstellungen ein eigenes Gesicht; überall jedoch tritt uns das Werk als Ergebnis von Persönlichkeit und Umwelt, überzeugend und klar dargestellt, entgegen. Anekdotisches belebt die Darstellung, andererseits wieder wird allerhand Törichtes, was sich im Lauf der Zeit eingebürgert hat, richtiggestellt, und das Bild der Persönlichkeit im Wandel der Zeit gebührend berücksichtigt. Die Bändchen eignen sich in ihrer lebensnahen Art der Schilderung und ihrer einheitlichen Ausstattung vorzüglich als Geschenk und bilden in ihrer Gesamtheit eine schmucke kleine Bibliothek.

Zu beziehen durch jede Buch- und Musikalienhandlung und durch

BREITKOPF & HÄRTEL IN LEIPZIG

MAX REGER

Orgelstücke op. 145

Nr. 1 **Trauerode**
Dem Gedächtnis der im Weltkriege Gefallenen gewidmet . . . . RM. 1.50
Nr. 2 **Dankpsalm**
Dem deutschen Heere gewidmet . . . . RM. 1.80
Nr. 3 **Weihnachten** . . . . RM. 1.50
Nr. 4 **Passion** . . . . RM. 1.50
Nr. 5 **Ostern** . . . . RM. 1.50
Nr. 6 **Pfingsten** . . . . RM. 1.50
Nr. 7 **Siegesfeier** . . . . RM. 2.—

Daraus einzeln:

Weihnachten. Op. 145 Nr. 3
Für Violine oder Flöte, Violoncell und Klavier.
Bearbeitet von Karl Hoyer . . . . . . RM. 2.—
Für Streichquintett
Bearbeitet von Otto Meyer . . . Partitur RM. 1.50
Stimmen RM. 1.50
Für Orchester
Bearbeitet von Otto Meyer . . . Partitur RM. 1.50
Stimmen RM. 4.—
Für Salonorchester
Bearbeitet von Otto Meyer . . . . . . RM. 1.80

Ehre sei Gott in der Höhe!
„Hoch am dunklen Himmelsbogen"
Weihnachtslied von Ludwig Hamann für hohe, mittlere oder tiefe Singstimme mit Orgel- oder Klavierbegleitung . . . . je RM. 1.50

Introduktion u. Passacaglia d-moll für Orgel
Edition Breitkopf 2198 . . . . RM. 2.—
Für Klavier zu 4 Händen: Edit. Breitkopf 4350 RM. 2.—

Präludium zu „O Haupt voll Blut" für Orgel
Enthalten im zweiten Band der Orgelkompositionen für den Gebrauch in Konzert und Gottesdienst

Liebeslieder
für eine Singstimme und Klavier. Ausgabe für hohe und tiefe Stimme. Edit. Breitkopf 3461/62 je RM. 3.—

Blätter und Blüten. Zwölf Klavierstücke
Edition Breitkopf 3419 . . . . RM. 3.—
Bearbeitet für Violine und Klavier von Adalbert Lindner. Edition Breitkopf 5495 . . . . RM. 4.—

Romanze in G-dur
erschien in folgenden Ausgaben: Für Violine und Klavier / Für Viola und Klavier / Für Violoncell und Klavier / Für Flöte und Klavier / Für Klarinette und Klavier / Für Oboe und Klavier / Für Horn und Klavier / Für Trompete und Klavier. Preis jeder Ausgabe RM. 1.—

Die Werke sind zu beziehen durch jede Musikalienhandlung und durch

BREITKOPF & HÄRTEL IN LEIPZIG

Nummer 51/52 · 23. Dezember 19

Allgemeine Musikzeitung

Rheinisch-Westfälische Musikzeitung · Süddeutscher Musikkurier
Berlin · Leipzig · Köln · München
65. Jahrgang



Generalmusikdirektor Prof. Ernst Boehe
der vor kurzem verstorbene langjährige Leiter des Saarpfalz-Orchesters

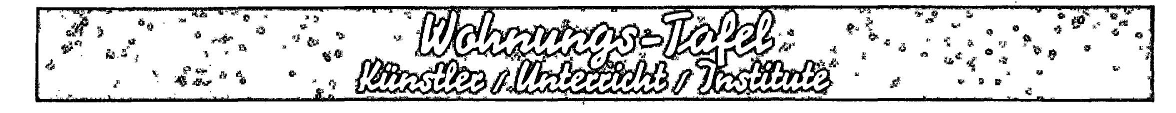
phot. Georg Wiehe, Ludwigshafen a. Rh.

Postversand ab Leipzig

ALLGEMEINE MUSIKZEITUN

Hauptschriftleitung und Geschäftsstelle: Berlin-Südende, Doelle-Straße 48 • Fernspr. 7
Telegramm-Anschrift: Musikzeitung Berlin-Südende. Bankkonto: Deutsche Bank und Diskonto-Gesellschaft, Depositenkasse L III, Berlin-Tempelhof. Postscheckkonto:
Zu beziehen durch die Geschäftsstelle Berlin-Südende, Doelle-Straße 48, und Köln a. Rh., Am Hof 30—36, sowie durch alle Musikalien- bzw. Buchhandlungen und Pos
Geschäftsstelle für die Rheinprovinz und Westfalen: Musikalienhandlung P. J. Tonger, Köln a. Rh., Am Hof 30—36; Fernsprecher 225948; Postsch
Allgemeine Musikzeitung Köln 55923 • Schriftleitung: Alois Weber, Köln-Mülheim, Graf-Adolf-Straße 59, Fernsprecher 60219.
Geschäftsstelle für München und Süddeutschland: Süddeutsche Konzertdirektion Otto Bauer, G.m.b.H., München, Wurzer Straße 16, u. Musikalienhandlung Otto Bauer, München, Maximilianstraße 5 • Stadtauslieferungsstelle für Groß-Berlin: Bote & Bock, Berlin W 8, Krausenstraße 61 • Auslieferung in Leipzig: Breitkopf & Härtel, Leipzig C 1, Nürnberger Straße 36—38 • Die Zeitung erscheint jeden Freitag, vom 15. Juli bis 1. September zweiwöchentlich • Bezugspreis durch Postzeitungsamt und den Buchhandel bezogen RM. 6.25 vierteljährlich einschließl. Bestellgeld • Bei Versand nach dem Ausland werden Porto und Streifbandkosten berechnet • Preis der Einzelnummer RM. 0.70

Anzeigenpreise werden nach Millimeterzeilen berechnet. Zur Zeit gilt Preisliste Nr. 5 vom 1. Januar 1938. Ausführliche Auskunft auf schriftliche Anfragen
Für unverlangt eingesandte Manuskripte keine Gewähr. Rückporto ist beizufügen



Allgemeine Musikzeitung

Wochenschrift für das Musikleben der Gegenwart

RHEINISCH-WESTFÄLISCHE MUSIKZEITUNG / SÜDDEUTSCHER MUSIK-KURIER

Herausgeber: Paul Schwers

65. Jahrgang | Berlin, Leipzig, Köln, München, 23. Dezember 1938 | Nummer 51/52

Vom Eros in der Oper

Eine Betrachtung zu Puccinis 80. Geburtstag am 22. Dezember

Von Dr. Eugen Brümmer, Essen

> Ich kann das Wesen der Musik nicht anders fassen als in der Liebe.
>
> Richard Wagner

Über der Öffnung des Bühnenraums der Wiener Staatsoper befindet sich eine Plastik: Venus in einer Muschel. Ob sie bestimmtes Sinnbild sein soll oder reiner Schmuck, weiß [illegible] nicht. Jedenfalls aber erschien sie mir, als ich sie einst [illegible] erstenmal sah, als Sinnbild dessen, was der Oper Leben [illegible]nhaucht: Eros. Ob seine Macht eine mehr himmlische oder eine mehr irdische ist, das richtet sich nach den Landstrichen und Volkscharakteren, nach dem Ethos und den persönlichen Temperamenten der Opernkomponisten. Nord und Süd, Germanisch und Romanisch unterscheiden sich auch hier.

In diesen Tagen, da Puccini hätte seinen 80. Geburtstag feiern können, muß man daran denken. Denn in ihm hat die italienische Oper eigentlich zum letztenmal den Eros als echte Macht wirksam gesehen. Und zugleich ist auch die Grenze sichtbar geworden, die in der Gegenwart immer noch [illegible] ... [illegible] mponiere[illegible]

Ohne Zweifel kann der Eros in der Oper vielerlei in seinem Gefolge und in seiner Begleitung haben. Er kann, in der deutschen Oper zumal, sich ins Mythische und Metaphysische wenden, er kann die französische Antike oder jeweilige Gegenwart zu seiner Verkleidung wählen, er kann wie in unseren Tagen Barock- und Rokokostoffe wieder aufnehmen — nur fehlen kann er nicht. Betrachten wir den Stoff in der Oper, so wird das schon offenbar, noch mehr aber bei der Betrachtung des besonderen Darstellungsmittels, das die Oper zur Oper macht [1]).

Wenn wir die ganze Operngeschichte hinabsteigen bis zu Peris Daphne, so tritt uns schon hier mit der Geburt dieser seltsamen Mischgattung Oper die Macht des Eros unverhohlen entgegen. [illegible] Monteverdis Arianna wird nach [illegible] ... [illegible] die Kla[illegible]

der Gestalten aus Homer, den griechischen Tragödien, aus Vergil und Ovid doch immer das eine gleich: „die ganze Sage ist durchgemustert auf brausende Leidenschaften und zarte Liebesklagen[1]").

Der Grad der Kraft, mit der diese Leidenschaften sich äußern, ist verschieden. Er steigert sich vielleicht bei einer Medea zu rasender Brutalität, oder er ist sich in zarter Lyrik genug, wie in der Liebe Apollos zur schönen Nymphe, in der Orpheus' zu Euridice. Alle Daphnen und Euridicen, alle verlassenen Ariadnen und Diden, alle sich opfernden Iphigenien und Alcesten, alle rasenden Medeen, von der Geburtsstunde der Oper angefangen bis zu Lully, Rameau, Gluck, Händel und Cherubini — sind sie nicht alle die gleiche Gestalt unter anderem Namen? Die erste italienische Oper besang die zarte Daphne, die erste deutsche von Heinrich Schütz tat es, und heute kommt Richard Strauß und schreibt wiederum eine Daphne-Oper, wie er schon eine Ariadne wieder auf die Bühne brachte. Ist das nicht kennzeichnend für die gesamte Gattung?

In Glucks Orpheus tritt am Schluß Eros in Person auf, um die zum zweitenmal verlorene Euridice wieder zum Leben zu erwecken. Das kann wie ein Sinnbild genommen werden: immer wieder erscheint Eros, um die Liebende und Geliebte wieder zu erwecken, und mit jeder Oper tritt sie neu ins Leben zurück.

Kürzlich saß mir ein junger Komponist gegenüber und sprach von seinen Plänen. Eine Oper um Kleopatra ist darunter. Ich überlegte: in Händels Julius Cäsar ist sie, Graun hat ihre Gestalt für eine Oper gewählt, Piccini, Cimarosa und Massenet desgleichen, Henry Hudlay stellte sie 1920 ins Rampenlicht, in unseren Tagen erscheint Malipieros Werk auf der deutschen Opernbühne. Warum dieses immer wieder erlebte Zurückgreifen auf ursprüngliche Opernstoffe? Vielleicht, weil bestimmte Stoffe eine Variante des Eros in verstärkter Dringlichkeit einfassen, so daß der Komponist, auf der Suche nach Gestalten, sie finden muß. Ernst Boucke meint in seinem erwähnten Überblick, daß es tatsächlich nur darauf ankomme, ob das dramatische Geschehen opernfähig sei. Fügen wir hinzu: ob es Gelegenheit schafft zur Entfaltung von heftigen Leidenschaften. „Alle Opern, die nicht auf dualistischem, faustischem, sozialem oder erotischem Mythos beruhen, sind unfruchtbar", sagt einmal Waltershausen[2]). Ist der erotische Mythos nicht der primäre in der Oper und treten die übrigen Mythen nicht nur in seinem Gefolge auf?

Wenig tun Namen und Gewand, historischer Hintergrund, exotische oder phantastische Umwelt dabei zur Sache. Wenn die Oper in zeitnahem Gewande auftritt am Ende des 18. Jahrhunderts und zuweilen in unseren Tagen, wenn sie das Wund[illegible] ...h wird wie im 19. Jah[illegible]

[illegible]

Liebeshandlung an die zweite Stelle rückt und zwischen Nebenpersonen sich vollzieht. Wie anders ist es im späteren Musikdrama, das den Gott mit Metaphysik umstrahlt, wie anders auch bei Verdi, den Bauern, für den Liebe schmerzlichste Leidenschaft ist und nur aus den Tiefen des Menschen zu fassen.

Und damit sind wir wieder bei Puccini. Er hat nicht den großen Atem der Liebe wie Verdi. Aber er hat als einziger Seele und Sinnlichkeit der italienischen Oper in verkleinertem Maßstab zu wahren gewußt. Manon und Mimi sind nicht Violetta. Aber sie sind — und das scheidet Puccini vom Verismo — aus echtem Eros empfunden. Aus einem Eros des modernen Menschen freilich, dem die Nerven die Ungebrochenheit des Gefühls durchkreuzt haben. Der die kleinen Frauen liebt. Aber er liebt sie wirklich, Mimi und ihre ältere Schwester Manon, die beide durch die Liebe leiden; die kleine Frau Schmetterling, die liebt und sich opfert, selbst Tosca, Primadonna auf der Bühne und in Wirklichkeit, liebend und eifersüchtig, in der freien Auffassung der Liebe Manon und Mimi verwandt; Georgette im „Mantel", die mit ihrer Liebe zwischen dem jüngeren und älteren Mann steht; Schwester Angelica, die durch die Liebe gesündigt hat. Selbst in dem übel beleumundeten „Mädchen aus dem goldenen Westen" blüht im Qualm der Schenke, zwischen Hasardspiel und Revolver, ein Lied des Heimwehs auf, das Jake der Bänkelsänger singt, echtester Puccini. Und wenn das Mädchen Minnie mit ihrem Rammerez am Ende einer neuen Heimat zustrebt, steigt dieses Stück aus der Seele Puccinis wieder auf. Ein Lied — Mimi hat das ihre und Butterfly, und Georgette im „Mantel" findet sich mit Henri in einem kleinen *C*-dur-Lied. Aus der großen Arie, in der einst die italienische Oper selig war, ist ein kleines Lied geworden. Aus der Leidenschaft des in Tiefen wühlenden Verdi ist die Zärtlichkeit eines Mannes des 20. Jahrhunderts geworden. So hat er keine Entwicklung zu immer größerer Vielfalt durchmachen können wie Verdi. Sondern Puccinis Entwicklung ist Verfeinerung. Reicht ihm die innere Kraft nicht aus, so tritt an ihre Stelle Artistik. Damit sind wir an der Grenze. Wenn Puccinis Atem nachläßt, so ist es nicht technischer Mangel. Seine kompositorischen Fähigkeiten, seine unerhörte Kunst der Farbe und der Stimmungen hat er in seinem Schaffen steigernd bewiesen. Es ist seelische und sinnliche Begrenzung, die den kleinen Frauen das kleine Lied schenkt, und aus den vielen kleinen Liedern, Zwiegesängen und Stimmungsmomenten das Ganze zusammensetzt.

Doch wir haben uns inzwischen schon unmerklich von der Betrachtung des Stofflichen zu der des Gestaltlichen entfernt. Auch von ihm her ist Eros als lebenspendende Macht in der Oper zu begründen. Es kann vielleicht eingewendet werden, daß diese Macht [illegible] ...h in der [illegible] anderen K[illegible] ... dort [illegible]

Wie sich dieses Gegen- und Miteinander der menschlichen Stimmen äußert, ob aus Tiefen aufgewühlt oder in zarte Lyrik gehüllt, ob hinter die Dinge greifend oder in äußerer Lustverherrlichung, das ist — wir haben es schon bei der Stoffbetrachtung gesagt — wiederum verschieden nach den Völkern und Einzeltemperamenten.

Puccini gehört im Grunde zu den Lyrikern, und wo er sich als solcher äußerte, war und ist er echt. Wo er das ihm Gegebene verläßt, gerät er in Gefahr wie in „Tosca“ oder in „La fanciulla del West“. Die Echtheit des Eros aber, in einem kleinen Sopran nachzitternd, hat eine Mimi unsterblich gemacht.

Schwerlich hätte Puccini, was er als Künstler empfand, in einer anderen Gattung Gestalt werden lassen können[1]). Wirklich hat er ja auch bis auf einige Studien in keiner anderen Gattung Wesentliches geschaffen[2]), hierin dem größeren und weiterreichenden Verdi verwandt, der in seinem Requiem, ja selbst in seinem Streichquartett der Meister des Musikalisch-Dramatischen bleibt.

Werfen wir von hier aus noch einen Blick auf die Gegenwart, so sehen wir mit Befremden, daß hier und dort Komponisten mit Absicht Opernstoffe wählen, die auf den Eros als bewegende Macht verzichten, die ihm keinen Raum in der Handlung geben und nur Frauenrollen einführen, weil nun mal Frauenstimmen in der Oper sein müssen. Wären diese Komponisten Opernschaffende aus Urtrieb, so würden sie jeden Text ablehnen, bei dem sie nicht Eros im Mittelpunkt spürten. Glauben sie indes das Weltbild, das sie schauen, in einer Oper darstellen zu müssen, so werden sie um die hier betrachtete Grundkraft nicht herumkommen. Ob sie einen historisch wahren Hintergrund wählen oder die Gegenwart als Umwelt, ist dabei wenig wichtig. Ob Eros den heutigen Menschen mit einer Kraft aus dem Werke anspricht, die ihm über alle Zeiten hinweg „Aktualität“ verleiht, einzig das scheint uns für das Schicksal einer Oper entscheidend.

1) Vgl. den schönen Aufsatz über Puccini von Dr. Friedrich Berghold in der AMZ. Nr. 48 vom 30. November 1934.

2) Vgl. K. G. Fellerer: Unbekannter Puccini. AMZ. 1937, Nr. 47.

Ein Lied hat heimgefunden

Von Dr. Roland Tenschert, Wien

Zu Weihnachten 1938 wird „Stille Nacht, heilige Nacht“ seinen 120. Geburtstag feiern und dabei die erste Weihnacht im Großdeutschen Reich verschönen helfen. Das kleine Städtchen Arnsdorf, wo heute über dem Tor des Schulhauses eine schwarze Marmortafel von der Entstehung des Liedes erzählt, das in uns allen schöne Kindheitserinnerungen weckt, liegt nahe bei Oberndorf a. d. Salzach. Dieser Ort gehörte zeitweise zu Bayern, wurde aber gelegentlich der Grenzregulierungen im Jahre 1818 zu Salzburg geschlagen. Die Abtrennung der Siedlung Oberndorf von dem bayrischen Städtchen Luffen gab den Anlaß, daß der Arnsdorfer Nebenschullehrer Franz Xaver Gruber nebenberuflich das Amt eines Kantors und Organisten der Oberndorfer Kirche St. Nikolaus zu versehen hatte und dadurch in berufliche Beziehungen zu dem Hilfsgeistlichen der Kirche, Joseph Mohr, trat. Musikalische Neigungen taten das ihre, den Verkehr der beiden miteinander freundschaftlich zu gestalten.

So kam es, daß wenige Tage vor der Christnacht des Jahres 1818 Mohr dem Freund Gruber seinen Plan eröffnete, er möchte der Kirchengemeinde gerne eine kleine Weihnachtsüberraschung bereiten. Er selbst wolle den Text zu einem Christlied verfassen, und der Kantor solle dazu eine einfache, ins Ohr und zu Herzen gehende Melodie erfinden. Leider sei die Orgel zur Zeit nicht zu verwenden und müsse beim nächsten Besuch eines Sachverständigen einer gründlichen Reparatur unterzogen werden. Also bliebe nichts anderes übrig, als daß man für die Begleitung des Liedes bei der Gitarre Zuflucht nehme, die freilich in der Kirche einen etwas ungewöhnlichen Ersatz darstellt. Aber man wollte sich durch stilistische Bedenken nicht den gutgemeinten Plan zerstören lassen und führte das Vorhaben in der beschlossenen Form aus. Gruber erhielt am 24. Dezember, gerade noch rechtzeitig, die Worte „Stille Nacht“ und setzte pünktlich bis zum gleichen Abend eine Musik dazu, die zwei Gesangsstimmen von der Gitarre begleiten ließ.

Die Überraschung in der Christmette gelang vollkommen. Der Dichter sang den Tenorpart und schlug zu dem Gesang die Gitarre, Gruber führte die Baßpartie aus. Schon bei der zweiten Strophe gesellten sich im Schlußvers einige Mitglieder der Kirchengemeinde singend den Ausführenden am Chor bei. Nach und nach wurden derer immer mehr und am Schluß versuchte beinahe die gesamte Besucherschaft des Gotteshauses die eingängliche Liedmelodie. Der freudige Widerhall, den das Weihnachtslied auf diese Weise fand, sagte den beiden Schöpfern, daß ihnen der volkstümliche Ton bestens gelungen war.

Das Weihnachtslied nahm nun von Mund zu Mund seinen Weg und verbreitete sich rasch weiter, ohne daß eine Drucklegung oder ein Verleger anfangs etwas dazu beitragen mußten. Bei dieser Verbreitungsweise kamen freilich die Namen der beiden Verfasser eine Zeitlang ganz in Vergessenheit, und es entstand später ein langer Streit um die Urheberschaft von Text und Melodie. Auch bürgerten sich verschiedene Varianten von Musik und Worten ein, so daß es notwendig erschien, auf die ursprüngliche Form hinzuweisen. Nur der erste Weg der Verbreitung läßt sich im einzelnen verfolgen. Schon 1819 brachte der Orgelmacher Karl Mauracher, der die Reparatur des beschädigten Orgelinstruments in der Nikolauskirche zu Oberndorf vornahm, eine Abschrift des Liedes „Stille Nacht“ in seine Zillertaler Heimat. Er kam durch seinen Beruf mit vielen Organisten und Kantoren in Berührung, wobei er diese mit Wort und Weise bekannt machte.

Wesentlich zu des Liedes Verbreitung trugen auch vier Geschwister, namens Strasser, aus dem Zillertal bei. Sie kannten das Stück wohl von dem Orgelmacher Mauracher. Da sie aber — es war ein Bruder mit drei Schwestern — viel in Deutschland herumkamen, um in den verschiedensten Städten die Erzeugnisse ihres heimatlichen Handschuhmachergewerbes feil zu bieten, wurden sie mit vielen Menschen bekannt. Sie benutzten diese Reisen auch, um die im Reiche sehr beliebten Volksweisen ihrer Tiroler Heimat zum Vortrag zu bringen, denn sie besaßen schöne Stimmen. So nahmen sie auch das Weihnachtslied in ihr „Repertoire“ auf und gefielen damit allenthalben sehr gut. So kam es, daß das sangeslustige Zillertaler Kleeblatt im Jahre 1831 „Stille Nacht“ in Leipzig zum Vortrag brachte, was den Sängern eine Einladung für die bevorstehende Christmesse in der königlichen Hofkapelle der Pleißenburg eintrug.

Nun drang das Lied in weiteste Kreise des deutschen Volkes. In die häusliche Christfeier, in den Gesangsunterricht an den Schulen fand es ebenso Eingang wie in die kirchliche Weihnachtsandacht und die beliebten Krippenspiele. König Friedrich Wilhelm IV. von Preußen wollte das „Stille Nacht“-Lied bei keiner Weihnachtsfeier missen und ließ es sich regelmäßig im königlichen Schloß vom Domchor vorsingen. Natürlich wurde es auch bei den Deutschen im Ausland beliebt und dadurch zugleich Angehörigen fremder Nationen bekannt. Es folgten Übersetzungen in verschiedene fremde Sprachen. In Nordamerika sprach man von einem „choral of Salzburg“, anderswo leitete man aber den Ursprung vom Zillertal, Tirol, wohl auch von Kärnten her. Am erstaunlichsten aber klingt die Erzählung eines Weltreisenden, er habe am Christtage in Betthia am Fuße des Himalaya das deutsche Weihnachtslied von Indierkindern in hindustanischer Sprache singen hören.

Der Dichter des Liedes, Joseph Mohr, dessen Elternhaus übrigens in der Pfeiffergasse zu Salzburg, unweit von dem Sterbehause Paul Hofhaimers stand, wurde später Pfarrer in Hintersee, wo er als sechsunfünzigjähriger Mann im Revolutionsjahr 1848 gestorben ist. Franz Xaver Gruber, von dem außer dem Weihnachtslied noch andere Kompositionen herrühren, wirkte zuletzt als Stadtpfarr-Chorregent in Hallein und erfreute sich großer Beliebtheit. Er erlag 1863 einem längeren schmerzlichen Leiden.

Wie die Heimat der Melodie Haydns, die das Deutschlandslied ziert, haben auch die Geburtsstätte und der Erstaufführungsort von „Stille Nacht“ nach Deutschland heimgefunden und liegen nun innerhalb der Grenzen des Großdeutschen Reiches.

Nochmals: Konzertprogramme

Von Ernst Krause, Frankfurt a. M.

Das Thema ist ebenso alt wie unerschöpflich. Es ist gerade an dieser Stelle nach allen Seiten hin untersucht worden, es wurden gerade hier mehrfach praktische Vorschläge dazu gemacht. Unsere heutigen Zeilen gelten vor allem den Orchesterkonzerten.

Man weiß, in den Programmen unserer Symphoniekonzerte dominieren zwei Dutzend klassischer, romantischer und neuromantischer Meisterwerke. Eine „ungerade" Symphonie Beethovens, eins der beliebten Werke von Schubert oder Brahms genügen, um dem Abend zu einer breiten Publikumswirkung zu verhelfen. Ein Hörer, der bei Tschaikowskys „Pathetischer" künstlerische Befriedigung findet, wird, so sagt man, dem Neuen und Wagemutigen als Vorspeise viel eher geneigt sein. Zweifellos ist diese Erfahrung richtig, und was wir uns gerechterweise wünschen ist in der Tat: Wenn schon immer wieder die „Fünfte", die „Unvollendete" oder „Les Préludes", dann aber wirklich nur in Verbindung mit einem zeitgenössischen Stück!

Dem steht nun in jüngster Zeit ein neues Kennzeichen unserer deutschen Orchesterkonzerte im Wege: der Wunsch nach der stilistischen „Geschlossenheit" des Konzertabends. In der Absicht, ihre alljährlichen Konzertreihen möglichst abwechslungsreich und interessant zu gestalten, bevorzugen die großen Symphonieorchester unserer Musikzentren heute auffallend musikalische Zyklen nach bestimmten einheitlichen Gesichtspunkten. Nennen wir hier etwa die zahlreichen „Extrareihen" der (von Paul van Kempen so tatkräftig geleiteten) Dresdner Philharmonie: „Meister des Auslands", „Meister des Taktstocks", „Von Gluck bis Strauß" u. a. Oder weisen wir auf die verschiedenen Beethoven-Zyklen, Klassischen Zyklen usw. der Berliner Philharmonie hin, ganz abgesehen von den immer mehr zu spürenden Bestrebungen der anderen deutschen Symphonieorchester, „einheitliche" Programme, nach bestimmten Gesichtspunkten und Merkmalen, zu bilden.

Es versteht sich, daß dieser Wille nach Vereinheitlichung der Pflege der zeitgenössischen Musik wenig günstig ist. Wohl erscheint der Gedanke, in immer neuen Formen Brücken zu der breiten Masse der Musikfreunde zu schlagen, wichtige Kapitel der Musikgeschichte einzeln aufzublättern und die Heroen gewissermaßen in Großformat herauszustellen, an sich durchaus begrüßenswert. Aber nur zu leicht führen diese Wege an dem (für uns unentbehrlichen) Komplex des Gegenwartsschaffens vorbei. Wer in einem Symphoniekonzert etwas Neues oder weniger Bekanntes sucht, wird im Rahmen eines Zyklus, eines romantischen oder slawischen Abends, eben nur schwer zu einem neuen Erlebnis kommen. Ausnahmen (wie etwa ein Bartók im Programm eines ungarischen Konzerts) bestätigen da nur die Regel.

In dieser Linie der einheitlichen Programmgestaltung liegt nun auch die von vielen städtischen Dirigenten bevorzugte Konzentration der zeitgenössischen Musikpflege auf ein oder zwei selbständige Abende. (Beispiel: die beiden „modernen" Konzerte des Frankfurter „Museums".) Mag sein, daß dem Abonnementspublikum diese systematische Trennung von Neuem-Unbekanntem und Altbewährt-Beliebtem durchaus angenehm ist (obwohl die Gefahr auf der Hand liegt, daß man die zeitgenössischen Abende dann nur als notwendiges Übel mitnimmt). Problematischer ist aber doch wohl die Tatsache, daß die übrigen Konzerte in diesem Falle von vornherein auf jeden Kontrast verzichten müssen.

Bei weiten Kreisen ist die Widerborstigkeit und Unpopularität der Gegenwartsmusik heute leider immer noch sprichwörtlich. Wenn viele Hörer einem modernen Stück begegnen, schalten sie dabei nur zu leicht ihr inneres Ohr aus, so, wie sie sich etwa angewöhnt haben, den Rundfunklautsprecher abzustellen, wenn das anspruchsvolle Orchester- oder Kammermusikwerk eines lebenden Komponisten angesagt wird. Doch diese zeitgenössische Musik (deren Pflege der Präsident der Reichsmusikkammer, Dr. Peter Raabe, erst in diesen Tagen wieder als Pflicht des Dirigenten und des Publikums bezeichnet hat) ist ja heute gar nicht mehr so unwegsam und abstrakt und gefühlsarm, wie sie die Leute gemeinhin empfinden. Ein charaktervolles neues Orchesterwerk fügt sich durchaus in ein „klassisches" Programm ein, braucht durchaus nicht „Fremdkörper" im Gesamtbilde des Abends zu sein: wenn es nur einigermaßen richtig placiert ist. (Unseligen Angedenkens jenes Dresdner Symphoniekonzert vor zehn Jahren, bei dem eine neutönerische Blasmusik zwischen Brahms' Violinkonzert und einer Haydn-Symphonie stand . . .)

Wir sind z. B. der Ansicht, daß die beiden großen, geistig bedeutenden Orchesterwerke Karl Höllers einen stilvolleren Auftakt zu einer bekenntnisstarken Bruckner-Symphonie bilden, als etwa ein durch seine absolute Schönheit beglückendes Werk Mozarts. Wir halten die klare Form und straffe Zügigkeit von Max Trapps „Konzert für Orchester" für eine passendere Ergänzung zu einer klassisch zuchtvollen Symphonie, als etwa das weitausholende Pathos und den rhapsodischen Ablauf einer Lisztschen Tondichtung. Die Erfahrung lehrt ja, daß das konservative Publikum vorwiegend das klanglich Kühne und Harte ablehnt. Da sollten sich doch allzu krasse Schwarzweißwirkungen im Programm vermeiden lassen. Von einem deutschen romantischen Meisterwerk führen auch wirklich keine Brücken zu Strawinsky oder Honegger, auch nicht von einer klanglich schwelgerischen Straußschen Symphonischen Dichtung zu einem explosiv ausbrechenden Orchestervorspiel von Badings. Es zeigt sich dagegen, daß viel eher ein vorklassisches Werk den Übergang zu einem modernen Stück herzustellen vermag.

Erübrigen sich nicht weitere Beispiele für die Möglichkeiten, die sich aus einer klugen Aufeinanderabstimmung von klassischen und neueren Werken in der Konzertpraxis ergeben? Nur dem Einen soll hier noch mit aller Entschiedenheit Ausdruck gegeben werden: Unsere Gegenwartsmusik ist so reich in ihren stilistischen Äußerungen, in ihren Quellen und Beziehungen zu allen Epochen der neueren Musikgeschichte, daß sich jedes neue Werk (von Pfitzner bis Borck) in ein Orchesterkonzert unserer Tage einbauen läßt. Und immer noch ist der Vergleich das beste Anschauungsmittel zwischen zwei Kunstwerken verschiedener Zeiten.

Vor 100 Jahren rettete Robert Schumann Franz Schuberts große C-dur-Symphonie

Von Dr. Konrad Huschke, Weimar

Als Franz Schubert am 19. November 1828, noch nicht 32 Jahre alt, abberufen wurde, waren nur wenige seiner Werke gedruckt, die meisten befanden sich noch im Manuskript in seinem Nachlaß oder (vielleicht mehr noch) in den Händen von Verwandten und Freunden und auch von solchen, die ihm ferner standen. Er war in seinem ungeheuren Schöpferdrang, der ihn zu immer neuen Taten trieb, mit den geschaffenen Werken oft nicht sorgsam umgegangen, und es ist deshalb leider nicht unwahrscheinlich, daß von seinen Schöpfungen so manche verlorengegangen sind, um nie wieder aufzuerstehen, so namentlich die sogenannte Gasteiner Symphonie, der die Musikwelt wohl ewig nachtrauern wird[1]). Auch die *h*-moll-Symphonie und das Oktett schienen versunken, erst in den sechziger Jahren tauchten sie durch glückliche Zufälle aus der Vergessenheit empor. Und sogar die *C*-dur-Symphonie, Schuberts umfassendste symphonische Offenbarung, seine Neunte (wenn man die Gasteiner Symphonie mitrechnet) — als er abberufen wurde, nur wenigen bekannt —, drohte zu versinken. Nach des Meisters Tod ruhte sie zehn Jahre lang an verschwiegener Stätte. Da kam einer, dem Schubert neben Bach und Beethoven als Schutzheiliger seiner Musik und Leitstern seines Schaffens galt — „Bei Bach gibt es nichts Halbes, Krankes, es ist alles wie für ewige Zeiten geschrieben", „Beethoven, was liegt in diesem Wort, schon der tiefe Klang der Silben wie in eine Ewigkeit hineintönend, es ist, als könnte es kein anderes Schriftzeichen für diesen Namen geben", „Franz Schubert, der phantasiereiche Maler, dessen Pinsel gleich tief vom Mondesstrahl wie von der Sonnenflamme getränkt war, der ausgezeichnetste nach Beethoven, der Todfeind aller Philisterei, Musik im höchsten Sinne des Wortes ausübte", — und rettete sie.

Robert Schumann, erst 28 Jahre alt und nur als Klavierkomponist weiteren Kreisen bekannt, war damals in Leipzig Herausgeber einer musikalischen Kampfschrift, der fortschrittlichen „Neuen Zeitschrift für Musik". Ende September 1838 reiste er nach Wien. Denn die Leitung der Zeitschrift hatte in dem noch recht engen Leipzig für ihn schon rein sachlich zu Konflikten geführt. Außerdem war sein gutes Einvernehmen mit seinem alten

[1]) Der Ansicht Rudolf Feigls, daß sie mit der *C*-dur-Symphonie identisch sei, kann ich nicht zustimmen.

Lehrer Wieck, dessen Tochter er liebte und der sie ihm versagte, in die Brüche gegangen. Darum schien ihm ein Wirkungskreis in einer anderen, freieren und größeren Stadt, am liebsten in Wien, der Stadt Beethovens und Schuberts, angebracht, und er ging dahin, um Verbindungen anzuknüpfen. Er hat in Wien große Enttäuschungen erlebt. Vor allem stieß er mit der Geradheit seines Wesens in dieser Stadt der Kompromisse überall auf Widerstand. Nach einigen Monaten schon kehrte er, um trübe Erfahrungen reicher, nach Leipzig zurück. Aber einen ganz großen Festtag erlebte er, nämlich den Tag, an dem er Franz Schuberts Lieblingsbruder Ferdinand besuchte.

Er war an Beethovens und Schuberts Gräbern auf dem Währinger Friedhof gewesen, um auf ihnen Blumen niederzulegen. Auf Beethovens Grab stand ein wilder Rosenstrauch, Schuberts Grab war ungeschmückt. Lange betrachtete er, so hat er später berichtet, die beiden „heiligen" Stätten, beinahe den einen (es war ein Graf Odonnell) beneidend, der zwischen ihnen ruhte. Da es ihm nicht vergönnt gewesen war, die beiden Großmeister im Leben zu kennen, sehnte er sich nach der Aussprache mit jemand, der ihnen oder einem von ihnen im Leben nahegestanden hatte. Und so ging er schließlich zu Ferdinand Schubert. Er fand ihn — nach der Büste, die auf Franz Schuberts Grab stand, — dem Bruder ähnlich, „kräftig gebaut, Ehrlichkeit wie Musik gleichviel im Ausdruck des Gesichts". Ferdinand Schubert aber kannte ihn aus seinen Aufsätzen, die so oft schon des Bruders Lob verkündet hatten, faßte Vertrauen zu ihm und teilte ihm vieles Interessante mit (was er dann in seiner Zeitschrift veröffentlichte). Namentlich aber gewährte er ihm Einsicht in die wohlbehüteten Schätze, die sich noch von des Bruders Kompositionen in seinen Händen befanden. „Der Reichtum", hat Schumann damals bekannt, „der hier aufgehäuft lag, machte mich freudeschauernd. Wo zuerst hingreifen, wo aufhören!" Und die Symphonie, die, neben vielem andern Wertvollen, unter diesen Notenmassen verborgen lag, ließ ihn erzittern mit ihrer unerhörten Herrlichkeit: „Wer weiß, wie lange sie, verstaubt und im Dunkel, liegen geblieben wäre, hätte ich mich nicht bald mit Ferdinand Schubert verständigt, sie nach Leipzig an die Direktion der Gewandhauskonzerte zu schicken." So erfüllte sich das Schicksal des großen Werkes zu ruhmvoller Bahn. Breitkopf & Härtel kauften auf Schumanns Empfehlung das Manuskript, und bereits am 22. März 1839 fand im Gewandhaus die Uraufführung statt, der seitdem viele Hunderte, ja Tausende in aller Welt gefolgt sind.

Zur Einführung des Jahres 1840 aber brachte der geist- und gemütvolle Romantiker in der Neuen Zeitschrift für Musik seinen berühmt gewordenen Artikel über die Symphonie. Auf Beethovens Grab hatte er eine Feder gefunden: „Noch dazu eine aus Stahl", schrieb er, „das war mir ein gutes Zeichen, ich werde sie heilig aufbewahren." Mit dieser Feder hat er, der echte Romantiker, jenen Artikel niedergeschrieben. Sie war es auch, mit der er dann seine blühendschöne *B*-dur-Symphonie (seine erste: die „Frühlingssymphonie") zu Papier brachte. In der Rettung von Schuberts Neunter aber hat sich ihr Fund zum erstenmal als „gutes Zeichen" erwiesen.

Melodik und Linearität

Von Hermann Waltz, Krefeld

In Nr. 43/1938 der AMZ. brachte Prof. Max Milian, Budapest, eine Einwendung gegen meine Auffassung des Begriffes „linear-melodisch" (AMZ. vom 19. August 1938). Die Tatsache dieser Einwendung besagt an sich bereits, daß die Aufklärung dieses Mißverständnisses nicht bloß in meinem privaten Interessenkreis liegt. Leider hat die AMZ. für meinen ursprünglich weit ausgedehnteren Aufsatz nicht den nötigen Raum zur Verfügung stellen können, so daß er in Inhalt und Form gekürzt erschien. Immerhin hatten meine vorausgegangenen Veröffentlichungen bereits so vieles über die Durchsetzung des melodischen Geschehens mit eigenen Funktionswirkungen, d. h. mit Funktionswirkungen, die vollkommen unabhängig von denen der Zusammenklänge auftreten, gebracht, daß ich glauben konnte, von Interessenten verstanden zu werden. Ich muß jedoch zugeben, daß in der Musiktheorie ganz allgemein Mißverständnisse nur allzu naheliegend sind, namentlich beim Kenner, da dieser ja stets von irgendwelchen Hypothesen ausgeht.

So ging auch Max Milian ganz selbstverständlicherweise vom „Sprachgefühl und Sprachgebrauch" aus, auch von den Hypothesen Ernst Kurths, während meine vorausgegangenen Aufsätze (AMZ. 29. Januar und 5. Februar 1937) und auch der Aufsatz in Nr. 33/34 vom 19. August 1938 selber eine immerhin wesentlich andere Einstellung zu begründen versuchten. Für das allgemeine Verständnis sind die gefundenen (nicht erfundenen!!) Ergebnisse meiner Beobachtungen neuartig, so selbstverständlich sie einem nicht bereits von Hypothesen belasteten Beobachter auch erscheinen mögen. Und hier möchte ich Prof. Milian mit seinen eigenen Worten entgegentreten: „Jede Wissenschaft sucht nach Klärung der Begriffe; denn nur klare und scharf umrissene Begriffe erscheinen geeignet, zu einer allgemeinen Übereinkunft zu führen." Die Summe der Merkmale, die dem allgemeinen Begriff des Melodischen bzw. Linearen in der Musik anhaften, ist zwar groß, sie umfaßt aber noch nicht das Allerwichtigste ihrer Eigenschaften, die selbständigen Tonalwirkungen der einzelnen Tonschritte (vgl. meinen Aufsatz „Proteus Tonalismus" in „Die Musik", November 1936). Es enthält nämlich die melodische Linie dynamische und agogische Spannungen und Entspannungen, rhythmische Einflüsse, die sich verbinden mit tonalen Wirkungen aus der Skala, den Einzelintervallen, den linearen Akkorden (aus hervortretenden Betonungen und auch aus offenen Intervallen!), sodann den Strebe- und Ruhewirkungen, die sich aus dem Auf und Ab der reinen Bewegung ergeben („Beharrungskraft" und „Umkehrungskraft"). Und zu allen diesen rein-linearen Wirkungen kommt noch das teils unterstützende, teils widersprechende Spiel der harmonischen Kraftströmungen aus den Zusammenklängen, d. h. Akkorden, Kadenzen und großtonalen Bildungen (Haupttonart). Schließlich ist auch noch des Wechselspiels bzw. „Balancespiels" zu gedenken, das sich aus dem fortlaufend wirksamen Verhältnis der gleichzeitigen Stimmen untereinander ergibt. Z. B. schafft die Aufwärtsbewegung einer Linie im Verein mit einer gleichzeitig abwärtsgehenden anderen Linie eine abermalige eigentümliche Spannung zwischen beiden Linien, die völlig unabhängig von anderen Kräftespielen ihrer Wege geht. Auch die ständig in unendlichen Schattierungen sich vollziehenden Stärke- und Tempobewegungen sind sicherlich von Einfluß sowohl auf die Gesamtwirkung der Töne als auch auf die Wirkung jeder einzelnen Linie und jedes einzelnen Zusammenklanges. Die unfaßbar große Empfindlichkeit des Ohres für allerkleinste Stärke- und Temposchattierungen erklärt uns die Bedeutung dieser äußerlich kaum erkennbaren und innerlich so entscheidend wichtigen Vorgänge im Tongetriebe.

Will man also den Begriff „linear" bzw. „melodisch" klar abgrenzen, so darf man dabei keinerlei wichtige Eigenschaften und Merkmale dieses Begriffes übersehen. Dieser Vorwurf trifft nun nicht Prof. Milian, sondern überhaupt unsere gesamte Theorieeinstellung. So hat z. B. Kurth in seinem Begriff „linear" jedes Tonalelement geflissentlich ausgelassen, oder doch zumindest als nebensächlich beiseitegestellt. Und in unserer Theorie aller Systeme und Anschauungen findet sich nirgends eine Beachtung der Linear-Tonalgebilde, die absolut selbständig ihre Wirkungen äußern und sich mit den übrigen Tonalgebilden der Zusammenklangsharmonik vermischen. Selbst die geniale Hypothese Riemanns versagt hier vollkommen. Angesichts der linearen Tonalwirkungen — also der Tonalwirkungen, die sich aus der jeweiligen Tonlinie selber ergeben, nicht etwa den Tönen dieser Linie von der Harmonik verliehen werden! — kann also der übliche Begriff „linear" nicht aufrechterhalten werden. Keine Definition ist erschöpfend genug, um sie anerkennen zu können. Freilich muß dem gleich angefügt werden: wenn man bequemerweise die Linearwirkungen tonaler Art einfach ableugnet (der leider gewöhnliche Vorgang in bezug auf neue Erkenntnisse, nicht bloß der musiktheoretischen! — siehe Robert Kochs anfangs so vielverlachte Tuberkeltheorie!), kann man ruhig mit der gewohnten Definition operieren.

Hat man diese tonalen Linearwirkungen aber einmal erkannt, dann kann der bisher geltende Begriff „linear" nicht unverändert bestehen bleiben. Er muß vielmehr auch die musikalisch wichtigsten Liniengebilde, d. h. die aus dem Nacheinander der Töne sich ergebenden selbständigen Tonalwirkungen, in sich einschließen, so daß der umfassende Begriff „linear" eine ganze Reihe verschiedener Wirkungen umspannt: dynamische, rhythmische, agogische, skalamäßig-tonale, intervallmäßige, linear-akkordische, haupttonartliche im engeren und weiteren Sinn, bewegungsmäßige (den Spannungskräften der „Beharrungs"- und der „Umkehrungsstrebe-

kraft“ entspringende), schließlich auch dem „Balancespiel“ der gleichzeitigen Stimmen entwachsende Spannungskräfte. Eine Entwirrung oder gar Einzelausprägung dieser stets zusammenwirkenden Kräfteäußerungen ist praktisch unmöglich. Die Theorie muß also sozusagen „kopernikanische Gesetze der Musik“ aufzudecken suchen, also eine ganze Kette gleichzeitig und untrennbar zusammenwirkender Kräfte in dem unendlichen Wechselspiel der Töne innerhalb der lebendigen Musik. Sie können daher notgedrungen immer nur hypothetischer Natur sein. Um so mehr müssen sie aber die Feuerprobe der Übereinstimmung mit der „Praxis“ zeigen. Und diese Übereinstimmung ist ohne Annahme der übrigens deutlich erkennbaren „linearen Tonalwirkungen“ ausgeschlossen, eben weil diese reale Gebilde sind, nicht aber „Phantasmen einer spekulativen Theorie“. Somit fallen die Begriffe „linear und melodisch“ zunächst einmal zusammen. Es bleibt einstweilen eine ganz private Angelegenheit, ob man die Bezeichnungen in ihrer Bedeutung trennen will oder nicht. Vielleicht wäre es naheliegend, den Begriff „melodisch“ als Gegenstück zum Begriff „harmonisch“ in dem Sinn festzulegen, daß er alles umfassen soll, was die einzelne Tonlinie an musikalischem Ausdruck und Gehalt mitbringt, was sie also ohne Einwirkung der Zusammenklänge enthält und besagt. Dann fällt der Begriff „melodisch“ aber wiederum mit dem andern Begriff „linear“ zusammen. Vielleicht wäre es aber besser, das Gesamtgebilde einer Einzeltonkette, einschließlich ihrer Beeinflussungen durch Zusammenklänge, mit „melodisch“ zu bezeichnen, dagegen mit „linear“ die gleiche Kette ohne diese Zusammenklangseinwirkungen.

Zusammenfassend ist also zu sagen: vom Standpunkt der bestehenden und bekannten Theorien hat Prof. Milian mit seinem Einwand betreffend Trennung von „linear“ und „melodisch“ vollkommen recht. Nicht aber kann dieser Einwand vom Standpunkt der von mir offengelegten Linearfunktionen, deren Vorhandensein die bisherige Funktionstheorie ableugnet, gelten. Mit einer etwaigen Anerkennung der linearen Funktionsgebilde muß der Begriff „linear“ bzw. „melodisch“ erst eine neue Prägung erhalten, und ohne Anerkennung dieser Lineargebilde ist der Streit um diese Begriffe überflüssig. Meine Aufsätze bewegten sich auf der Basis der neugefundenen Linear-Funktionstheorie. Einwendungen können sich also immer nur gegen diese Gesamtanschauung richten, nicht aber mit Berechtigung gegen einen damit verbundenen Einzelbegriff.

Die Ahnentafel in der Musikerbiographie

Von Prof. Dr. Alfred Lorenz, München

Jüngst fiel mir ein reizendes, sehr zu empfehlendes, flüssig geschriebenes Büchlein in die Hände: Erna Brand: Max Reger im Elternhaus. München 1938. Ohne auf das Buch im allgemeinen einzugehen, was ich dem bücherbesprechenden Mitarbeiter unseres Blattes überlasse, möchte ich einen Punkt herausgreifen, der mir allgemeineres Interesse zu haben scheint.

Fleißig hat Frau Brand nach den Ahnen des Meisters geforscht und ist damit einer für die Erkenntnis eines Künstlers wichtigen Fährte gefolgt. Denn dieser Zweig der Forschung wird in unserem Fach — von einzelnen rühmlichen Ausnahmen abgesehen — traurig vernachlässigt. Kaum daß Vater und Großvater genannt werden, stürzen sich die Lebensbeschreibungen schnell auf Lehrer, Schule und Umwelteinflüsse. Man sollte aber doch heute endlich wissen, was Ottokar Lorenz[1]) schon 1886 ausgesprochen hat und was der leidigen „Milieutheorie“ ein Ende machen sollte: „Die historische Methode bemüht sich meistens, ein abstraktes Bild gewisser Zeiten und Perioden zu gewinnen, und konstruiert daraus die darin lebenden Menschen, während der wahre Hergang der Dinge der gewesen ist, daß die Natur gewisse Menschen hervorgebracht hat, welche durch ihr Handeln und Zusammenwirken einen Zustand herbeigeführt haben. Alles Zuständliche in der Geschichte muß also, wenn man den natürlichen Lauf der Dinge nicht auf den Kopf stellt, als ein Resultat betrachtet werden, dessen Gründe in den Qualitäten der Individuen liegen.“ Die Geschichte wird durch die Handlungen der Menschen in Bewegung gebracht, und in der Kunstgeschichte sind es die führenden Künstler, die die Musik und Malerei, Dichtkunst und Plastik entwickelt haben. Von selbst geschieht nichts, von selbst entwickelt sich nichts. Die genialen Geister schaffen die Ideen, die Persönlichkeiten werfen den Funken in die Epochen, der dann immer mehr Menschen in dem gleichen Sinne wirken läßt. So ergeben sich in der Geschichte Taten und Ereignisse, in der Kunst Richtungen und Stile. In diesem Sinne hat ja auch kürzlich Alfred Rosenberg in seiner wegweisenden Rede die nicht mit plattem Individualismus zu verwechselnde „Einsamkeit“ gefordert. Natürlich bildet sich beim Weiterwirken der Ideen in den Hirnen vieler Menschen, die sie ihrerseits wieder weitertragen, schließlich eine Art Massenwille heraus, der nun seinerseits wieder anregend auf den einzelnen zurückwirken kann; das ist der Zeitgeist oder die Mode. Aber selbst bei diesem, durch Herdeninstinkt geschaffenen Zustand muß man daran festhalten, daß er von den Menschen geschaffen ist und nicht die Menschen von ihm. Nicht tausend Lehrer können aus einem mittelmäßigen Hirne ein Genie machen, aber ein Genie wächst aus sich heraus auch unter ungünstigsten Umständen zur Erhabenheit. Im Samenkorn, aus dem es entstand, liegt seine Größe und Kraft, in der Rasse seine Art.

So müßte also die Forschung unserer Musikwissenschaftler, sofern sie sich mit Biographien abgeben, viel mehr in die Ahnenreihen der Tonkünstler sich vertiefen, und zwar wohlgemerkt nicht nur in die väterlichen sondern vor allem in die mütterlichen Linien. Denn dorther sprudelt meistens die Quelle. Auch die sonst so gründlichen Bach- und Beethoven-Forschungen, darunter ein beachtenswerter Aufsatz Erckmanns in unserem Blatte, kleben viel zu sehr am väterlichen Namen.

Zu einer guten Erhellung all dieser Dinge bedarf es aber nicht allein der Arbeit der Forscher, sondern auch der Mithilfe der Buchverleger. Frau Brand hat in dem erwähnten Büchlein sehr Wichtiges über Regers Vorfahren gesammelt und im Text der Erzählung zusammengetragen. Was nützt aber das alles, wenn uns nicht eine ordentliche Übersicht über den Zusammenfluß der Eigenschaften unseres Genies geboten wird? Eine solche bietet einzig die Ahnentafel. Warum fehlt diese in dem Werke von Frau Brand? Ich weiß, daß der Druck solch einer Tafel kleine Schwierigkeiten und Unannehmlichkeiten mit sich bringt: Der sogenannte Tabellensatz ist nicht einfach und da meist ein größeres tafelartiges, herausklappbares Blatt nötig sein wird, wird auch das Binden des Buches etwas erschwert. Einen rühmlichen Anlauf in dieser Beziehung hat jüngst der Verlag Breitkopf & Härtel genommen, der in dem trefflichen Büchlein Richard Petzoldts (erschienen 1938 in der volkstümlichen und doch gehaltvollen Reihe „Leben und Werk der Meister der Musik“) eine auf Schmidt-Görg sich stützende, weit zurückreichende Ahnentafel Beethovens bietet. Auch der junge Verlag Bernhard Hahnefeld-Berlin hat sich bereit gefunden, meinem Werke „Rich. Wagners Schriften und Briefe“ eine bis in die 7. Geschlechterfolge weisende Ahnentafel beizudrucken.

Jedenfalls sollten sowohl Schriftsteller, wie Verleger gemeinsam dahin wirken, daß heute keine Biographie mehr erscheint, die nicht durch eine möglichst weit zurückgehende Ahnentafel dem Leser in schnellem Überblick mehr bietet, als oft seitenlange Texterklärung.

[1]) Zitiert in: Alfred Lorenz, Abendländische Musikgeschichte im Rhythmus der Generationen. Berlin 1928.

Musikbriefe

Danzig

Eine „Danziger Konzertgemeinde“ wurde von der Danziger Landeskulturkammer ins Leben gerufen, einmal um das hiesige Konzertleben nach einem einheitlichen Plane zu gestalten, dann aber auch, um einen festen Stamm von Konzertbesuchern für alle Veranstaltungen zu schaffen. Den Reigen der Veranstaltungen eröffnete ein Symphoniekonzert unter Leitung von Prof. Hermann Abendroth mit dem Danziger Staatstheater-Orchester. Hier gelangten nur Werke von Beethoven zu Gehör: „Egmont-Ouvertüre“, „Klavierkonzert *B*-dur“, mit virtuoser Technik und gesundem Stilempfinden von Rosl Schmidt (München) gespielt, und die „Eroica“. Abendroth riß das Orchester durch seine zwingende Persönlichkeit zu Höchstleistungen hin. Es folgte ein Kammermusikabend des Fehse-Quartetts, das klangschön und fein aufeinander abgestimmt, Haydn und Schubert spielte; dazwischen sang der Danziger Bariton Max Begemann. In zwei Liederabenden konnte man Erna Sack mit ihrer virtuosen Gesangskunst und Tiana Lemnitz, die poesievolle Liedgestalterin, hören; dann gelangte Haydns „Schöpfung“ durch den Danziger Lehrergesangverein mit

den Solisten Erika Rokyta (Wien), Heinz Matthéi (Berlin), Gerhard Bertermann (Breslau) unter Leitung des begabten Theaterkapellmeisters Walter Schumacher zur wirkungsvollen Aufführung; und als letzte Veranstaltung des Jahres wurde ein Symphoniekonzert des Staatstheater-Orchesters unter dem ersten Kapellmeister des Danziger Staatstheaters, Georg Pilowski, geboten, der in seiner unaufdringlichen, klug musikantischen Art die Ballettmusik zu Rosamunde und die C-dur-Symphonie von Schubert sowie das übliche Violoncellokonzert von Haydn, meisterhaft von Adolf Steiner gespielt, eindrucksstark zu gestalten wußte.

Außerhalb dieser Konzertringveranstaltungen fanden noch mehrere bedeutungsvolle Konzerte statt. So dirigierte Prof. Georg Vollerthun in einem Orchesterkonzert mit dem Staatstheaterorchester eigene Werke: Bruchstücke aus seinen Opern „Islandsaga" und „Freikorporal", ferner melodiereiche sehr dankbare Lieder mit Orchester (gesungen vom Bariton Körner-Rostock) und seine neueste Orchestersuite „Alt Danzig", ein Werk von starker thematischer Erfindung, hohem Stimmungsgehalt und farbenprächtiger Instrumentation, das in Danzig, der Geburtsstadt des Komponisten, volles Verständnis und stärksten Widerhall bei der Hörerschaft fand. Die Danziger Singakademie e. V., gegr. 1817 und der Domchor zu St. Marien führten am Bußtage in der Bartholomäikirche unter Leitung von Kirchenmusikdirektor Reinhold Koenenkamp das „Deutsche Requiem" von Brahms auf; dem Werk voraus gingen von Reinhold Koenenkamp eine „Intrade-Maestoso" für zwei Trompeten und drei Posaunen sowie zwei Gesangszenen mit Orchester für eine Männer- und Frauenstimme „Das Leben des Menschen" und „Friedhof" auf Gedichte von Kurt Heynicke; als Solisten waren tätig Horst Günter (Berlin) und Anna Maria Augenstein (Leipzig), die stimmlich und musikalisch höchsten Anforderungen genügten. Der Danziger Buchdrucker-Männerchor unter Carl Demolsky und der Männerchor „Libertas" (Max Bruch-Abend) unter Kantor Otto Lehmann warteten mit ausgezeichneten Chorleistungen in ihren Konzerten auf. Das Kindscher-Trio des ersten Konzertmeisters am Staatstheater-Orchester erwies in einem Kammermusikabend erneut seine hohe Leistungsfähigkeit.

Im Opernspielplan erschienen bisher „Zauberflöte" (unter Georg Pilowski), „Maskenball" (unter W. Schumacher) und „Waffenschmied" (unter F. Nowakowski) sowie die „Flamme" von Respighi. Pilowski verhalf dem Werk zu einer glänzenden Aufführung, die der Leistungskraft der Danziger Oper ein hervorragendes Zeugnis ausstellte. Die Hauptpartien waren vorzüglich besetzt mit Magda Madsen, Hilmar Hegarth, Albert Hansmüller, Hanna Richtsmeier. Die Chöre, einstudiert von Kapellmeister Heinz Huhn, verdienen volle Anerkennung für die Bewältigung ihrer schwierigen Aufgaben. Ernst Quester schuf stimmungsvolle Bühnenbilder und Bozo Miler erwies sich wieder als kluger Spielleiter. Das Publikum nahm das effektvolle Werk mit viel Beifall auf.

R. Koenenkamp

Dresden

In der Oper war die Arbeit lange durch die Vorbereitungen der Uraufführung der „Daphne" von Richard Strauß festgelegt. Es kam daher neben diesem großen Ereignis, über das ja schon eingehend berichtet wurde, nur zu kleineren Unternehmungen, wie Neueinstudierungen von „Mignon", „Hänsel und Gretel" und „Puppenfee", die jeweils in dem bekannten jetzigen Dresdener Opernstil verliefen.

Ein vielbeachtetes musikalisches Theaterereignis spielte sich dagegen im hiesigen Theater des Volkes ab. Als Morgenfeier zugunsten des Winterhilfswerkes kam da das Singspiel „Rosalind" der Amerikanerin Florence Wickham zur Erstaufführung. Florence Wickham ist früher eine namhafte Sängerin gewesen, die an großen deutschen und amerikanischen Bühnen das dramatische Mezzosopranfach vertrat. So versteht sie sich auf Bühnenwirksamkeit sowohl als Textdichterin wie als Komponistin. „Rosalind" ist eine singspielhafte Bearbeitung von Shakespeares Lustspiel „Wie es euch gefällt". Die märchenhaft romantische Handlung des Shakespeareschen Stückes erscheint auf zwei unterhaltsame Theaterstunden skizzenhaft zusammengedrängt. Viel gesprochener Dialog verbindet die durchweg in einem gefälligen Liedstil gehaltenen kleinen Musiknummern. In ihnen lebt sich neben lyrischen Stimmungen auch beschwingte tänzerische Rhythmik aus, und mancher Ansatz zu charakterisierender dramatischer Zeichnung wird kenntlich. Staatskapellmeister Kurt Striegler dirigierte, Oberspielleiter Hans Strohbach führte Regie und drei beliebte Mitglieder der Staatsoper, Elsa Wieber, Willy Treffner und Arno Schellenberg sangen die Hauptpartien. Als Orchester wirkte die Dresdener Philharmonie mit, der Chor und kleinere Partien waren der Hauptsache nach aus bekannten freien Dresdener Künstlern zusammengestellt. So erschien ein stattlicher Apparat aufgeboten, der dem liebenswürdigen Werk in Anwesenheit der Komponistin vor einer zahlreichen Zuhörerschaft sehr herzlichen Erfolg gewann.

Die Symphoniekonzerte in der Staatsoper sowohl wie die in der Dresdener Philharmonie sind mit Neuheiten oder weniger bekannten Werken sparsam und müssen das auch sein, weil sonst das Publikum ausbleibt. Immerhin hörte man im Opernhaus unter Böhm beispielsweise Aufführungen von Symphonien von Malipiero und Roussel. Besonders die Symphonie des Italieners, die den Namen „Elegiaca" trägt, fesselte sehr. Sie zeigt, daß der Rückblick zum Barock, den Malipiero gern tut, doch auch zugleich ein Ausblick auf den Impressionismus ist. Im langsamen Mittelsatz und in den langsamen Teilen des Finale setzt das Orchester gar oft fast debussistische Farbentupfen auf. Ein Glanzstück ist das geistreich sprühende Scherzo, dessen musikalischer Witz sich, abgesehen von dem Holzbläsergekicher, vor allem aus rhythmischen Verschrobenheiten ergibt. Die Wiedergabe des Werkes war eine virtuose Leistung der von Karl Böhm geleiteten Staatskapelle. Am gleichen Abend kam übrigens das Duo für Violine und Violoncello mit Begleitung eines kleinen Orchesters von Hans Pfitzner zur Erstaufführung. Es ist streckenweise erstaunlich unromantisch. Dann aber doch mit schönen schwärmerischen Melodielinien wieder echt pfitznerisch. Jan Dahmen und Karl Hesse waren vorbildliche Vertreter der Solopartien des Werkes.

Bei der Dresdener Philharmonie hörte man unter Leitung des rumänischen Meisterdirigenten Georges Georgesco ein ganzes Programm mit Seltenheiten: eine Symphonie von Serge Prokofieff, die das seltsame Experiment unternimmt, den Mozart-Stil in moderner Weise zu kopieren, dann eine sehr schöne wohllautende, aber zu breit angelegte Tondichtung des Jungfranzosen Henry Rabaud „Nächtliche Prozession", ferner eine rassige rumänische Rhapsodie von Georges Enesco und endlich Maurice Ravels Tanzdichtung „La Valse", die so gewissermaßen als eine Übersetzung von Webers „Aufforderung zum Tanz" ins Neufranzösische erschien. Der Dank für dieses gewiß fesselnde Programm: ein erschreckend leerer Saal! Das Konzert fand im Rahmen einer Reihe von Veranstaltungen statt, die die Dresdener Philharmonie unter dem Titel „Meister des Taktstocks" durchführt. In dieser Reihe leitete auch der greise Max Fiedler einen Abend, der allerdings auch nicht sehr viel besser besucht war, obwohl er bekannteste Werke von Brahms und Beethoven brachte, deren Wiedergabe Fiedler noch voll auf der Höhe seines meisterlichen musikalischen Nachgestaltungsvermögens zeigte. Wenn natürlich Furtwängler mit seinen Berliner Philharmonikern kommt, und er kam diesmal mit einer von Schubert, Debussy, Richard Strauß und Beethoven getragenen Spielfolge, dann ist der Saal Tage vorher ausverkauft.

Aber auch die regelmäßigen Konzerte unserer Dresdener Philharmonie unter Leitung von Paul van Kempen erfreuen sich großer Beliebtheit. Das Orchseter darf heute seinem technischen Können wie seiner stilvollen Vortragskunst nach unbedingt zu den ersten Konzertorchestern Deutschlands gerechnet werden. Und Paul van Kempen ist und bleibt der hingebungsvolle, begeisternde Musiker, der mit diesem Ochester zu arbeiten versteht. Außer den gewöhnlichen Symphonieprogrammen mit namhaften Solisten wird da auch chorische Musik gemacht. So führte Paul van Kempen mit seiner Philharmonie und dem Dresdener Lehrergesangverein das schöne als Zwischenstufe zwischen Mozart und Verdi heute noch sehr hörenswerte c-moll-Requiem von Cherubini eindrucksvoll auf. Zwischengeschaltet sei hier die Bemerkung, daß der Kantor einer Dresdener Kirche, William Eckardt, das gleiche Werk kurz vorher mit den bescheidenen Mitteln seiner Kantorei sehr würdig zur Geltung brachte: eines der vielen Beispiele für das hohe ideale künstlerische Streben unserer Dresdener Kantoren. Und da wir gerade bei den Requiems sind: Verdis Meisterwerk dieser Kunstgattung kam im Orchesterhaus unter Karl Böhm wie neuerdings alljährlich zu wundervoll abgerundeter Wiedergabe. Dem Deutschen Requiem von Brahms bot Musikdirektor Fricke in ebenfalls nun schon bald überlieferungsgemäßer Weise Heimstatt in der Martin-Luther-Kirche.

Prof. Dr. Eugen Schmitz

Frankfurt a. M.

In den zwei Monaten vor Weihnachten konzentrierte sich das Frankfurter Musikleben ganz auf die Konzerte, da die Oper ja zu einer neuen Gastspielreise nach dem Balkan und nach Griechenland aufgebrochen war. Von Franz Konwitschny und dem Städtischen Orchester verabschiedete man sich wenige Tage vorher bei den Konzerten des „Museums". Stand beim dritten Freitagsabend Bruckners „Sechste", in einer ungewöhnlich plastischen und energievollen Wiedergabe, im Mittelpunkt des Programms, so beim letzten Montags-Konzert Beethovens A-dur-Symphonie in der dionysisch aufglühenden Auffassung des Dirigenten. Gleich zwei Solisten traten am ersten Abend bedeutsam in Erscheinung: Ria Ginster mit dem stilvollen Vortrag der Bach-Kantate „Jauchzet Gott in allen Landen" (endlich einmal wieder Bach an dieser Stelle), und Helmut Walcha, der einheimische Orgelmeister, mit dem B-dur-Orgelkonzert von Händel, das er auf dem neuen Instrument des Saalbaus überlegen spielte. Das Zeitgenössische hat es auch in

diesem Winter schwer, sich einen Platz im „Museum" zu erobern. Bisher haben wir nur (neben dem Reutterschen Klavierkonzert im September) das von Baden-Baden her bekannte, kräftig konturierte Ostinato von Kurt Rasch und das allerorts mit Erfolg aufgenommene Violoncellokonzert von Max Trapp zu hören bekommen. Bei der zweiten Neuheit konnte sich endlich einmal der treffliche Frankfurter Solovioloncellist Otto Bogner mit einer größeren Aufgabe hervortun.

Die beiden November-Konzerte wurden von auswärtigen Orchestern ausgeführt. Zunächst musizierte das Würzburger Kammerorchester unter Leitung von Dr. Hermann Zilcher einen ganzen Abend lang Mozart, eine Serenade, die *g*-moll-Symphonie und dazwischen das *C*-dur-Klavierkonzert mit Edwin Fischer als Solisten. Und stets fesselte die Wiedergabe der Gäste durch einen bis ins Kleinste gehenden Schliff, eine reiche Abtönung der Stärkegrade und eine dramatische Belebung des Stoffes. Zu einem wahren Triumph gestaltete sich das erste Frankfurter Konzert der Dresdener Philharmoniker. Eine solche Vitalität des Rhythmus, eine solche Präzision des Zusammenspiels, wie sie Paul van Kempen hier erreicht hat, sind heute selten. Hauptwerke: die in ganz neuen Farben und Nuancen leuchtende heitere „Achte" von Beethoven und die pompös gesteigerte „Tannhäuser"-Ouvertüre. Dazwischen machte Georg Kulenkampff nun auch die Frankfurter mit dem herrlichen Gedicht des Schumannschen Violinkonzertes bekannt. Der Beifall für die Dresdener und den Meistergeiger kannte keine Grenzen.

Sehr reizvoll zusammengesetzt sind die Kammermusikabende des „Museums". Auch der Besuch läßt diesmal nichts zu wünschen übrig. Zwei Abende, die allen unvergeßlich bleiben werden: die geschlossene Wiedergabe der Präludien und Fugen aus dem ersten Teil des „Wohltemperierten Klavier" durch Edwin Fischer (wobei man die Chopin-Zwischenspiele gern mit in Kauf nahm). Einen reinen Liederabend bestritt die hochbegabte, bis zum Kern ihrer Gesänge vordringende Stuttgarter Altistin Lore Fischer, die von Hermann Reutter mit einer schlechthin nicht zu überbietenden Anpassungsfähigkeit begleitet wurde. Schließlich noch ein Konzert der Kammermusikvereinigung der Berliner Philharmoniker, die Schuberts Oktett und (gemeinsam mit dem Pianisten Heinz Schröter) das Forellenquintett in prächtiger klanglicher Ausgewogenheit vortrugen. Zwei Stunden beglückender Romantik und erlesenen Zusammenmusizierens.

Zu den erfreulichsten Eindrücken des Frankfurter Musiklebens zählen immer wieder die Abende des „Arbeitskreises für neue Musik". Dank der straffen organisatorischen Leitung Gerhard Frommels hat dieser Kreis jetzt bereits sein viertes anspruchsvolles Winter-Programm ankündigen können. In Gemeinschaft mit der „Schweizer Gesellschaft" und dem Schweizer Konsulat wurde das erste Konzert als Schweizer-Abend veranstaltet, ein Querschnitt durch das zeitgenössische Schaffen des benachbarten Landes, der von Schoeck bis Honegger eine große Zahl bekannter Komponisten berücksichtigte. Uns blieb in der ausgezeichneten Wiedergabe des Pianisten Prof. Walter Frey und der Sopranistin Alice Frey vor allem Klavierwerke von Brunner und Schultheß sowie die (bereits bekannten) Gesänge aus dem „Wandsbecker Liederbuch" von Schoeck, wahre Meisterstücke seelischer Einfühlung, haften. Dr. Willi Schuh hatte den Abend mit einem aufschlußreichen Überblick über die zeitgenössische Schweizer Musik eröffnet.

Das nächste Mal waren Mainzer und Darmstädter Sänger beim „Arbeitskreis" zu Gaste: der von Hans Kuhnert zielbewußt geleitete Mainzer Madrigalchor am Peter Cornelius-Konservatorium bot neue a-cappella-Chöre von Sutermeister, Distler, Pepping und Hiege, indessen sich Susanne Horn-Stoll mit ihren schönen Stimmitteln für Gesänge Armin Knabs und Hans-Oscar Hiege einsetzte. Für die Sänger, den Chor und die Solistin, bedeutete die Durchführung dieses Programms eine musikalische und geistige Leitung, die nicht hoch genug angerechnet werden kann. Helmut Walcha steuerte überdies die zuchtvoll gestaltete Orgel-Fantasie „L'homme armé" von Joh. Nep. David bei.

Das Übrige kann mit wenigen Worten berührt werden. Das Frankfurter Lenzewski-Trio (mit Heinz Schröter am Klavier) hat seinen Beethoven-Zyklus in spürbarem Crescendo abgeschlossen. Das Stross-Quartett ist mit seiner Folge mit sämtlichen Quartetten des Meisters beim dritten Abend angelangt, es sind Stunden ungetrübten Genusses. Der Name Cortot genügte, um den großen Saalbau-Saal bis zum letzten Platz (selbst das Podium war besetzt) zu füllen. Sein Schumann- und Chopin-Spiel ist ein Wunder an Klangpoesie und Spielkultur. Auch Eduard Erdmann hatte mit seinem Meisterklavierabend stürmischen Erfolg, besonders mit der *fis*-moll-Sonate von Brahms, die man noch nie in solcher inneren Größe gehört zu haben schien. Ein Klavierabend der jungen Gisela Sott lenkte aufs neue die Aufmerksamkeit auf ein glänzend veranlagtes Talent, das zu immer größerer Freiheit der Nachgestaltung gelangt. (Man hörte von ihr unter anderen die Uraufführung einer formklaren, wenn auch etwas unbekümmert entworfenen Sonate von Hugo Puetter.) Zwei Lieder- und Arienabende, von denen jeder auf seine Art die Hörer zu Bewunderung hinriß, waren schließlich die Konzerte von Sigrid Onegin und Erna Sack.

Ernst Krause

Kassel

Konzerte. Eine Hochflut von Konzerten drängte sich in den ersten beiden Monaten der neuen Spielzeit zusammen, die durchweg gut, in einigen Fällen sehr gut besucht waren. Im vollbesetzten Festsaal der Stadthalle gab Erna Sack ihren ersten Lieder- und Arienabend. Sie erreichte mit dem viergestrichenen *C* dieselbe staunenswerte Höhe, die Mozart an der Sängerin Bastardella festgestellt und im Briefe an seine Schwester mit Noten belegt hat. Sigrid Onegin holte sich ihren stärksten Erfolg mit Schuberts Erlkönig; am Flügel Hermann Reutter (Frankfurt a. M.), dessen Einfühlen, Untermalen und Mitgestalten zu einem Erlebnis wurde. Ein italienisches Gastkonzert führte Sänger mit klingendem Namen nach Kassel, den Heldentenor Aldo Tamagni, den Baritonisten Domenico Marabottini vom Teatro S. Carlo di Napoli, am Klavier Prof. Renato Virgilio, einstiger Begleiter Carusos.

Auf instrumentalem Gebiet beherrschten die Pianisten weithin das Feld. Lubka Kolessa, Claudio Arrau, Josef Pembaur und Raoul Koczalski gaben eigene Abende. Anna Antoniades wurde durch Prof. Robert Heger in dem von ihm geleiteten Reihenkonzert als Beethoven-Interpretin eingeführt. Richard Laugs nahm nach Beethovens sämtlichen Klaviersonaten ein ähnliches Riesenwerk in Angriff. An fünf Abenden, von denen er drei bereits absolvierte, bringt er das gesamte Klavierschaffen von Brahms! Und zwar auch hier wieder mit untrüglicher Sicherheit frei aus dem Gedächtnis! Die Neigung, sich in den Dienst eines einzigen Meisters zu stellen, beherrschte auch die Jahresarbeit des Schroeder-Quartetts, das nun, nach mehr als fünfundzwanzig eigenen Konzerten, über die technischen und gestalterischen Kräfte verfügt, um Beethovens sämtliche Streichquartette in einer Folge von fünf Abenden herauszubringen. Mit anspruchsvollem Programm stellte sich das ausgezeichnete Strub-Quartett vor. Das Kromer-Quartett veranstaltete im Staatstheater eine Joseph Haas-Morgenfeier, die das Bild des in Kassel ganz besonders gefeierten Komponisten durch ein entzückendes Divertimento, durch ein großes Streichquartett, durch Oboensoli und Lieder ergänzte, die Anny v. Stosch sang und Joseph Haas begleitete. Eine andere Morgenfeier galt dem Gedenken Ludwig Spohrs. Dr. Robert Laugs, das Staatsorchester, Kammersängerin Anny v. Stosch und Prof. Robert Reitz (Weimar) (mit Spohrs Originalgeige!) setzten sich für den einst in aller Welt geehrten, und nun selbst in Kassel auffällig vernachlässigten Meister ein.

Die beiden ersten Reihenkonzerte des Staatstheaters leitete Dr. Robert Laugs, das dritte Prof. Robert Heger. Man würde durch diese vornehmsten Veranstaltungen Kassels mit neuen Namen bekannt, dem Geiger Prof. Wilhelm Stroß, der Sopranistin Jo Vincent und der schon genannten Anna Antoniades. Im Bußtagskonzert faßte Dr. Robert Laugs Mozarts letzten, von Todesahnungen erfüllten Gesang, das Requiem, und Bruckners erstes großes Chorwerk, die *d*-moll-Messe, zusammen; für den Konzertchor des Lehrergesangvereins eine fast über Menschenkraft hinausgehende Aufgabe. Unter den Solisten war Helene Fahrni die Überraschung des Abends. Ein besonderer Erfolg Laugsschen Chorschaffens war das Konzert des Lehrergesangvereins mit Gertrude Pitzinger in der ausverkauften Stadthalle. Dem Konzertring der NS.-Gemeinschaft KdF. war es zu danken, daß das Reichs-Symphonieorchester unter Leitung von Franz Adam in Kassel gehört werden konnte. Glucks „Orpheus" wurde mit dem Baritonisten Horst Euler in einem „Gemeinschaftskonzert" aufgeführt, das Adolf Maser leitete und an dem siebenhundert Chorsänger und Jugendliche erfolgreich beteiligt waren.

Dem Vorbild anderer Städte folgend, hat auch Kassel „Konzerte junger Künstler" eingerichtet, deren erstes die angehende Pianistin Eveli Laugs, Tochter des bekannten Kapellmeisters, ferner einige Sängerinnen, darunter die mit seltener Höhe begabte Koloratursopranistin Elfriede Ehrhardt herausstellte, an der man nur bedauern muß, daß Kassel nicht die Gelegenheit bietet, Begabungen bis zur letzten künstlerischen Reife zu bringen.

Bartholomäus Ständer

Mannheim

Konzerte. Hier grünt und blüht es mit einer Üppigkeit, wie selten zuvor. Die von Karl Elmendorff geleitete dritte Akademie brachte neben Bizets reizvoller „Kleinen Orchester-Suite" (Kinderspiele) wieder einmal Berlioz' „Phantastische Symphonie", während Alfred Cortot mit der Durchführung von Chopins *f*-moll-Konzert erstmals hier eine Probe seiner feingeschliffenen Kunst gab. Das erste der neu ins Leben gerufenen städtischen Kammerorchesterkonzerte (sieben sind vorgesehen) vermittelte unter Dr. Cremers umsichtiger Führung die Haydn-Symphonie und „Respighis Antiche

danze ed arie", ferner Mozarts c-moll-Klavierkonzert und Jean Francaix' spritzig-geistvolles „Concertino", meisterlich bezwungen von Richard Laugs.

Starken Erfolg hatte das neu gegründete Korn-Quartett mit Werken von Ravel, Wolf und Grieg. Ihre Visitenkarten gaben ab: das prachtvoll zusammenmusizierende Leipziger Gewandhaus-Quartett im zweiten Kammermusikabend der NSG. „Kraft durch Freude", dann der spanische Geiger Juan Manén, der ungarische Pianist Julian v. Karolyi und der Ludwigshafener Beethoven-Chor mit einer ganz hervorragenden Auslegung von Verdis „Requiem". Der neu gegründete Volkschor bestand unter Max Adams Leitung seine Feuerprobe mit einer abgerundeten Aufführung von Max Bruchs „Lied von der Glocke", während der Lehrergesangverein Mannheim-Ludwigshafen sein fünfzigjähriges Bestehen mit Beethovens „Neunter" festlich beging. Musikalischer Betreuer war Dr. Cremer. Das mit Erika Müller, Irene Ziegler, Franz Koblitz und Fritz Seefried (sämtlich aus Mannheim), besetzte Quartett konnte nur bedingt bestehen.

Die Hochschule für Musik ist nunmehr in ihr neues Heim (ehemalige Börse) übergesiedelt. Wahrlich ein ganz prächtiges Heim, ausgestattet mit allen Errungenschaften der Neuzeit. Nichts ist vergessen. Alle Räume machen bei aller Einfachheit der inneren Ausgestaltung einen ungemein vornehmen, fein abgestimmten Eindruck. Die Anstalt, mit zur Zeit etwa 750 Studierenden, dürfte auch mit diesem Gebäude kaum ihresgleichen in Deutschland haben. Ist es erst einmal ausgebaut (ein zweiter Konzertsaal für 800—1000 Personen folgt noch), so wird sie unbedingt führend sein. Mit ihrem ersten Orchesterkonzert und einer lebendigen Wiedergabe von Dittersdorfs komischer Oper „Doktor und Apotheker" gab die Schule zwei erneute wertvolle Proben einer zielbewußten und ersprießlichen künstlerischen Arbeit, ein Lob, das in diesen beiden Fällen vorwiegend Direktor Rasberger zukommt.

Oper. Als zweite Neuheit schenkte die Theaterleitung Rudolf Kattniggs Operette „Der Prinz von Thule", textlich wie musikalisch unbedeutend. Vorgesehen ist im Jahresspielplanentwurf nach mehrjähriger Pause Wagners „Ring". Als erste Neueinstudierung (nicht neu inszeniert) reichte man die „Götterdämmerung", mit welcher vor zwei Jahren Karl Elmendorff hier seine ersten Lorbeeren errang. Dieses Hintenanfangen berührt seltsam. Orchestral erreichte der Abend festlichen Charakter. In diesen Bezirken ist Elmendorff zuhause. Hier geht er ganz auf. Es gab erlesene Feinheiten und mitreißende Ballungen und Steigerungen. Das blendend spielende Orchester war ihm eine ebenso willige wie hingebungsvolle Gefolgschaft. Unterschiedlich die Leistungen der Solisten. Auf der Höhe Irene Zieglers Waltraute, Heinrich Hölzlins Hagen und W. Trieloffs Alberich, stimmlich matter als gewohnt Erich Hallstroems Siegfried, stark im Kommen Rose Hußkas Brünnhilde und Hans Schweskas Gunther. Bei der Regie war nach wie vor nicht im Sinne des Meisters „Götter- und Weltende".

Um eine zum größten Teil sehr gelungene Neueinstudierung und Neuinszenierung von Lortzings „Wildschütz" bemühte sich Kapellmeister Dr. Cremer redlich. Glänzend die Regie Curt Becker-Huerts, sehr gut Irene Zieglers Gräfin und Theo Lienhards Graf, befriedigend Erika Schmidts Baronin, Hildegard Rößlers Gretchen und Franz Koblitz' Baron. Höchst geschmackvoll waren die Bühnenbilder Ernst Bekkers.

Michael Thumann

Weimar

In den ersten drei Monaten des neuen Spieljahres war besonders wichtig ein Konzert der Staatskapelle (Leiter Generalmusikdirektor Sixt), in dem, neben Werken von Graener und Ravel, solche von jüngeren deutschen Meistern zum erstenmal aufgeführt wurden. Die Toccata von Kurt Rasch (op. 27), ein sehr eindrucksstarkes Werk, heldisch, herb, kantig, ohne viel Zugeständnisse an das Lyrische, namentlich in den beiden ersten Teilen originell und von packender Größe, machte den Anfang und zeigte — vorzüglich geleitet und gespielt — zugleich das hervorragende technische Können ihres Schöpfers. Curt Rückers „Symphonischer Prolog für Orchester" ist weniger straff zusammengefaßt, lyrischer, weicher, zerfließender, aber ebenfalls wirkungsvoll. Als auffallende Erscheinung zeigte sich in diesem Konzert auch Marianne Krasmann, die Gieseking-Schülerin, die das anspruchsvolle Rachmaninoff-c-moll-Konzert ausdrucksschön und mit glänzendem Elan spielte und sich damit den beiden Klaviergrößen, die wir in diesen Wochen noch hörten, dem abgeklärten großen Meister Lamond und der genialen Poldi Mildner, würdig an die Seite stellte.

Aus den Künstlern der zahlreichen bedeutungsvollen Opernaufführungen seien, um nur einige zu nennen, Ernst Otto Richter als meisterlicher Figaro und Lea Piltti als Rosine (in Rossinis „Barbier"), die neue Sopranistin Annelies Kupper als auch in der Erscheinung bezaubernde Aida, Karl Heerdegen als machtvoller Amonasro und Kurwenal, der Baßgewaltige Xaver Mang als Ramphis und die Hochdramatischen Willy Störring und Käte Sundström als Tristan und Isolde hervorgehoben. An einem eindrucksvollen Tanzabend (Leiter Andreas Volpert, der neue Ballettmeister) fiel Julius Weismanns herrliche Musik zu dem Totentanz „Landsknechte" auf, mit der sich auch die — gewiß in ihrer Art köstliche — Tschaikowskysche Nußknacker-Suite nicht messen konnte.

Viel Reizvolles brachte die Kammermusik. Das Reitz-Quartett hatte mit Mozart, Schubert und Hugo Wolf einen großen Abend. Die Professoren Julius Dahlke und Walter Schulz boten wertvolle Violoncellokunst, darunter die erst kürzlich herausgebrachte klangvolle und leidenschaftlich bewegte d-moll-Sonate des jungen Max Bruch und eine sehr feingeschliffene, interessante Suite (in h-moll) von Edmund Schröder (Berlin). Prof. Müller-Crailsheim und Konzertmeister Andrä von der Staatskapelle spielten — ebenfalls sehr verdienstlich und mit gleich bedeutendem Können — an zwei Abenden (ein dritter folgt noch) Bachsche Sonaten, Suiten und Partiten für Violine und Violoncello allein. Im Foyer des Nationaltheaters erklang unter anderem das Schubertsche Oktett (wundervoll vor allem das Spiel des Klarinettenmeisters Dose). In der Herderkirche gab es wieder (mit immer mehr zunehmender Hörerschaft) Bach-Kantaten, diesmal von Brandenburgischen Konzerten umrahmt, und — unter Leitung des sehr verdienten Musikdirektors Thiele, die großartige, leider viel zu selten gebrachte Bachsche „Trauerode". Auch bot Joh.-Ernst Koehler an der Orgel neue Bach-Offenbarungen.

Eine Sensation erlebten wir in der Musikhochschule. Die fünfzehnjährige Geigerin Hedi Gigler aus Graz spielte an einem Brahms-Abend mit glänzender Technik, sprühendem Temperament und auch (soweit das ihre Jugend zuließ) tiefem Empfinden das Brahmssche Violinkonzert, an das sich doch sonst nur fertige Meister mit Erfolg heranwagen. Die wertvollste Unterweisung hat die junge Künstlerin wohl durch Marie Röger-Soldat, die geniale Geigerin und Brahms-Freundin, erfahren, von der sie noch besonders in die Geheimnisse dieses schweren Werkes eingeweiht wurde. Wenn nicht alles trügt, haben wir es hier mit einer Urbegabung zu tun, die in unserer Zeit besonders begrüßenswert ist.

An diesem Brahms-Abend, der auch die Leistungen unserer Hochschüler auf erfreulicher Höhe zeigte, gab es noch eine zweite Überraschung: Es kamen die beliebtesten Liebeslieder-Walzer mit Orchesterbegleitung, also nicht in der Originalfassung mit Klavier, zum Vortrag. Brahms hat die Begleitung selbst auf Orchester übertragen. Aber seit der Uraufführung im März 1870 (in der Berliner Hochschule unter Rudorff) ist diese Fassung, trotz des damaligen großen Erfolgs, nicht wieder zur Aufführung gekommen. Es sind seitdem also über achtundsechzig Jahre vergangen. Hochschuldirektor Prof. Oberborbeck — ein auserwählter Chordirigent — brachte mit seinem Chor und dem feingestimmten kleinen Orchester die Lieder zu schönster Wirkung. Viel Freude machte auch — neben anderem — Mozarts von begabten Hochschülern mit Hingebung gesungener und gespielter „Schauspieldirektor".

In einem eigenen Lieder- und Arienabend glänzte Lea Piltti, und ebenfalls gefeiert wurde der Baritonist Rudolf Bockelmann, nur sang er leider nach Liedern von Schubert, Wolf und Liszt (ausgezeichneter Begleiter Kapellmeister Albert Müller) im zweiten Teil des Konzertes, statt neuer Lieder, nach denen man sich sehnte, mit großem Orchester den Wahnmonolog des Sachs und Wotans Abschied. Dazu erklang noch das Meistersinger-Vorspiel. So schön das alles ist und so herrlich er sang, es kam ein Zwiespalt in das Konzert, der zu bedauern war, ganz abgesehen davon, daß diese Sachen, vom Meistersinger-Vorspiel abgesehen, nicht in den Konzertsaal gehören.

Dr. Konrad Huschke

Aus dem Berliner Musikleben

Wenn man grundsätzlich die Frage offen läßt, ob unsere großen Chorvereinigungen in der bis dato üblichen Besetzung Bachs kammermusikalisch getönte Chorwerke darstellen sollen, ist der Aufführung der drei ersten, das Wesentliche der Weihnachtsgeschichte enthaltenden und einen heutigen normalen Konzertabend genügend ausfüllenden Kantaten des Weihnachtsoratoriums durch den **Philharmonischen Chor** höchstes Lob zu zollen. Günther Ramin hat den geschmeidig folgenden, auch im Klang jungen Chor fest in der Hand. Lebendige und zugleich innerliche Versenkung in Bachs Geist ist als Merkmal dieser stimmungsvollen Darstellung zu rühmen. Als Instrumentalkörper stand dem Leiter das willige Landesorchester mit seinen zahlreichen trefflichen Einzelspielern zur Seite, denen sich als Gast von den Philharmonikern der genußsam blasende Bach-Trompeter Paul Spörri zugesellte. Das schön aufeinander abgestimmte Soloquartett wurde gebildet aus dem schlanken Sopran Hilde Wesselmanns, Lore Fischers sattem Altklang, Heinz Matthéis die Schwierigkeiten der Evangelistenpartie anerkennenswert bezwingendem Tenor und

Horst Günthers ausdruckskräftigem Baß. Die Orgel wurde von Fritz Kohlhase verständnisvoll betreut, das Cembalo, zu dessen Verwendung sich Ramin bekennt, von Hans Heintze.

Nachdem Alfredo Casella kürzlich als Dirigent und Orchesterkomponist in der Reichshauptstadt verdiente Erfolge errungen hatte, bot eine Veranstaltung der Berliner Konzertgemeinde Gelegenheit, das Porträt dieses Künstlers durch seine Tätigkeit als Kammermusikspieler und -Komponist zu ergänzen. Sein **Trio Italiano** mit den vorzüglichen Streichern Poltronieri (Violine) und Bonucci (Violoncello) brachte zwischen dem zuchtvoll musizierten Geistertrio von Beethoven und einem gar zu unproblematischen, romantisch sinnenfrohen Trio von Pizzetti Casellas in diesem Jahr entstandene „Sonate a tre" op. 62 zur Erstaufführung in Deutschland. Ähnlich wie das kürzlich im Deutschlandsender uraufgeführte sehr starke „Konzert für Orchester" hat es auf geweiteter diatonischer Ebene kraftvollen Bewegungsausdruck in gewisser Verwandtschaft mit dem von Strawinsky befruchteten „motorischen Gegenwartsstil". Der vom Komponisten selbst dargestellte Klavierpart gibt in häufigen Akkordballungen den rhythmisch-klanglichen Unterbau. Im Mittelsatz bricht freilich der Italiener voll und ganz durch: hier haben die Streicher Gelegenheit, sich nach Herzenslust auszusingen. Das sich vielleicht nicht „auf Anhieb" erschließende Werk fand bei den dankbar bestrebten Hörern der Konzertgemeinde freundlichen Widerhall.

Es ist schwer, bei einem Klavierabend **Elly Neys** nicht oft genug Gesagtes zu wiederholen. Mit Beethoven und Schubert ließen sich in der ansehnlich gefüllten Philharmonie ihre Anhänger und Anhängerinnen beglücken. Wiederum war der Wandlungsreichtum ihrer Ausdrucksformung zu bewundern. Stärker und innerlicher noch als der titanenhafte Überschwang, mit dem die Künstlerin das Pathos Beethovens nahezurücken bestrebt ist, berührt das unbeschreiblich leicht wirkende, hauchzarte Perlen der Töne in graziösen Werken Schuberts, von denen sie dann auch Zugaben über Zugaben spenden mußte, um sich von ihren Bewunderern die Freiheit zu erkaufen.

Ein ungarischer Abend der rührigen **Gemeinschaft junger Musiker** gab dankenswerterweise dem in Berlin ansässigen Pianisten Pál Kiss Gelegenheit, eine interessierte Öffentlichkeit von dem heutigen Stand seines Könnens zu unterrichten. Man darf wohl sagen, daß man Bartóks und Kodálys aus echtem Volksboden erwachsene Klaviermusik kaum jemals in solcher technischer wie geistiger Vollendung hat spielen hören. Pál Kiss scheint Schwierigkeiten technischer Art nicht zu kennen: das bewies auch ein zu Unrecht gewöhnlich gegenüber den Rhapsodien vernachlässigtes echt ungarisches Capriccio von Liszt. Hier ist eine ganz große Begabung herangereift, die ein Recht darauf hat, gehört zu werden. Ebenso überzeugend wie als Einzelspieler wirkt der Kammermusikpartner Pál Kiss. Mit ihm musizierte an Stelle des erkrankten Tibor de Machula Konzertmeister Bernhard Günther von den Hamburger Philharmonikern edel im Ton und dieser oft eigenartigen Musik ebenfalls innerlich verbunden eine rhapsodisch freie Violoncellsonate von Kodály. Der nur kurze, aber inhaltlich reiche Abend stellte dem künstlerischen Wirken der Gemeinschaft junger Musiker wieder das beste Zeugnis aus.

Das letzte vorweihnachtliche **Konzert junger Künstler** (Gemeinnützige Einrichtung der Reichsmusikkammer und der Reichshauptstadt) ließ als Abschluß der ersten Hälfte dieser Konzertreihe sehr beachtliche Leistungen erkennen. Die aus zahlreichen Hochschulveranstaltungen bekannte junge Sopranistin Carola Behr bot, von Wolfram Röhrig sicher und zurückhaltend begleitet, mit anmutigem Vortrag Gesänge aus Wolfs Italienischem Liederbuch und Weihnachtslieder von Cornelius und Trunk. Sie weiß schon heute die Möglichkeiten ihrer sicher geschulten Stimme geschmackvoll einzusetzen. Als große Seltenheit unserer Konzertprogramme bekam man an diesem Nachmittag ferner Max Regers Schwanengesang, das in weichen Farben vielfältig gebrochene Klarinettenquintett, zu hören. Der seinem Instrument glockig-plastische Töne entlockende vortreffliche Klarinettist Hans Joachim Wentzel und die vier Streicher Gerhard Rüchel, Karl Heinz Schultz, Arthur Meyer, Hans Joachim Pistor ließen unter liebevollem Auskosten der zahlreichen lyrisch verhaltenen Episoden dem wundersamen Werk eine ansehnliche Wiedergabe zuteil werden.

Dr. Richard Petzoldt

Am 5. Klassischen Abend des Philharmonischen Orchesters umrahmten unvergängliche Schöpfungen der Romantik (*h*-moll-Symphonie von Schubert) und der Klassik (Beethovens *D*-dur-Symphonie und 3. Leonorenouvertüre) ein romantisches Werk, das von Spuren der Verwitterung nicht ganz frei geblieben ist (Webers ritterliches und „brillantes" Konzertstück in *f*-moll). Bis zu welchem Grade sich **Hidemaro Konoye**, der Dirigent des Abends, in diese ihm, dem Japaner, ursprünglich fremden Welten zu versetzen weiß, erfüllt uns immer wieder aufs neue mit Bewunderung. Er geht den Weg des Verständnisses, den seine musikalische Erziehung in Deutschland einst angebahnt hat, mit steigender Sicherheit. Die von genauester Partiturkenntnis zeugende Ausdeutung Hidemaro Konoyes kommt nach meinem Empfinden dem Wesen Beethovens näher, als der Romantik Schuberts, der er empfindungsmäßig ferner steht. Helmut Hidegheti entfaltete, vom Orchester auf das geschmeidigste begleitet, im Konzertstück von Weber, dessen ritterlichen Ton er mit feinem Verständnis traf, seine bedeutende Virtuosität. Er wurde, gleich dem japanischen Gast, lebhaft gefeiert.

Der Chor und das verstärkte Kammerorchester der **Staatlichen Hochschule für Musik** bereitete den drei ersten Kantaten, die den Kern des sogenannten Weihnachtsoratoriums von Bach bilden, eine nach Maßgabe der zur Verfügung stehenden musikalischen Kräfte würdige Aufführung. Die im Chor erreichte Einheitlichkeit in Klang und Ausdruck zeugte von gründlichen Proben. Neben dem jauchzenden Eingangschor der 1. Kantate waren besonders die lebendig charakterisierten Choräle von eindringlicher Wirkung. Für den Evangelisten setzte kein Geringerer als Georg A. Walter seine vorbildliche Stilkunst ein. Von den jungen Gesangssolisten zeichnete sich Erwin Deblitz durch den Wohllaut und die Ausdrucksfähigkeit seines vortrefflich durchgebildeten Basses aus. Adelheid Dihle sang die Sopranpartie mit wohlgeschulter, klarer Stimme und verständnisvoller Auffassung, während Sieglinde Hopf ihren gehaltvollen Alt am freiesten in der innigen Schlummerarie der 2. Kantate entfaltete.

Berthold Schwarz (Orgel) und die von **Kurt Thomas** geleitete Kantorei an der Staatlichen Hochschule für Musik bestritten einen, alter und neuer Weihnachtsmusik gewidmeten Abend in der Werderschen Kirche. Der Organist trug ein Präludium nebst Fuge von Bach klar und kraftvoll, mit der gebotenen Zurückhaltung in der Registrierung vor, während er als Ausdeuter einer lieblichen „Aria pastoralis variata" von F. X. Murschhauser einen eindrucksvollen Wechsel zarter Klangfarben bevorzugte. Die Kantorei, deren hohe künstlerische Leistungsfähigkeit sich wiederum im stilreinen A cappella-Vortrag von Chören alter Meister (Leonhard Schröter und Heinrich Schütz) überzeugend offenbarte, widmete sich einigen meisterlich gestalteten Sätzen, darunter dem zart-innigen, herrlich sich entfaltenden „In dulci jubilo" aus dem „Weihnachtsoratorium" von Kurt Thomas. Sie gehören in ihrer Innerlichkeit und Empfindungsreinheit zu dem Wertvollsten, was uns die Gegenwart auf dem Gebiet der Weihnachtsmusik beschert hat.

Adolf Diesterweg

In dem **4. Philharmonischen Konzert** erfüllte Wilhelm Furtwängler einmal den Wunsch nach moderner Musik, der gewiß nicht von der Mehrheit, aber von der Minderheit um so heftiger gestellt wird. Freilich stammte diese moderne Musik von keinen lebenden Meistern mehr. Ja, César Francks Symphonische Variation für Klavier und Orchester empfinden wir trotz aller Anerkennung des musikantischen Flusses doch schon ein wenig als gestrig. Im Grunde blickt ja auch der „Kuß der Fee" von Igor Strawinsky, ein Werk, das vor genau zehn Jahren entstand, nach rückwärts. Es entstammt jener Spätzeit Strawinskys, in der seine französische Feinheit dem russischen Ungestüm überlegen wurde. Auch ist dieses Divertimento eben Ballettmusik. Man muß sie getanzt erleben, um sie ganz nachempfinden und verstehen zu können. Das dritte „neue" Werk war Ravels Klavierkonzert für die linke Hand. Vielleicht könnte man die Klavierwerke für eine Hand mit dem Torso der Bildhauerkunst vergleichen. Aber der Reiz des Torsos besteht in einer Verdichtung auf das Wesentliche. Ein menschlicher Schädel tritt unter Umständen ohne Gliedmaßen wie Hände und Füße noch reiner vor uns. Von einer solchen Sammlung auf das Wesentliche kann aber bei einem Klavierwerk für die linke Hand keine Rede sein. Hier ist diese Beschränkung eine Verkümmerung der Ausdrucksmöglichkeit. Es bedeutet eine künstliche Erschwerung, die durch besondere Kniffe und Fertigkeiten vom darstellenden Künstler erst wieder ausgeglichen werden muß. Warum ein Pianist, dem das Schicksal beide Hände gelassen hat, solche Werke spielt, ist eigentlich nicht recht einzusehen. Gewiß würde eine Fassung für zwei Hände dem starken, klaren und fesselnden Werk viel breiteren Eingang bei uns verschafft haben. Alfred Cortot spielte diese Erstaufführung mit vollendeter Meisterschaft in jeder Beziehung. Zum Ausgleich für die, wenn auch noch so gemäßigten, „neuen" Werke bot Furtwängler außer der reizenden Haydn-Symphonie „Die Uhr" noch zwei Ouvertüren, und zwar die dritte Leonorenouvertüre und die zum Fliegenden Holländer. Dieses Programm mit sechs verschiedenen Werken beherzigte den Grundsatz: „Wer vieles bringt, wird jedem etwas bringen." Furtwängler wurde mit seinem unvergleichlichen Orchester wieder begeistert gefeiert.

Auch der **Deutschlandsender** bot eine Stunde neuer Musik. Wilhelm Malers „Flämisches Rondo" ist ein Stück in bunten Farben. Es dauert beinahe eine halbe Stunde lang. Die ungemein polyphone Tonsprache bemüht sich, die reiche Fülle des flämischen Lebens zu zeichnen. Das Verständnis des Werkes setzt beim Hörer ziemlich viel voraus. Noch schwerer macht es uns der Wiesbadener Franz Flößner mit seinem Konzert für Klavier und Orchester. Obwohl man in der Ansage darauf hingewiesen wurde, daß das

Werk streng aus einem einzigen Keim entwickelt sei, wollte es beim ersten Hören doch nicht gelingen, diesen Keim in den brausenden Tonfluten zu entdecken. Vorerst hörte man nur eine Folge glitzender Einzelheiten. Man kann die Haltung dieses Werkes kaum deutlicher kennzeichnen, als mit der Feststellung, daß Werner Ecks darauf folgende Zaubergeigen-Ouvertüre als ausnahmsweis klares und schlichtes Werk wirkte. Daß wir diese drei neuen Kompositionen kennenlernen durften, verdanken wir dem strebsamen Deutschlandsender-Orchester unter seinem Stabführer Karl List.

Neue Musik hörten wir auch in einer **Stunde der Kirchenmusik** im französischen Dom, und zwar erklangen Werke von Bräutigam, Distler, Micheelsen, Spitta, Bresgen, Thabe und Thomas. Hier fällt auf, in wie hohem Maße sich alle diese Werke auf einer Linie bewegen. Sie alle hängen einer Richtung an, bei der der Persönlichkeitsausdruck entschieden hinter den Stilausdruck zurücktritt. Dies kann als Abkehrung von einem überzüchteten Persönlichkeitskult angesehen werden. Man könnte darin aber auch Persönlichkeitsarmut erkennen. Die Gesangswerke machen es uns übrigens durchweg leichter. Während die Orgelwerke von Hans Jörgen Ziehm gespielt wurden, sang die Kantorei der Hochschule für Musik die Vokalwerke und zwar mit einer wunderbar gepflegten Leichtigkeit im Stimmansatz, die den Hauptreiz dieser Singegemeinschaft ausmacht.

Zum dritten Male neue Musik bot wiederum der **Deutschlandsender.** Allerdings war es eine noch gemäßigtere Moderne, die wir da zu hören bekamen. Graeners Turmwächterlied ist wohl eines seiner innerlichsten Werke. Ohne irgendwie programmatisch gebunden zu sein, lebt darin die Reinheit und Geistigkeit des zugrunde liegenden Gedichtes von Goethe. Die 5. Symphonie von Sibelius steht dieser Schaffensweise äußerst nah. Das ist auch kein Zufall, denn Graener und Sibelius sind Generationsgenossen. Sicher hat einer vom andern beim Schaffen dieser Werke nichts oder nur wenig gewußt. Aber das Gesetz, nach dem sie angetreten, war eben für beide das gleiche. Hermann Stange bot diese Werke an der Spitze des Deutschlandsender-Orchesters in der bekannten gediegenen und ehrlichen Art. Friedrich Herzfeld

Das 5. Abonnementskonzert des **Philharmonischen Orchesters** zeigte Eugen Jochum am Pult als überzeugenden Anwalt zweier so verschiedener Welten wie Mozart und Brahms und mit Georg Kulenkampff zusammen als Förderer zeitgenössischer Musik, des Konzerts für Violine und Orchester von Karl Höller. Das für die Violine dankbar und virtuos geschriebene und phantastisch instrumentierte Werk des letzteren ist im ersten der beiden heiter und prächtig musizierenden Ecksätze am klarsten und hat im langsamen Mittelsatz entrückte Partien, die in Kulenkampff den Spieler fanden, wie überhaupt dieser vornehme Geiger auch alles rein Spielerische zur Stufe des Bedeutungsvollen hob. Die Philharmoniker ließen die Farbenwunder der Partitur in ihrem ganzen verwirrenden Glanz erstehen. In strenger Orchesterökonomie, aber fesselnd durch ihre immer bedeutungsvolle Sprache, stachen Mozarts Symphonie ohne Menuett und Brahms' Zweite dagegen ab. Eigenartig, wie sich hier ein resignierter Mozart und ein vornehmheiterer Brahms begegnen! Jochums Direktion muß strenge Werktreue nachgerühmt werden; „hineingelegt" wurde nichts, aber beider Symphonien eigenstes Leben entfaltete sich unter dem Stab des temperamentvoll Dirigierenden in einer ans Herz packenden Unmittelbarkeit. So gab auch dieser Abend wieder Vielen Vieles, und der Beifall war Dank.

Der Violoncelloabend **Gaspar Cassadò** war, um in sportlichen Ausdrücken zu reden, eine glänzende Verteidigung des Meistertitels. Der sonore, trompeten- und posaunenartige Klang seines Instruments und seine alle Schattierungen vom nebelzarten Pianissimo bis zum heroischen Forte aufweisende Dynamik lassen seine Darbietungen schon rein klanglich zum Genuß werden, der durch ihre allein dem künstlerischen Ausdruck dienende Verwendung noch erhöht wird. Eleganz und edle Männlichkeit sind die Charakteristika seines Spiels. Das klassisch-romantische, als äußerste moderne Spitze Reger einbeziehende Programm gab Cassadò reiche Gelegenheit, seine Interpretationsvielseitigkeit zu zeigen. Wie sehr dem modulationsfähigen Spieler stimmungwechselnde Romantik liegt, bewies Webers Duo concertante op. 47, dessen 2. Satz in schwarz-samtner Tönung mit einer Wolfsschluchtmotiv-Variante anhebt. Willi Hammer (Hamburg) am Flügel war Cassadò ein positiv mitgestaltender Partner.

Elisabeth Meinel, die in der **XI. Stunde der Musik** Schubert-Lieder, von Hans Priegnitz anschmiegsam begleitet, sang, überlege es sich, ob sie nicht nach erfolgter Vergrößerung ihres Stimmvolumens auf junge Naive und Soubrette hinarbeiten will, denn das ist ihr Fach! Die Schubert-Lieder waren ein falscher Griff; sie vertragen es nicht, von einer zu zierlichen Stimme gesungen zu werden, und sei diese auch noch so fein und sympathisch wie im Fall Meinel! „Suleika" geriet daher am besten, während in der „Rastlosen Liebe" die echten Bemühungen um den Ausdruck neben der süßen Stimme nicht ausreichten. Also allen Ernstes: Zerline, Susanna, Papagena, Adele, Sophie — und der Erfolg ist da! Fritz Thöne spielte mit vorbildlicher Akuratesse Mozart und Beethoven, von diesem die schwierigen Bagatellen op. 126. Aber nicht nur die jungen nachschaffenden Künstler waren vertreten, sondern, durch Höllers Streichquartett op. 24, vom Strub-Quartett mit subtiler Meisterschaft und stärkster Einfühlung gespielt, auch die junge Komponistengeneration. Dem Werk merkt man an, daß wir in einer Übergangszeit stehen, aber seine Stilelemente brechen nicht auseinander. Das natürliche, tief empfundene Singen der Instrumente gibt im ausgezeichneten 2. Satz einer spritzigen, wilden Laune Raum. Zwischen den einzelnen Sätzen gar des zum Schluß mit begeistertem Beifall bedachten Werkes schieden sich die Böcke von den Schafen: eine kleine Anzahl Verständnisloser gingen.

Die Pianistin **Elisabeth Meyer** spielte Klassiker, Romantiker und Ravel; Mozart und Beethoven stilistisch und technisch korrekt, aber etwas akademisch, Schumanns Faschingsschwank dagegen mit großer Einfühlung in den Stimmungswechsel, die farbigen Reize des Harmonischen auskostend und bei allem mit der vorher bezeugten Sauberkeit. Die „massima energia" fehlt noch, wird sich aber bei der gesunden, unnervösen Art der Spielerin bald einstellen. Gut war das geschwinde Stakkato-Akkordspiel im Finale vivacissimo. Großen Genuß gewährte auch Ravels plastischperlend gespielte, schön profilierte und mit Duft in der Farbe erfüllte Sonatine. Ernst Boucke

Helene Vierthaler verfügt über eine lebendige Vortragsbegabung und zu kraftvollem Einsatz geeignete Stimmittel. Die Ausbildung der Mittellage zeigt den eigentlichen Mezzocharakter des Materials, das in seiner vor oft metallischer Härte nicht zurückschreckenden Resonanzhaftigkeit bühnendramatische Möglichkeiten nahelegt. Temperament und scharfe Durchprägung des Deklamatorischen unterstützen diese Beobachtung. Für die Intelligenz der Künstlerin sprach schon der Aufbau des Programms, das Schönstes von Schumann, Wolf, Reger und Pfitzner brachte. Die Fähigkeit tonlichen Durchdringens und Steigerns wurde besonders in Regers „Schmied Schmerz" offenbar, doch ergaben sich auch kluge Wirkungen in rein lyrischen Situationen. Raucheisen begleitete mit reicher Erfahrung.

Zu den bedeutendsten der jüngeren Pianistengeneration zählt **Claudio Arrau.** War schon beispielhaft, wie er den Weg vom Wunderkind zum männlich gereiften Künstler fand, so imponierte auch die eiserne Selbstzucht, mit der er seine geistige Persönlichkeit in der Auseinandersetzung mit Gipfelerscheinungen der Musik, mit Bach und Mozart, bildete. Aus der Konzentration des Könnens und Wollens erwuchs die gestalterische Freiheit, die ihn ermächtigte, seinen Stilkreis ständig zu erweitern. Arraus Chopin-Debussy-Abend, von den Hörern jubelnd aufgenommen, war eine Offenbarung der Kunst, auf den Tasten zu singen und zu malen und ihnen jede Gefühlstönung, die zarteste und die gewaltigste, abzugewinnen. Mit tiefster Bewunderung kann man nur von dieser Vollendung des Technischen, dieser musikalischen Erlebnisweite und Magie des Klangausdrucks sprechen. Des Spielers Überlegenheit erlaubte ihm auch, bei Chopin Zeitmaße zu wählen, an denen ein Geringerer scheitern würde.

Der Klavierabend von **Heinz Zimbehl** gab Gelegenheit zu Vergleichen mit seinem Auftreten vor anderthalb Jahren. Noch überwiegt bei dieser sozusagen naturalistischen Begabung der Drang zur Kraftvergeudung und -überspannung: sein heftiges Ungestüm treibt den Spieler zur Bevorzugung wuchtigster dynamischer Ballungen und auch zu allzu scharfem Anziehen schneller Zeitmaße. Klarheit, Gliederung und Ausdrucksfeinheit treten deswegen zurück, wenigstens bei manchen Aufgaben wie bei Beethovens ritterliche Anmut erfordernder *C*-dur-Polonaise und des Meisters Waldsteinsonate, die durch mehr Ruhe im Vortrag nur gewinnen würde. Daß technisch viel heiklere Dinge mit Bravour gelangen — wir denken an Skrjabins pathetischen Flammenhymnus op. 72 und Strawinskys schon hart motorische, von slavischen Vorbildern (Chopin, Mussorgsky, Skrjabin) sich lösenden Etüden op. 7 — zeigte, daß ein virtuoses Können da ist, das nur noch der Zügel bedarf. Auch Seelisches will bei ihm frei werden, wie sich im Mittelsatz der Wandererfantasie Schuberts erwies. Wir hoffen für die geistige Weiterentwicklung dieses stürmischen Talents viel von dem zuchtgebenden Einfluß seines großen Lehrers Claudio Arrau!

Else Blatt veranstaltet in dieser Saison einen Brahms-Zyklus, für eine so energievolle und großzügig disponierende Künstlerin eine dankbare Aufgabe. Die Virtuosität ihres Könnens erprobte die Spielerin in der mit größter Wucht aufgetürmten *f*-moll-Sonate, die freilich auch die präziseste Technik bei so schneller Tempowahl vor Probleme stellt. In dem leidenschaftlichen *g*-moll-Capriccio op. 116 und den Intermezzi op. 117 ließ die Konzertgeberin stärker als je auch Saiten der Innerlichkeit mitsprechen und fand den echt romantischen, blühenden Klavierklang. Starker Beifall.

Dr. Wolfgang Sachse

Deutsches Opernhaus. Norbert Schultzes hier gelegentlich der Uraufführung in Hamburg bereits gewürdigte „Oper für kleine und große Leute Schwarzer Peter" (AMZ. 1936, Nr. 52, S. 804) hat nunmehr dank einer vortrefflichen Erstaufführung unter der Leitung des jungen Komponisten auch in der Reichshauptstadt einen unbestrittenen Erfolg davongetragen. Die Wirkung des trotz mancherlei nicht zu überhörender Anregungen wesentlich selbständigen, mit lebendigem Form- und Klangsinn gestalteten Werkes beruht auf der Harmonie zwischen der dem kindlichen Verständnis angepaßten Handlung und der volkstümlichen Musik, in die sich kein dem Märchenton fremder Klang verirrt. Die Zustimmung, die aus den leuchtenden Augen der kleinen Zuhörer auch dieses Mal strahlte und ihre Patschhändchen in lebhafte Bewegung setzte — die Kinder sind in diesem Fall im Grunde die allein berufenen Beurteiler — macht sich der Kunstbetrachter gern zu eigen. Die reizenden Bühnenbilder nebst der Ausstattung (Paul Haferung) sowie die Inszenierung und Spielleitung (Hans Batteux) wetteiferten darin, ein Märchenreich hervorzuzaubern, wie die kindliche Phantasie es sich erträumt. Vortreffliche künstlerische Kräfte (Lore Hoffmann, Hans Wocke, Eduard Kandl, Valentin Haller und Reinhard Dörr) spielten und sangen sich in die Herzen der kleinen und großen Zuhörer hinein. Noch ist eines zierlichen, eben aufgeblühten „Gänseblümchens" zu gedenken, das inmitten mächtig sich entfaltender „Klatschrosen" einen allerliebsten Reigen tanzte.

Adolf Diesterweg

Aus dem Leipziger Musikleben

Eine wahrhaft köstliche Stunde bereitete Dr. **Edwin Fischer** den Gewandhausbesuchern in einem Konzert mit seinem Kammerorchester. Der besondere Reiz des Abends lag darin, den Künstler einmal nicht nur als Pianisten und nicht nur als überlegenen Maestro al cembalo, sondern als „wirklichen" Dirigenten zu erleben, wozu Beethovens *B*-dur-Fuge op. 133 und Haydns *D*-dur-Symphonie Nr. 104 Gelegenheit gaben. Die Vollkommenheit, mit der Fischer seine künstlerischen Absichten auf den ungemein sensiblen Klangkörper seines Orchesters zu übertragen weiß, ist bewundernswert. In diesem Musizieren vereinen sich echt kammermusikalische Durchsichtigkeit mit einer idealen Verwirklichung der symphonischen Substanz, und höchste Stilklarheit mit einer inneren Lebendigkeit der Ausdeutung, die einem ebenso feurigen wie abgeklärten künstlerischen Temperament entspringt. Selten steht der tiefe Ernst, der in der Haydnschen Partitur beschlossen ist, in einer Ausdeutung des Werkes mit so leidenschaftlicher Eindringlichkeit auf, und doch wird dabei das Klangideal der Wiener Klassik in vollendeter und beglückender Schönheit verwirklicht. Das gleiche gilt für die beiden Mozartschen Klavierkonzerte, die die Spielfolge einleiteten und beendeten. Auch hier wird in beschwingtem Fluß, fern aller übersteigerten Empfindsamkeit, die innere Bedeutsamkeit der Werke in einer Klangform offenbart, in der der singende und virtuos perlende Klavierton — im *Es*-dur-Konzert für zwei Klaviere (K.-V. 365) sekundierte Ferry Gebhardt mit feinem Anpassungsgefühl — mit dem Orchester zu einer prachtvoll ausgewogenen Klangeinheit verschmolz.

Zwei Konzerte der Dante-Gesellschaft vermittelten die Bekanntschaft mit jungen italienischen Instrumentalsolisten von ungewöhnlichem künstlerischem Format: Der Violoncellist **Antonio Janigro** aus Mailand darf sich, obwohl erst zwanzig Jahre alt, schon heute zu der Klasse der internationalen Meisterspieler zählen. Sein prachtvoller, in idealer Weise schlackenfreier Ton und eine schlechthin unfehlbare Technik, die in der Sauberkeit der Doppelgriffe wie in der überlegenen Kunst der Bogenführung keine Grenzen zu kennen scheint, stehen im Dienste einer feurigen Musikalität, die ein klares Stilbewußtsein bei alten italienischen Meistern oder bei Bach im rechten Maß zu zügeln weiß, die sich dann aber in kleineren Stücken moderner Komponisten um so sprühender und dabei mit einem ganz persönlichen Charme entfalten. Mit einer Sonatine von Weber und mit Beethovens „Zauberflöten-Variationen" zeigte der Künstler, daß er auch im kammermusikalischen Bereich ganz in seinem Element ist. Der Dresdner Pianist Hans Richter-Haaser war ihm ein feinfühliger, bei aller Unaufdringlichkeit charaktervoller Begleiter.

Auch der erst achtzehnjährige Florentiner Geiger **Luciano Boni**, der als Preisträger im Wettbewerb des Konservatoriums in Florenz zum weiteren Studium in die Meisterklasse Prof. Davissons nach Leipzig entsandt worden ist, spielt sein prachtvolles Instrument mit der überlegenen Freiheit des geborenen Vollblutmusikers und fesselt sogleich durch einen eigenen sammetweichen Ton und eine phantasievolle Gestaltungskunst, die selbst einen so spröden Vorwurf wie Viottis *a*-moll-Konzert noch mit blühendem musikalischem Leben zu erfüllen weiß. Im übrigen brachte der Abend zwei großartige Leistungen des Orchesters des Landeskonservatoriums unter Walter Davisson: Cherubinis „Anakreon"-Ouvertüre wurde mit sprühender Lebendigkeit und höchster Disziplin in Klang- und Rhythmus gegeben, und nach Tschaikowskys 6. Symphonie erneuerte sich die Begeisterung der Hörer, mit der diese Wiedergabe in dem bereits gewürdigten letzten Konzert des Instituts aufgenommen wurde.

Von den zahlreichen Weihnachts-Musiken in den Leipziger Kirchen, die sämtlich auf einem der großen Tradition der Stadt gemäßen, hohem Niveau stehen, zeichnet sich die in der Universitätskirche stets durch besondere Stimmungskraft aus. Diese erschöpft sich nicht in dem zauberhaften äußeren Bild des mit tausenden von Wachskerzen erhellten Kirchenraums, sondern entspringt vielmehr der in ihrer Art unnachahmlichen Weihe, die von den Darbietungen des **Leipziger Universitätschors** unter Friedrich Rabenschlag ausgeht. In wundersam klarer Tiefe und Reinheit der Empfindung werden hier in einer vollendeten musikalischen Leistung Chorsätze alter und ältester Meister in einer Weise gestaltet, die von einem überwältigend starken inneren Nacherleben durchströmt ist. Zwei Orgelvorträge Heinrich Fleischers gliederten die Chorfolge: Bachs *H*-dur-Phantasie erstand mit eindringlicher Steigerung und das *F*-dur-Pastorale strahlte in feiner barocker Tönung des Klangs allen Zauber weihnachtlicher Innigkeit aus.

Dr. Waldemar Rosen

Westdeutsches Musikleben

Dortmund

Oper. Die Dortmunder Opernspielzeit wurde mit einer Neuinszenierung des „Lohengrin" eröffnet, in welcher sich die neuverpflichteten Mitglieder vorstellten. Die Regie von Dr. Peter Andreas hielt sich im wesentlichen an die Angaben Wagners und war in den großen Ensembleszenen besonders eindrucksvoll, während die Bühnenbilder des neuen Ausstattungsleiters Karl Wilhelm Vogel zu sparsam waren. Der neue Heldentenor Johannes Barton hatte große strahlende Töne, ließ aber in den lyrischen Szenen dynamisch und rhythmisch noch manches in der Tongebung und Gestaltung vermissen. Juliana Döderlein als seelenvoll singende Elsa, Josef Lex als reckenhafter Telramund und Margarethe Ackermann als dämonische Ortrud hatten Format. Zu weich in der Deklamation war der neue Bassist Friedrich Hezel. Unter Dr. Wilhelm Buschkötter, dem jetzigen musikalischen Oberleiter, spielte das Orchester thematisch klar und war zugunsten der Sänger dezent in der Begleitung. Die von Dr. Hans Paulig sorgfältig einstudierten Chöre setzte der Dirigent in den Steigerungen der großen Szenen wirkungsvoll ein. Der auf etwa achtzig Mitglieder verstärkte Chor entschied durch seine herrliche Klangfülle den Erfolg der Aufführung.

Verdis „Traviata" erhielt eine geschlossene Wiedergabe durch eine gute Besetzung, die in der Regie von Willy Moog durch ungezwungenes Spiel und in der musikalischen Einstudierung durch Dr. Paulig zu guten Ensembleleistungen geführt wurde. Elfriede Weidlich fesselte in der Titelpartie durch gepflegten und tonlich edlen Gesang, Heinrich Lichtenberg, im Spiel etwas gehemmt, gefiel stimmlich als Alfred. Karl Leibold, dessen metallischer Bariton als Heerrufer im „Lohengrin" bereits überrascht hatte, lieh dem Vater Germont eine ausdrucksvolle Kantilene.

Überlokale Bedeutung hat der „Zyklus des zeitgenössischen Opernschaffens", mit welchem die Dortmunder Oper betraut worden ist, nachdem sich Generalintendant Peter Honselaers rührig dafür eingesetzt hat. Die deutsche Erstaufführung der Oper „Gloria" von Francesco Cilèa war ein repräsentatives Opernereignis. Der Wechsel von lyrischen und dramatischen Szenen, konfliktgeladenen Dialogen und bewegten Chorszenen ist der Vertonung zugute gekommen. Cilèas Opernmelodie hat romantischen Schwung. Das Orchester ist trotz des großen Apparates durchsichtig, stimmungsreich und edel im Klang. Die musikalische Einstudierung und Leitung Fabio Giampietros (Mailand), hob alle Schönheiten hervor, das Orchester spielte prachtvoll. Als Gloria war Renate Specht gesanglich wie darstellerisch groß, dem Lionetti lieh Philipp Rasp (Köln) seinen edeltonigen Tenor, Karl Leibold hatte als Bardo starke dramatische Momente. Der verstärkte Chor kam zu glänzenden Steigerungen. Auch im Bühnenbild und in der Kostümierung (K. W. Vogel) trug die Erstaufführung ein würdiges Gepräge, der reichfarbigen Musik entsprechend. In den Volksszenen spürte man die geschickte Regie

von Dr. Andreas. Der begeisterte Beifall rief die Darsteller, die Leiter und den anwesenden Komponisten oft hervor.

Die zweite Vorstellung des Zyklus war „Fedora" von Umberto Giordano. Giordanos Musik nähert sich durch einen von charakterisierender Begleitung umspielten Konversationston, der bei gefühlserregten Stellen in ariosen Gesang übergeht, dem realen Dialog. Die fein gearbeitete Partitur des spannenden Werkes lichtete Dr. Wilhelm Buschkötter auf, tönte die lyrischen Stellen warm und trieb die dramatischen Szenen zu wirkungsvollen Steigerungen. Die Inszenierung durch den Oberleiter des Schauspiels, Siegfried Nürnberger, kam einem ausgewogenen Zusammenspiel zugute. Die Titelpartie sang Juliana Döderlein mit seelenvollem lyrischem Ausdruck und affektstarkem dramatischem Vortrag. Ihrem Partner Johannes Barton lagen die dramatischen Szenen besser als die lyrischen. Ansprechend Elfriede Weidlich und Josef Lex.

Zwei Operetten wurden bisher herausgebracht: „Der Stern vom Ayaschi" von Gottfried Madjera, und die mit glänzender Ausstattung inszenierte Strauß-Operette „Eine Nacht in Venedig".

Dr. Bernhard Zeller

Mainz

Konzerte. Seit Heinz Berthold die Leitung des Städtischen Peter Cornelius-Konservatoriums übernommen hat, haben die Vortragsabende der Anstalt, die regelmäßigen „Dienstag-Abende", dank erlesener Programme begonnen, auf die Mainzer Musikfreunde eine starke Zugkraft auszuüben. Ein stets gefüllter Saal interessiert sich nicht nur für die „ausgestellten" Leistungen der Schüler aller Klassen, sondern weiß auch den informatorischen Charakter dieser Musizierabende zu schätzen. Denn im Spiel der künstlerisch hochgeachteten Lehrer, bisweilen auch in dem von gastierenden auswärtigen Musikern, kommen häufig Werke zu Gehör, die der Feder berühmter alter oder jüngster Komponisten entstammen, und denen man entweder nie oder doch höchst selten in den großen Konzertsälen begegnen kann. Von dem jungen Franzosen Jean Françaix vernahm man eine kleine Klaviersuite „Bildnisse junger Mädchen" und eine sehr schöne Sonatine für Violine und Klavier (Vermittler: Konzertmeister Peinemann und Louise Wandel). „Neue Klaviermusik und Lieder" der Zeitgenossen Ludwig Roselius, Hermann Buchal, Hans Kummer, Hans Fleischer, Ernst Meyerolbersleben, Roderich v. Mojsisovics und Hermann Kundigraber spielte Grete Altstadt-Schütze (Wiesbaden) und sang eine beträchtliches Aufsehen erregende, junge und stimmlich vorzüglich gebildete Altistin: Lilo Asmus.

Den Werken des an der Anstalt wirkenden Hans-Oscar Hiege war ebenfalls ein mit lebhaftem Interesse aufgenommener Abend gewidmet. Dr. A. Moll (Hamburg) sprach über die Funktionen des Kehlkopfes; der Kunstschriftleiter Dr. Fritz Bouquet erläuterte geistvoll an konkreten Beispielen und Erfahrungen den Weg „Von der Kritik zur Kunstbetrachtung", und der Verfasser dieser Zeilen las auf Einladung aus seinen der Öffentlichkeit schon vorliegenden Büchern und ein Kapitel aus seinem noch unvollendeten Roman „Das Mädchen mit der Geige". Der von Kantor Hans Kuhnert gegründete und im Rhein-Maingebiet als vorbildlich anerkannte Madrigalchor der Anstalt ermöglichte musikalisch und stilistisch ausgezeichnete Wiedergaben prächtiger alter Madrigale. Zu einem der Erinnerung für immer verhaftet bleibenden Mainzer Konzerte zählt jene „Feierstunde alter Musiken", in der der Mainzer und der Darmstädter Madrigalchor, zusammen mit dem Chor der Christuskirche und „freiwilligen" Instrumentalisten, darunter der „Bach-Trompeter" Gaede, nach Art der alten Aufführungspraxis mit verteilten Chor- und Instrumentengruppen unter der Leitung von Hans Kuhnert und Prof. Dr. Noack (Darmstadt) Werke von Schütz und Praetorius boten. Aber auch für neue Musik setzt sich Kuhnert mit seinem Madrigalchor ein, so vermittelte er unter anderem eine „Luther-Messe" von Hermann Simon und von Ernst Pepping die schwierige, aber ungemein fesselnde und gekonnte Motette über „Ein jegliches hat seine Zeit". Damit in seinen viel besuchten Orgelkonzerten die Barockwerke stilgetreu erklingen können, hat Kuhnert die große Orgel der Christuskirche neu disponieren und um schöne alte Register bereichern lassen.

Die städtischen Konzerte haben dieses Jahr etwas später eingesetzt. Daß sie nun zum Teil ausverkauft sind, verdankt man einmal der Rührigkeit der Presse, der auch Generalmusikdirektor Zwißler kräftig und deutlich mahnende Aufrufe zur Verfügung stellte, zum andern natürlich den beispielhaft guten Programmen. Das erste Symphoniekonzert brachte neben zwei bekannten Klavierkonzerten (Cesar Franck und Serge Rachmaninoff), die Walter Gieseking glanzvoll virtuos spielte, in Uraufführung die weit über das heutige kompositorische Durchschnittsmaß hinaus erarbeitete und stark wirkende „Symphonische Musik" von Anton Bersack (ein Erfolg!) und in deutscher Erstaufführung das kleine „Konzert in *Es* für Kammerorchester" von Strawinsky, ein rhythmisch unerhört empfindliches, von Esprit und genialer Musikalität erfülltes Werkchen. Der zweite Symphonieabend bot Reutters „Kirmes zu Delft" als Orchestersuite, Lieder des wahrlich wundervollen Moussorgsky und von Hugo Wolf, gesungen von Kammersänger Hans Hotter, und die Eroica.

Mit dem Chor der Mainzer Liedertafel führte Zwißler — strichlos — „Die Jahreszeiten" von Haydn auf: ein festlicher Abend! In den Schloßkonzerten machte man die unvergeßliche Bekanntschaft des Pariser Streichtrios der Brüder Pasquier und erfreute sich an Hermann Zilchers „Volksliederspiel", für das die Mitglieder des Stadttheaters, die Damen Strube und Sterkel, die Herren Zinkler und Kraatz, ihre schönen Stimmen einsetzten; begleitet und geleitet auf eine feine musikantische Art von Kapellmeister Theo Mölich.

Hanns Ulbricht

Literarisches

Georg Kallmeyer Verlag, Wolfenbüttel und Berlin.
Elfriede Feudel: Rhythmische Erziehung.

Das Buch ist aufgebaut auf der Fülle von Erfahrungen und Erkenntnissen einer künstlerisch empfindenden und gestaltenden Persönlichkeit. Treffende Formulierungen, Anschaulichkeit in der Darstellung und ein frischer, gelockerter Stil nehmen dem Buch alles trocken Lehrhafte und setzen Resultate der Erkenntnis in spannende Bewegung des Erkennens um. Klare Fassung der Probleme verbindet sich mit der Feinheit psychologischer Beobachtungen und Begründungen, der Reichtum lebendiger Beispiele verdichtet sich zu großer kultureller Schau. Das Werk wird wesentlich dazu beitragen, der rhythmischen Erziehung die ihr gebührende Geltung zu verschaffen. Die Werte dieser Erziehung sind nicht begrenzt in einer Spezialaufgabe, sondern haben bildende Kraft für das ganze Volk.

A. Weber

Vom Musikalienmarkt

Universal-Edition, Wien.

Béla Bartók: Petite Suite pour Piano.

Die fünf knappen Sätze dieser Suite sind nach des Komponisten 44 Duos für zwei Violinen gearbeitet. Diese Herkunft ist ab und zu spürbar. Darüber hinaus entstand ein technisch nicht schwieriges Werkchen echt ungarischen Geistes, zur Einführung in das Schaffen des Meisters vortrefflich geeignet.

Dr. Richard Petzoldt

Oxford University Press, London.

Henry Purcell: Suite for Strings.

Ein Stück bester Musik von Purcell. Aus einer Anmerkung erkennt man, daß sie „From the Dramatick Musick" des bedeutenden englischen Tonschöpfers entnommen ist. Leider wurde nicht gesagt, welcher. Auch bleibt die Frage offen, was der Bearbeiter hinzugefügt hat. Das Englischhorn im 5. Satz, einem Largo, möchte man ihm anrechnen, zumal, da es gegebenenfalls durch die Bratsche ersetzt werden soll. Friedrich Herzfeld

Kistner & Siegel, Leipzig.

Gerhard Strecke: Fünf Weihnachtslieder für eine Singstimme und Klavier op. 14b.

Schlichte Gesänge mit anmutig geführten Melodien und einfachen, aber durch fein verwendete Durchgangsakkorde interessanten Begleitungen, die, die Melodie in der Oberstimme enthaltend, dem Charakter des jeweilig unterliegenden Textes (Gedichte von Eichendorff, Franz v. Pocci, Hoffmann v. Fallersleben u. a.) in Linie und Rhythmus entsprechen. Mit dem „Pelzmärtel Nikolaus" und dem „Marsch der Weihnachtspuppen" kommt auch die weihnachtliche Fröhlichkeit auf poetische Weise zu ihrem Recht. — Das Heft stellt eine sympathische Bereicherung der Weihnachtshausmusik dar. Ernst Boucke

Kleine Mitteilungen

Wie alljährlich findet im Januar 1939 eine **Musikwoche der Staatlichen Hochschule für Musikerziehung**, Berlin-Charlottenburg, statt. Der Zielrichtung der Hochschule entsprechend, steht das zeitgenössische Schaffen in seinen verschiedenen Ausdrucksformen im Vordergrund. Die Eröffnung der Woche unter Mitwirkung des Landesorchesters Berlin und unter Leitung von Prof. Dr. Eugen Bieder wird im Kuppelsaal des Reichssportfeldes vor sich gehen; das für diese Aufführung gewählte Werk ist eine Kantate von Paul Höffer „Lob der Gemeinschaft". Der zweite Abend, der wie die darauffolgenden im Eosander-Saal der Hochschule stattfindet, bringt die Sage von Dr. Johannes Faust als Schatten- und Puppenspiel in einer Bearbeitung von Heinz Ohlendorf mit der Musik von Hans Chemin-Petit. Die nächste Aufführung sieht Chor- und Instrumentalwerke der Gegenwart vor: Kompositionen von Hans Brehme, Ernst Pepping und Helmut Westermann. Der Abend des Privatmusiklehrerseminars steht unter dem Leitgedanken „Neue Sing- und Spielmusik". In der fünften Aufführung spielen Schüler der Orgelabteilung u. a. Werke von Joseph Ahrens, Helmut Bräutigam und Kurt Thomas. Der Staatliche Lehrgang für Volks- und Jugendmusikleiter ist mit einer offenen Singstunde vertreten, deren Durchführung in Händen von Bannführer Stumme liegt. Den Abschluß der Veranstaltungsreihe bildet die Feierstunde zum Tag der Nationalen Erhebung unter dem Thema „Aus der Kraft des Glaubens zum völkischen Sieg".

Der große Erfolg einer Aufführung von Figaros Hochzeit in Amsterdam hat den Plan reifen lassen, neben der schon bestehenden Wagner-Vereinigung eine **holländische Mozart-Vereinigung** ins Leben zu rufen. Die neue Vereinigung, deren Gründung demnächst in aller Form vorgenommen werden soll, bezweckt die Veranstaltung von Musteraufführungen Mozartscher Opern im Amsterdam in Zusammenarbeit mit der Wagner-Vereinigung und dem Orchester des Konzertgebäudes.

Ein bisher **unbekanntes Beethoven-Bild** hat Prof. Stephan Ley jüngst in Wiener Privatbesitz ermittelt und im Oktoberheft der „Neuen Saat" veröffentlicht. Es ist im Format 10 : 15 auf Porzellan gemalt, und reicht, da es nachweislich seit hundert Jahren in derselben Familie sich befindet, nahe an die Zeit des Meisters heran, kann auch noch zu seinen Lebzeiten entstanden sein; doch ist der im übrigen sehr eindrucksvolle Kopf kaum nach dem Leben gemalt, er wird vielmehr eins der ersten Beispiele einer mehr idealisierenden Auffassung darstellen. — Über ein ebenfalls der Öffentlichkeit nicht bekanntes **Mozart-Bild** berichtete Dr. Karl Holl im Literaturblatt Nr. 44 der „Frankfurter Zeitung". Es handelt sich um den Abklatsch eines verschollenen Ölgemäldes des Mannheimer Hofmalers Hufnaß, den ein Unbekannter mit Bleistift auf Pauspapier hergestellt hat, und der Dr. Holl von der Familie des Frankfurter Musikers Dr. Heinrich Henkel übereignet worden ist. Das wahrscheinlich 1777 gemalte Bild zeigt den Einundzwanzigjährigen wie Dr. Holl bemerkt — und nicht überraschend — keineswegs als „galantuomo" des Rokoko, sondern als Stürmer und Dränger, als kämpferischen Geist, wie den um drei Jahre jüngeren Schiller.

Die **Berliner Kunstwochen** sind 1939 in ihrem Hauptteil Johannes Brahms gewidmet. Das Brahms-Fest findet vom 27. April bis zum 12. Mai statt; es umfaßt vier Orchesterkonzerte, ein Chorkonzert und zehn Abende mit Kammermusik, Liedern und Solisten. Die Orchesterkonzerte geben das Gewandhausorchester, das Hamburgische Staatsorchester, die Münchener Philharmoniker und die Dresdener Philharmoniker. In einem Chorkonzert gastiert der Städtische Musikverein Aachen unter Herbert

v. Karajan. Der zweite Teil der Kunstwochen, der überlieferungsgemäß der alten Musik gewidmet ist, findet im Juni statt. Da die Goldene Galerie des Schlosses Charlottenburg, Berlins schönster Rokokosaal, zur Zeit wiederhergestellt wird, sollen im nächsten Jahr in den Schloßräumen keine Kammermusiken gegeben werden. Dafür konzertiert das Berliner Philharmonische Orchester unter Hans v. Benda im Schlüterhof des Berliner Stadtschlosses mit Serenaden und Nachtmusiken.

Im Einverständnis mit den zuständigen Stellen hat Gauleiter und Reichsstatthalter Sauckel die Aufstellung eines **„Ersten Thüringischen Staatsorchesters Weimar-Meiningen“** durch Verschmelzung der Weimarischen Staatskapelle und der Meininger Landeskapelle für besonders repräsentative Gelegenheiten angeordnet. Die Einzelaufgaben der beiden Orchester werden durch diese Maßnahme natürlich nicht berührt.

Der **erste Lehrgang für Leiter und Lehrer an Musikschulen für Jugend und Volk,** der vom Reichserziehungsministerium in Verbindung mit der Staatlichen Hochschule für Musikerziehung in Berlin-Charlottenburg und der Reichsjugendführung durchgeführt worden ist, fand mit einer Feierstunde im Eosander-Saal des Charlottenburger Schlosses seinen Abschluß.

Die Zeitschrift „Völkische Musikerziehung“ veröffentlichte Mitteilungen über eine **neue Erfindung für die Schallplattenherstellung.** Ein Tischler aus der dänischen Stadt Aarhus, der seit Jahren eifriger Radiobastler ist, hat dänischen Pressemeldungen zufolge ein neues Verfahren zur Ökonomisierung und akustischen Verbesserung der Schallplattenherstellung zum Patent angemeldet. Auf dem neuen Wege soll ein wesentlich klarer und reiner Ton erzielt werden und auf einer einzigen Schallplatte Musik für einen Zeitraum von fünf Stunden Platz finden, wobei die technische Herstellung der Platte einen noch niedrigeren Preis als die bisherige Normalplatte verursachen soll. Technisch verläuft der Vorgang folgendermaßen: Die Musik wird von einem Mikrophon aufgenommen, das die Töne in elektrische Schwingungen überführt. Diese wiederum erzeugen Lichtwirkungen, die auf eine rotierende Platte aufgezeichnet werden. Nach der abgeschlossenen Aufnahme kann die erhaltene große Platte beliebig oft in einem ganz kleinen Format photographiert werden. Die neu erhaltenen kleinen Platten kommen wieder umgekehrt auf die rotierende Scheibe, unter der sich eine Speziallampe befindet. Der Lichtschein, der durch ein Linsensystem geleitet wird, ist nunmehr der Tonabnehmer. Auf die gleiche Weise, wie die Photozelle in der Filmtechnik in Ton umgesetzt wird, geschieht es auch hier. Die Reinheit des Tones wird insbesondere dadurch erzielt, daß man keine Nadeln als Tonabnehmer mehr braucht, die nun auch die Platten in Zukunft nicht mehr in der bisherigen Weise abnutzen können.

Personal-Nachrichten

Die Städtische Kapelle in Reutlingen wurde von Musikdirektor **Richard Walter** übernommen, der zuvor in Ulm, Mergentheim und Bautzen tätig gewesen ist.

Die Staatliche Hochschule für Musik in Karlsruhe hat den Geiger und Kammermusikspieler **Albert Dietrich** als Lehrer und 2. Geiger des Oswald-Quartetts verpflichtet.

Die Abteilung Musik des vor zwei Jahren gestifteten kurhessischen Kulturpreises wurde dem Kapellmeister **Paul Dörrie** zuerkannt.

Theater und Oper

Berlin. Generalintendant Wilhelm Rode vom Deutschen Opernhaus hat dem jungen Komponisten der Oper „Schwarzer Peter“, Norbert Schultze, den Auftrag erteilt, die Musik für ein abendfüllendes Ballett zu schreiben. Das Buch wird nach einem Entwurf des Generalintendanten durch den Librettisten Kurt Raue verfaßt werden. Das Deutsche Opernhaus bereitet als Festaufführung für den Silvesterabend die von Franz Léhar vollständig neu bearbeitete und mit neuen Melodien und Szenen bereicherte Operette „Die lustige Witwe“ vor. Die musikalische Leitung liegt in den Händen des Komponisten.

Bern. Heinrich Sutermeisters Ballett „Das Dorf unter dem Gletscher“ erlebte in Bern seine sehr erfolgreiche Schweizer Erstaufführung.

Braunschweig. Die Stadt Braunschweig wird im Laufe des nächsten Jahres ein zweites Theater erhalten, das mit Hilfe des Staates als „Kleines Haus“ im frühern Wilhelmsgarten eröffnet werden soll.

Hanau. Das Stadttheater Hanau blickt auf sein hundertsiebzigjähriges Bestehen zurück. Erbprinz Wilhelm von Hessen, der spätere Kurfürst Wilhelm I. von Hessen, hat als Regent der Grafschaft Hanau das Theater erbauen lassen, das am 22. Dezember

1768 eröffnet wurde und nach wechselvollem Schicksal 1871 in den Besitz der Stadt Hanau übergegangen ist. Seit drei Jahren liegt die Leitung des Stadttheaters Hanau in den Händen des Intendanten Fritz Kranz, der vor seiner Berufung nach Hanau das Grenzlandtheater Trier geleitet hat. Zwischen Hanau und Aschaffenburg besteht seit mehreren Jahren Theatergemeinschaft, so daß das Hanauer Stadttheater wöchentlich mehrmals in Aschaffenburg spielt. Intendant und Stadtverwaltung veranstalteten aus Anlaß des Jubiläums einige festliche Aufführungen, darunter als musikalische Darbietungen Webers „Freischütz" und „Enoch Arden" von Gerster.

Mährisch-Ostrau. Für die nächste Zeit ist die Eröffnung des deutschen Theaters in Mährisch-Ostrau vorbereitet. Die Leitung ist dem Schauspieler und Regisseur Kurt Labatt übertragen worden.

Rom. Die diesjährige Spielzeit der Königlichen Oper von Rom ist in Gegenwart zahlreicher Persönlichkeiten der Kunst und der Politik mit Wagners „Tannhäuser" unter der Leitung von Tullio Serafin eröffnet worden.

Konzert-Nachrichten

Bad Kissingen. Die Sängervereinigung Bad Kissingen unter Leitung von F. Köhler veranstaltete am 2. Dezember einen Hugo Kaun-Abend zum Gedenken an seinen 75. Geburtstag. Die Solisten waren die Tochter des Komponisten, Maria Kaun und Lorenz Schlerf (Schweinfurt).

Berlin. Siegmund v. Hausegger leitet ein Festkonzert der Philharmoniker am 28. Dezember, Leopold Reichwein das traditionelle Neujahrskonzert (Beethoven-Abend; Solist: Hugo Kolberg). Ein Sonderkonzert am 11. Januar untersteht dem bekannten Pariser Dirigenten Paul Paray (Werke von Paray, Strauß, Chabrier, Debussy, Haydn; Solist: Pierre Fauré). Carl Schuricht dirigiert das 6. Abonnementskonzert am 13. Januar unter Mitwirkung des Kammerchors Waldo Favre. Wilhelm Furtwängler dirigiert das 5. Philharmonische Konzert am 7., 8. und 9. Januar (Solisten: Hugo Kolberg und Arthur Troester mit dem Duo von Pfitzner) und eine Veranstaltung am 19. Januar, in der Edwin Fischer sein Symphonisches Klavierkonzert spielt.

— Gerda Kußmann bringt in ihrem Konzert am 6. Januar im Bechsteinsaal Volkslieder aus europäischen Ländern zur Aufführung. Die Begleitung hat Maria Andrée-Thamm.

— Gisela Sott gibt am 8. Januar im Bechsteinsaal einen Klavierabend.

— Im 2. (letzten) Klavierabend von Eduard Erdmann am 12. Januar im Beethoven-Saal kommen folgende Werke zu Gehör: Mozart: Phantasie und Sonate *c*-moll, Beethoven: Sonate op. 111, Eroica-Variationen, Andante *F*-dur.

— Das Berliner Glockenspiel auf dem Turm der Parochialkirche, Klosterstraße, wird durch Glockenmeister Wilhelm Bender auch in diesem Jahre wieder am Heiligabend und in der Silvesternacht erklingen: Heiligabend 16.15 Uhr: Krippenspiel der Glocken, Silvesternacht 23.30 Uhr: Abschied vom Jahr.

Düsseldorf. Generalmusikdirektor Hugo Balzer hat das abendfüllende Chorwerk „Wir werden" von Rudolf Kockerols (Dichtung von Wilkar Schmitt) zur Uraufführung im 8. städtischen Konzert am 1. März 1939 angenommen. Der Inhalt der Komposition besteht in der Darstellung der inneren Wandlung des deutschen Volkes und der Wendung seines Geschickes.

Karlsruhe. Zur Eröffnung der Staatlichen Hochschule für Musik in Karlsruhe (Baden) fanden in Anwesenheit von Vertretern des Reichserziehungsministeriums, der Reichsstudentenführung, der Badischen Ministerien und der Gauhauptstadt vier eindrucksvolle Feiern statt, die mit der Uraufführung von Franz Philipps machtvoller Kantate „Volk ohne Grenzen" begannen und mit einem Festkonzert zeitgenössischer Kammermusik endeten.

Lissabon. Im Musikleben der portugiesischen Hauptstadt nimmt deutsche Musik einen erfreulich großen Raum ein. Der junge, jetzt an der Hochschule in Mannheim tätige Pianist Richard Laugs fand vor allem als Beethoven-Spieler herzliche Anerkennung. Mit einem Beethoven-Schubert-Abend errangen der Sänger M. Diesenbrück und der Pianist Franz Wenger starken Erfolg. Von den Dirigenten bot der bekannte Pedro de Freitas Branco eine treffliche Darstellung des „Heldenlebens" von Strauß, Federico de Freitas machte mit dem Divertimento von Max Trapp bekannt.

Wilhelmshaven. Als Solist eines Orchesterkonzerts errang der in gleichem Maße auf dem Felde der klassisch-romantischen wie der zeitgenössischen Musik versierte Frankfurter Pianist Dr. Georg Kuhlmann mit Tschaikowskys *b*-moll-Konzert stürmischen Erfolg. In einem Werkkonzert für die Gefolgschaft der Firma Franz Kuhlmann spielte er eine anregende Folge „Fröhliche Klaviermusik" mit Werken älterer und neuerer Komponisten.

Aus Künstlerkreisen

Das **Fehse-Quartett** erspielte sich mit klassischen und zeitgenössischen Werken während seiner Ostpreußenreise außerordentliche Erfolge. In Memel wurde das Konzert für 1200 deutsche Schulkinder der oberen Klassen wiederholt. Die Vereinigung wird nach ihrer Ost- und Süddeutschlandreise und der im Januar stattfindenden Tournée durch Rumänien ihren einzigen Kammermusikabend in Berlin im Februar 1930 geben.

Zum 9. November brachte der Reichssender Leipzig als Gemeinschaftssendung die Kantate „Es wachen die toten Soldaten", für Sprecher, Mannschaftschor und Orchester von **Karl Schäfer,** außerdem vom gleichen Komponisten die Kantate nach sudetendeutschen Volksweisen für Chor und kleines Orchester.

Am 2. Januar bringt der Deutschlandsender in seiner Nachmittagssendung „Deutsche Musikerfamilien" einen Hörbericht mit der bekannten Sängerin **Maria Kaun,** der Tochter des Komponisten Hugo Kaun. Auch die Gattin des Meisters schaltet sich in das Gespräch ein.

Das viel gespielte Streichquartett op. 24 von **Karl Höller** wird am 6. Januar 1939 in Paris auf Einladung der Triton-Gesellschaft durch das Strub-Quartett zur französischen Erstaufführung gelangen. Höller hat die Komposition eines neuen Orchesterwerkes „Passacaglia und Fuge" (nach Frescobaldi) beendet, dessen Uraufführung am 17. März 1939 in Wiesbaden unter Carl Schuricht erfolgen wird. Auch für das Internationale Musikfest in Baden-Baden 1939 ist das Werk zur Aufführung vorgesehen.

Max Trapp hat ein zweites Konzert für Orchester geschrieben.

Im Reichssender Hamburg erklang durch **Johannes Strauß** das Klavierkonzert von Draeseke. Nach seinem großen Berliner Erfolg beendete Johannes Strauß eine Konzertreise, die ihn über Krefeld nach Paris, Stuttgart und München führte. Wie immer wurde er von Publikum und Presse als bedeutender deutscher Chopin-Vermittler überaus gefeiert.

Der Tenor **Helmut Melchert** aus der Schule Oscar Rees wurde ab Herbst 1939 für zwei Jahre den städtischen Bühnen Barmen-Elberfeld verpflichtet.

Pietro Mascagni, der am 7. Dezember sein 75. Lebensjahr vollenden konnte, arbeitet gegenwärtig an einem neuen Werk, der Renaissancetragödie „Die Weißen und die Schwarzen" nach der Handlung von Maria Ghisalberti.

Edith v. Voigtländer und Rosl. Schmid spielten auf Einladung des Richard Wagner-Verbandes deutscher Frauen im Leipziger Konservatorium u. a. die Sonate von **Wilhelm Furtwängler** und hatten mit ihrer Wiedergabe großen Erfolg.

Das Stuttgarter **Wendling-Quartett** fand bei einem Vortrags- und Musikabend anläßlich der deutschen Buchwoche in Brüssel für seine stilvollen Darbietungen wärmste Anerkennung.

Von **Siegmund v. Hausegger** wurden durch die Altistin Johanna Egli zwei Uhland-Lieder beim bayerischen Ministerpräsidenten Siebert uraufgeführt.

Der namhafte ostpreußische Pianist und Musikdirektor **Gerhard Wiemer** (Insterburg) war der Begleiter zweier Liederabende von Joseph v. Manowarda in Königsberg und Marienwerder und wird auch bei sechs Konzerten Karl Schmidt-Walters im Januar 1936 als Begleiter tätig sein.

Wie wir schon kürzlich mitteilten, erleben die neuen Opern „Daphne" und „Friedenstag" von **Richard Strauß** in der laufenden Spielzeit ihre Uraufführung in französischer Sprache an der Großen Oper in Paris. Anschließend bringt die Oper in Bordeaux ebenfalls den „Friedenstag"; die erste Aufführung der „Daphne" in flämischer Sprache wird die Kgl. Flämische Oper in Antwerpen veranstalten. Das Stadttheater in Zürich hat beide Opern erworben und bringt sie in der laufenden Spielzeit erstmalig in der Schweiz zur Aufführung. Die „Salome" von Richard Strauß geht in der laufenden Spielzeit an einer größeren Reihe ausländischer Bühnen in Szene, z. B. in Paris (Große Oper), Bordeaux, Rom (Taetro Reale), Triest, Basel und Neuyork (Metropolitan Opera), die auch „Elektra" und „Rosenkavalier" wieder auf dem Repertoire hat.

Verantwortlich für die Schriftleitung: Für den Teil „Berliner Musikleben" wie für alle Berlin befreffenden Beiträge: Paul Schwers, Berlin-Südende, Doelle-Straße 48. — Verantwortlich für den gesamten übrigen redaktionellen Inhalt: Dr. Richard Petzoldt, Berlin-Wilmersdorf, Rudolstädter Straße 127. — Verantwortlich für den Anzeigenteil: Elly Schumacher, Berlin-Südende, Doelle-Straße 48. — Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel, Leipzig C 1. Erfüllungsort und Gerichtsstand Leipzig. III. Vj. D. A. 940